

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO – FE  
CURSO DE PEDAGOGIA

ESTHER DE GUEDES MUNIZ GASPAR

**OS REGIMES DE (IN)VISIBILIDADE IMPOSTOS AOS CORPOS FEMININOS NO  
BALLET CLÁSSICO**

Brasília – DF

2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FE

ESTHER DE GUEDES MUNIZ GASPAR

**OS REGIMES DE (IN)VISIBILIDADE IMPOSTOS AOS CORPOS FEMININOS NO  
BALLET CLÁSSICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para a obtenção do título  
de licenciada em Pedagogia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Cristina Versuti.

Brasília – DF

2022

GASPAR, Esther de Guedes Muniz

Os Regimes de (In)visibilidade Impostos aos Corpos Femininos no Ballet Clássico. UnB | Campus Darcy Ribeiro / Esther de Guedes Muniz Gaspar. Brasília, 2022.

90 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Cristina Versuti

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – Faculdade de Educação – FE, Curso de Licenciatura em Pedagogia. Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2022.

1. Educação Estética. 2. Dança. 3. Imagem. 4. Bailarina. GASPAR, Esther de Guedes Muniz. Os Regimes de (In)visibilidade Impostos aos Corpos Femininos no Ballet Clássico.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ESTHER DE GUEDES MUNIZ GASPAR

**OS REGIMES DE (IN)VISIBILIDADE IMPOSTOS AOS CORPOS FEMININOS NO  
BALLET CLÁSSICO**

**BANCA EXAMINADORA**

Presidente da Banca:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Cristina Versuti

---

Prof.<sup>a</sup> Avaliadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Lima Martins Pederiva, membro titular FE/MTC

---

Prof. Avaliador:

Prof. Mestre Victor Bernardes de Souza, membro titular SEEDF

---

Data: 16/09/2022

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, meus agradecimentos vão a Deus, por toda sabedoria e persistência com que me abençoou ao longo dessa jornada, e por sempre iluminar meus caminhos e me acompanhar neles com amor.

A meus pais, Tânia e João Alberto, por estarem presentes em todas as etapas da minha graduação, pelo apoio incondicional, pela compreensão nos meus momentos de ausência e pela confiança na minha jornada.

A meus avós, Maria Stella e Arnold, por me lembrarem sempre de sua confiança no meu sucesso e pela imensa disponibilidade nos meus momentos de dificuldades.

À professora Andrea Versuti, que me motivou a trabalhar com algo que me fosse apaixonante e me ofereceu todo apoio e confiança necessários para trilhar essa jornada.

Aos professores da Universidade de Brasília com quem tive a oportunidade de aprender, por todos os aprendizados que me permitiram chegar aonde cheguei, e por me estimularem a indagar, a fazer ciência, a nunca parar de estudar.

Às minhas professoras de ballet, especialmente à professora Liana Romano, com quem tive a oportunidade de aprender no meu espaço de amor e me tornar uma professora de dança.

Aos meus amigos, Lucas Rocha, Arthur Pires, Bruna Fragomeni, Amanda Romano, Gabriel Casagrande, Alexandre Carvalho, Matheus Lobo, Guilherme Rude, Henrique Amaral, Raphael Müller, Gabriel Augusto e Pedro Augusto Luniere, por me presentarem com momentos divertidos quando eu mais precisava e me acompanharem na minha jornada.

A todos vocês, eu sou eternamente grata.

*“O que há de bonito na vida é a diversidade, a variedade de formas, cores, odores, sabores, texturas. A pluralidade de pensamentos e ideologias, a forma como cada um age frente ao mesmo desafio, o mesmo problema, a mesma dor, a mesma alegria. Essa aquarela de emoções pinta um quadro singular na vida de cada um, e nos faz seres únicos.”*

(Edna Frigato)

## RESUMO

O presente trabalho apresenta reflexões acerca dos regimes de (in)visibilidade impostos aos corpos femininos no âmbito do ballet clássico, por meio de uma compreensão histórica da construção da imagem da bailarina clássica e das imperatividades da sociedade de consumo capitalista contemporânea. É um manifesto que problematiza a cultura de apagamento da diversidade na arte da dança clássica, buscando compreender as possibilidades de uma educação estética na transformação dos espaços do ballet clássico em lugares mais inclusivos. Desse modo, o objetivo principal do estudo foi compreender como a imagem da bailarina clássica em ballets de repertório e filmes infantis de grande audiência reproduzem valores que invisibilizam a pluralidade de corpos femininos existentes. Para tanto, um amplo espectro bibliográfico foi explorado, aliado a uma análise qualitativa de imagens por meio da metodologia da decupagem clássica. Por fim, concluiu-se que reconhecer os regimes de (in)visibilidade vigentes no ballet clássico significa reconhecer os perigos deste sistema imagético hierárquico que, ao visibilizar reiteradamente uma imagem ideal, impossibilita a diversidade de corpos, negando suas possibilidades plurais de existência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Educação estética. Dança. Imagem. Bailarina.

## **ABSTRACT**

The present work presents reflections on the regimes of (in)visibility imposed on female bodies in the context of classical ballet, through a historical understanding of the construction of the image of the classical dancer and the imperatives of contemporary capitalist consumer society. It is a manifesto that problematizes the culture of erasing diversity in the art of classical dance, seeking to understand the possibilities of an aesthetic education in the transformation of classical ballet spaces into more inclusive places. Thus, the main objective of the study was to understand how the image of the classical dancer in repertoire ballets and children's films with a large audience reproduce values that make the plurality of existing female bodies invisible. To achieve the objective, a wide bibliographic spectrum was explored, combined with a qualitative analysis of images through the methodology of classic decoupage. Finally, it was concluded that recognizing the regimes of (in)visibility prevailing in classical ballet means recognizing the dangers of this hierarchical imagery system that, by repeatedly making an ideal image visible, makes the diversity of bodies impossible, denying their plural possibilities of existence.

**KEYWORDS:** Aesthetic Education. Dance. Image. Ballet Dancer.



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Pequena Esther na Festa Junina	12
Figura 2 – A Bela Adormecida: os gatos do palácio	15
Figura 3 – Aula de Páscoa	16
Prancha 1	27
Prancha 2	28
Prancha 3	32
Prancha 4	33
Prancha 5	36
Prancha 6	38
Figura 4 – Barbie: um padrão de beleza	44
Prancha 7	47
Figura 5 – Flocos de Neve – “Barbie: o Quebra-Nozes” (print; min. 21:19)	48
Prancha 8	49
Figura 6 – Odette na confeitaria – “Barbie em o Lago dos Cisnes” (print; min. 04:06)	50
Prancha 9	51
Prancha 10	53
Prancha 11	54
Prancha 12	55
Prancha 13	57
Prancha 14	62
Figura 7 – Transtornos Alimentares no Ballet (1)	63
Figura 8 – Transtornos Alimentares no Ballet (2)	63
Figura 9 – Júlia del Bianco	65
Figura 10 – Colleen Werner	66
Prancha 15	67
Figura 11 – Erica Lynette Edwards em “La Bayadère”	69
Figura 12 – Svetlana Zakharova em “La Bayadère”	69
Figura 13 – Sapatilhas Freed of London	70
Figura 14 – Grupo do Dance Theatre of Harlem	71
Figura 15 – Misty Copeland	72
Figura 16 – Misty Copeland em palco	72

Figura 17 – Misty Copeland em ensaio fotográfico	72
Figura 18 – Ingrid Silva	73
Figura 19 – Gabi Shull	74
Figura 20 – Marina Guimarães, bailarina cega	74
Figura 21 – Suzelle Poole	75
Figura 22 – Vitória Bueno	76
Figura 23 – Jéssica Diana Mesquita (Jehh Diana)	76
Figura 24 – People and Places	77
Figura 25 – Kate Stanforth	77
Figura 26 – Chloe Henderson	78
Figura 27 – Step Change Studios	78
Figura 28– Ingrid Silva grávida	79
Figura 29 – Stephanie Kurlow	80

## SUMÁRIO

ATTITUDE: UM MEMORIAL, UMA VIVÊNCIA, UM EU	12
INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1. PLIÉ – OS BALLETS DE REPERTÓRIO E A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DA BAILARINA CLÁSSICA	22
1.1 – ADAGE: O purismo de “Giselle”	25
1.2 – ARABESQUE: A mulher desejável de “O Lago dos Cisnes”	30
1.3 – ALLEGRO: A exotização do outro em “O Quebra-Nozes”	35
CAPÍTULO 2. TENDU – AS REPRESENTAÇÕES DE BAILARINAS EM FILMES INFANTIS	40
2.1 – CAMBRÉ: A estética Barbie Girl	43
2.2 – CHASSÉ: O Quebra-Nozes da Barbie	46
2.3 – CROISÉE: O Lago dos Cisnes da Barbie	50
2.4 – COUPÉ, PAS DE BOURRÉ: Rosê	54
CAPÍTULO 3. JETÉ – O EU NO ESPELHO: A IMAGEM DA BAILARINA NOS REFLEXOS DOS CORPOS QUE DANÇAM	59
3.1 – ECARTÉ: O ideal da magreza	61
3.2 – ENTRECHAT: O corpo branco que dança	67
3.3 – ÉCHAPPÉ: Galeria das muitas outras no ballet	74
REVERENCE: CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
GLOSSÁRIO	88

## **ATTITUDE: UM MEMORIAL, UMA VIVÊNCIA, UM EU**

### **APRESENTAÇÃO**

Nascida no dia 28 de abril de 1999, às 02h46 da manhã, no Hospital das Forças Armadas de Brasília, eu sou Esther de Guedes Muniz Gaspar. Taurina abençoada, sempre tive muito apreço por boa comida, criando muito gosto por experimentar de tudo. Sou filha única dos meus pais, descendente de gaúchos, nordestinos e cariocas, de alemães e portugueses.

### **EDUCAÇÃO BÁSICA**

Desde que nasci, moro na Asa Sul, onde estudei minha vida inteira em escolas privadas. Minha Educação Infantil iniciou-se em 2001 e foi vivida em uma escola montessoriana, na qual tive um amplo espaço de vivência artística, estimulada por diversos eventos. A educação acontecia em ambientes adaptados, adequados e preparados para a vivência da criança pequena, com alto nível de incentivo ao desenvolvimento da autonomia. Assim, através de seus próprios erros e acertos, e no seu próprio tempo, a criança percebia as relações de conexão e dependência entre as coisas, desenvolvendo um senso de gratidão em relação a tudo que há no mundo.

Figura 1 - Pequena Esther na Festa Junina



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

O Ensino Fundamental foi vivido em um colégio católico. Os valores cristãos de minha mãe foram o indicativo para ela buscar um espaço que me permitisse cultivá-los também. O ambiente espaçoso era bem equipado e preparado para o trabalho com as crianças. Havia um forte uso da música nas atividades pedagógicas, pautada no pressuposto de que seu uso na educação contribui para o desenvolvimento psicomotor, socioafetivo e cognitivo, além de ter a potencialidade de facilitadora da aprendizagem. Lá desenvolvi boa parte da minha vida social, e muitos dos amigos que conheci naquela época ainda fazem parte da minha vida.

Por fim, vivi o Ensino Médio em uma escola conteudista que realiza alto investimento no uso de novas tecnologias em sala de aula. A transição para o Ensino Médio foi avidamente marcada por uma demanda maior de responsabilidade e dedicação do aluno frente à educação. Em meio à busca do aluno por identificar-se no mundo (fator natural à idade adolescente), o foco das escolas passa a ser o vestibular, e ao aluno não é permitido muito tempo para voltar-se a um autoconhecimento. A preparação para o Enem e para o PAS foram intensas, com diversas horas de estudo ocupando meus dias, mas, felizmente, sinto que todo o esforço e o estresse desses três anos foram compensados pela minha formatura e pela possibilidade de uma Educação Superior.

## **ENSINO SUPERIOR**

De uma família cheia de educadores, meu nome é uma homenagem à minha bisavó, Esther Schröder, professora que fundou a Escola Estadual de Ensino Fundamental Esther Schröder em Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul. Minha mãe, Tânia, é nutricionista. Seu mestrado na área de educação superior permitiu que ela trabalhasse muitos anos como professora de cursos formativos para nutricionistas, nutrólogos e enfermeiros. Meu pai, João Alberto, é cientista da computação, graduado na primeira turma da Universidade de Brasília. Com um mestrado também na área de educação superior, ele trabalhou muitos anos como professor e diretor de uma faculdade particular no Guará. Minha avó, Maria Stella, também é professora. Especializada na área de História, ela veio para Brasília em 1960, como pioneira do Centro de Ensino Médio Elefante Branco. Assim, não foi surpresa alguma quando decidi fazer da docência minha profissão.

Realizando o Enem logo no final do terceiro ano do Ensino Médio, as portas da Pedagogia abriram-se para mim. A entrada no Ensino Superior foi um marco no meu

desenvolvimento pessoal, muito porque, na verdade, eu descobri logo no começo do curso que não sabia se queria realmente ir para a sala de aula da Educação Básica. Eu me vi ali, ainda que apaixonada pela docência, não me reconhecendo nos discursos altamente focados na Educação Infantil. Por um período, eu pensei em desistir do curso e tentar me encontrar em outro lugar.

Porém, conforme o tempo dentro da universidade foi passando, o alto nível de intercâmbio cultural entre pessoas diferentes, entre graduações diferentes, permitiu-me contato com realidades outras que me ajudaram a perceber que a docência é muito mais do que eu havia imaginado. Desse modo, comecei a estudar a potencialidade da Pedagogia, vendo-me refletida no âmbito da Pedagogia Empresarial. A ideia de estudar para educar aqueles que já trabalham e querem crescer; a perspectiva de possibilitar espaços para uma formação continuada encantou-me.

Agora, já no final do curso, sinto-me muito mais completa na minha graduação. Sinto que ampliei minhas visões sobre o eu e o outro na educação, conquistando um olhar mais abrangente quanto à potencialidade da docência nas múltiplas áreas. Ainda assim, tenho certeza de que a UnB tem muito a me mostrar. A diversidade presente na UnB, não somente nos estilos de pessoas, como nas origens delas, faz com que o ambiente seja culturalmente excêntrico, e isso me apaixona pela universidade. Eu vejo na Pedagogia (e quem sabe em um mestrado) o espaço para potencializar meu aprendizado e tornar-me uma docente melhor.

## **ENCONTRO COM A PROFESSORA ANDREA VERSUTI**

Eu tive meu primeiro contato com a professora Versuti ainda no primeiro semestre de curso. Foram apenas três semanas de aula, mas eu ali soube que ela era uma mulher que eu queria me educando no meu processo de formação docente. Assim, quando no meu décimo semestre, eu vi vagas disponíveis para uma disciplina com ela, eu logo matriculei-me.

Estudar os elementos da linguagem cinematográfica para a educação com a professora Versuti foi uma experiência surpreendente. Tomar consciência das intencionalidades nas cenas, reconhecer códigos e linguagens na tela permitiram-me ampliar ainda mais minhas visões sobre o eu, o outro e a cultura na educação. Foi em suas aulas que eu me encontrei na possibilidade de pesquisar um tema fora da educação básica; um tema específico, porém transversal. Foi ela que me mostrou que eu poderia ser mais, não naquilo que a universidade esperava de mim, mas naquilo que me fazia mais feliz.

Nesse sentido, no momento que me vi alcançando o final do curso, senti a necessidade de escrever um Trabalho de Conclusão de Curso capaz de orientar docentes e futuros docentes a um trabalho mais inclusivo e respeitoso. Uma proposta de formação continuada que leve o educador a pensar o outro dentro do espaço cultural.

## ENCONTRO COM O BALLET CLÁSSICO

Eu comecei a dançar ballet aos meus quatro anos de idade. O movimento e a música naturalmente encantaram-me e eu me vi ali uma menina feliz. Vivi diversos espetáculos, realizando mais de 15 apresentações no Teatro Nacional, inclusive como solista.

Figura 2 - A Bela Adormecida: os Gatos do Palácio



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Infelizmente, alguns problemas de saúde mostram-se uma barreira no meu desenvolvimento na dança. Ainda aos meus seis anos, fui diagnosticada com Osteocondrite de Server, um problema inflamatório na placa de crescimento do osso do calcânhar, próxima ao tendão de Aquiles. Em 2012, a Osteocondrite colocou-me em um quadro inflamatório altamente repetitivo, sendo necessário imobilizar o tornozelo 9 vezes ao longo do ano. Assim, após nove anos de dança, eu entrei em um hiato.

Em 2019, eu realizei a primeira das minhas cirurgias ortopédicas, na intenção de consertar um osso navicular acessório, um osso extra localizado na parte interna do pé. Com a cirurgia bem-sucedida, uma antiga professora chamou-me para realizar uma apresentação com

ela. A proposta era muito mais livre, pensada para ser dançada na meia ponta e em um grupo totalmente adulto. Assim, as portas do ballet clássico abriram-se novamente para mim.

Logo me matriculei nas aulas de novo e reconquistei o sonho da dança. Em 2020, realizei um semestre de trabalho voluntário, assistindo a equipe pedagógica da escola de dança e estudando procedimentos e técnicas essenciais à aprendizagem da dança. Complementando os aprendizados feitos durante esse período com os meus aprendizados do curso de Pedagogia, eu rapidamente me vi na possibilidade de tornar-me uma professora de dança infantil.

Em 2022, portanto, iniciei minha vida profissional na dança. Não como bailarina, mas como professora. A oportunidade de ensinar crianças a desenvolver habilidades que para mim são tão especiais e de permiti-las viver o palco que para mim foi tão mágico é incrível. Eu me sinto verdadeiramente realizada pela chance de trabalhar como professora de ballet clássico no âmbito da dança infantil.

Figura 3 - Aula de Páscoa



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Contudo, como toda jornada profissional, ser professora de dança apresentou-me desafios e trouxe-me a oportunidade de ver as coisas por uma nova perspectiva. A troca cotidiana com os demais professores de dança da academia na qual trabalho trouxe-me não apenas uma nova forma de contato com situações de preconceito, exclusão e *bullying* dentro do



ballet clássico, mas também um espaço para ver a falta de preparo dos professores para lidar com isso e trabalhar a inclusão em sala de aula.

### **O PRESENTE TRABALHO E PERSPECTIVAS FUTURAS...**

Desse modo, no presente trabalho, busco resgatar as duas coisas que considero mais minhas: a educação e o ballet. Estudar e discutir os regimes de (in)visibilidade impostos aos corpos femininos no ballet clássico permite-me lutar por uma educação cada vez mais inclusiva. Acredito que a busca por uma educação verdadeiramente inclusiva deve ser uma constante na vida docente, e eu espero que este estudo monográfico abra caminhos para uma formação profissional mais completa e consciente para professores que trabalhem (com a) dança, seja na escola ou em outros ambientes em que se tenha como objetivo a educação.

Não obstante, é essencial reconhecer que este trabalho é apenas o início de uma longa jornada. O presente estudo monográfico deve não apenas acrescentar à conversa sobre inclusão no ballet clássico, mas abrir espaço para novas discussões, novos diálogos e novos estudos acerca dos espaços de exclusão que fomentam barreiras às mulheres na dança. Dessa maneira, registro aqui o sonho de futuramente retomar essa pesquisa em um Mestrado em Educação, em continuidade do processo delineado neste trabalho, para continuar contribuindo com a luta por uma educação verdadeiramente inclusiva no nosso país.

## INTRODUÇÃO

A história do corpo feminino é marcada pela imposição de padrões estéticos e comportamentais que produzem efeitos na imagem corporal. Determinados padrões corporais atuam mais intensamente em contextos específicos, como na moda, no esporte, na mídia e na dança (CAMPOS; SANTOS, 2019, p. 217). No contexto do ballet clássico, a imagem do corpo feminino torna-se um elemento central e as relações da mulher com o corpo evidenciam-se e refletem-se na vivência da dançarina em uma constituição própria de imagem corporal.

O ballet clássico foi pensado e construído como sinônimo de nobreza, disciplina e elegância, símbolos que serviam de modelo para os membros das cortes italianas e francesas durante o período renascentista. Mais do que um exercício físico, o ballet clássico é uma manifestação artística única que exige um corpo ideal e uma estética própria. Os exercícios enfatizam a postura, o equilíbrio e o *en dehors* (rotação externa dos membros inferiores), de modo a favorecer a busca por um corpo magro e flexível que mantenha harmonia e leveza nos movimentos.

Constrói-se, portanto, um padrão estético pautado em marcadores sociais, culturais e políticos, que fomenta uma representação purista da bailarina perfeita, a qual é obediente, disciplinada, bonita, elegante, branca, magra, delicada, diáfana. O Romantismo insere nas artes a mulher heroína virgem, ingênua, bela e frágil, e o ballet clássico faz dessa mulher o seu modelo. Os ballets de repertório são escritos para essas bailarinas perfeitas, fazendo estas, apesar de protagonistas do espetáculo, meros objetos. O enaltecimento de sua figura esconde uma prisão de códigos morais e sociais patriarcais próprios da tradição. Forma-se a imagem de uma “bailarina da caixinha de música” (SILVA; FEIJÓ, 2020), perfeita e condenada a repetir as mesmas danças eternamente.

O balé clássico ainda mantém exigências com relação ao corpo ideal, a uma estética que requer a magreza e preferência à cor branca, além de seguir um padrão técnico internacional e, sendo assim, busca imprimir no corpo da mulher brasileira o padrão do corpo europeu (MOURA, 2001 apud CAMPOS; SANTOS, 2019, p. 219).

A bailarina construída no século XVII para espetáculos de repertório é disseminada ainda hoje pelas grandes companhias, as reconhecidas, respeitadas e que têm grande visibilidade. E sob essa ótica, são representadas as bailarinas em todos os espaços. Assim, tragicamente, a partir de tal visão patriarcal e purista, elas são representadas nos filmes, principalmente nos

filmes infantis. Milhões de crianças são submetidas ao ideal inatingível da bailarina e introjetam as qualidades e valores associados a essa feminilidade patriarcal, ao passo que outras milhões são incapazes sequer de identificarem-se naquele meio.

Tudo isso vai apontando para uma história de arbitrariedade, dominação e sujeição das mulheres a regras que exigem delas um corpo inalcançável. Desta maneira, vivemos uma relação com nosso próprio corpo que, na maioria das vezes, é caracterizada por muita hostilidade e inúmeros conflitos, o que acaba por fazer com que a mulher desenvolva ‘uma relação persecutória contra o próprio corpo’ [...] (DEL PRIORE, 2000, p. 94).

Sob uma realidade que evidencia um óbvio abandono ao visível, num processo de obsessão pela imagem, a visibilidade torna-se um valor central da política. O mundo, altamente movimentado pela mídia, provido de um constante e instantâneo fluxo informacional, abre espaço para o uso da visibilidade como um novo mecanismo de se colocar o objeto em foco (MATEUS, 2014). Dessa forma, quando se pensa no corpo, os regimes de visibilidade transportam o eu idealizado para um papel de sujeito operador do discurso, um sujeito visível que se coloca em evidência para ser visto e promover uma mensagem predefinida. Do mesmo modo, esses regimes transportam o espectador para um papel que contrapõe o operador do discurso, um sujeito do ver, que se posiciona a ver e assume o papel operacional através do convencimento e da sensibilidade (RIBEIRO, 2012). Como consequência dessa estratégia política de visibilizar o eu ideal, tem-se o encobrimento da existência do outro que, por não ser visto, não acessa os mesmos direitos ofertados àqueles no espectro do ideal. Assim, o regime de visibilidade também acaba por tornar-se um regime de invisibilidade (COSTA; BERNARDES; PALMIERE, 2019).

A partir dessas considerações, torna-se importante questionar: **Como as imagens da bailarina clássica em ballets de repertório e filmes infantis de grande audiência reproduzem valores que invisibilizam a pluralidade de corpos femininos existentes?**

Responder a essa pergunta é de extrema valia ao se considerar as origens do corpo da mulher brasileira em um alto nível de pluralidade cultural. Reconhecer que a identidade do corpo da mulher brasileira é marcada por inúmeras diferenças e singularidades requer um posicionamento contra o estereótipo purista europeu que invisibiliza os muitos corpos presentes no mundo da dança. É preciso cada vez mais dar evidência à pluralidade com modelos que estimulem não apenas a participação das crianças na dança clássica, mas que permitam que elas se vejam e se reconheçam nesse espaço. Desse modo, esta pesquisa contribui, diretamente, para estudos e mudanças que tornem o ensino de ballet uma educação cada vez mais inclusiva.

Destarte, este projeto tem como principal objetivo: compreender como a imagem da bailarina clássica em ballets de repertório e filmes infantis de grande audiência reproduzem valores que invisibilizam a pluralidade de corpos femininos existentes. Para pontuar as análises e críticas realizadas no decorrer da construção do estudo, tem-se como prerrogativas atender aos seguintes objetivos específicos: a) compreender a construção histórica da imagem da bailarina clássica através dos ballets de repertório “Giselle”, “Lago dos Cisnes”, “O Quebra-Nozes”; b) analisar as representações de bailarinas nos filmes “Barbie em o Lago dos Cisnes”<sup>1</sup> e “Barbie: o Quebra-Nozes”<sup>2</sup>; c) refletir sobre as implicações desses modelos na vivência das mulheres no cenário contemporâneo do ballet clássico; d) compreender todos esses aspectos a partir de e para uma Educação Estética e Visual.

Para cumprir tais objetivos, este trabalho de conclusão de curso explora um amplo espectro bibliográfico, que possibilita uma interpretação mais próxima da realidade do objeto pesquisado, além de uma análise qualitativa das imagens dos ballets e filmes compreendidos no texto. A análise foi orientada a partir do conceito de decupagem clássica de Xavier (2005), em um processo de decomposição do filme, suas sequências e cenas, em planos, compreendendo roteiro, organização, corte e colagem dos fragmentos filmados. Para complementar o processo de decupagem, foi feito o uso de pranchas visuais como método de exposição de imagens, de modo a criar um movimento imagético carregado de emoções, ideias e concepções que viajam através dos sentidos (DIDI-HUBERMAN, 2012). A investigação, por sua vez, foi fundamentada em levantamentos bibliográficos de autores que discorrem sobre o contexto histórico da construção da imagem estereotipada da bailarina e suas consequências a longo prazo. Assim, tornou-se imprescindível tomar como pauta, também, as predefinições tradicionais que fomentam a disseminação desses estereótipos em companhias profissionais de alto nível de visibilidade e reconhecimento, uma vez que estas são referências mundiais e definidoras de padrões para a grande maioria das demais academias.

No capítulo 1, que está dividido em três subcapítulos, discutimos os ballets de repertório e a construção da estética da bailarina clássica, de modo a compreender a história e a cultura que determinaram os padrões estéticos vigentes ainda hoje. No capítulo 2, dividido em quatro subcapítulos, trabalhamos as representações de bailarinas em filmes infantis, buscando problematizar as imposições estéticas do Capitalismo através da Barbie. No capítulo 3,

---

<sup>1</sup> BARBIE: O Quebra-Nozes. Direção de Owen Hurley. Vancouver: Mainframe Entertainment; California: Mattel Entertainment. 2001. 1 DVD (78 min.).

<sup>2</sup> BARBIE em o Lago dos Cisnes. Direção de Owen Hurley. Vancouver: Mainframe Entertainment; California: Mattel Entertainment. 2003. 1 DVD (83 min.).

organizado em três subcapítulos, problematizamos a imagem da bailarina nos reflexos dos corpos que dançam, buscando destacar a multiplicidade de mulheres que encontram no ballet sua forma de expressão. Ao final, apresentamos as considerações finais do trabalho, concluindo o ciclo de estudo e pesquisa.

## CAPÍTULO 1. PLIÉ – OS BALLETS DE REPERTÓRIO E A CONSTRUÇÃO DA ESTÉTICA DA BAILARINA CLÁSSICA

Vivemos num mundo onde o discurso social e cultural procura desde sempre ensinar às crianças como ser homem ou mulher, fomentando uma visão de mundo patriarcal sobre o que é masculinidade e feminilidade. Desde novas, meninas ao redor do mundo são incentivadas a construir uma imagem de corpo que estabelece ligação entre beleza e feminilidade, fazendo do espelho um medidor de seus atributos e tomando como norte e objetivo um padrão estético fomentado por perspectivas masculinas e patriarcais. É preciso ser magra e bonita, ter olhos claros e cabelos lisos, sorrir e não incomodar.

Diversas são as representações do feminino que, subliminarmente, são dispostas sobre as jovens meninas, para que passem a acreditar que a mulher de valor é bela, doce, meiga, submissa e recatada. Entre elas, a dança ganha destaque e a estética da “bailarina da caixinha de música” (SILVA; FEIJÓ, 2020) precisa ser ressaltada, por ser protagonista do sonho de milhares de meninas ao redor do mundo. Todos os anos, milhares de meninas são levadas a escolas de ballet por suas mães, que têm a imagem da bailarina diáfana e delicada, vestida com *tutu* cor de rosa, rodopiando suavemente ao som de uma música leve, como algo que anseiam para suas filhas.

Mais do que qualquer outra arte, o ballet clássico faz do gênero uma questão. O foco é óbvio, mas sutil. Quase toda classe terá pelo menos dois terços de alunas mulheres e os corredores das companhias de dança são desproporcionalmente rosas. Mas o ballet também fomenta uma visão de feminilidade como o ideal de sua prática. Esta visão não é apenas manifestada nas narrativas antigas do século XIX – como o Quebra Nozes, o Lago dos Cisnes ou Giselle – cheios de tiaras e tules que apenas as mulheres usarão, mas também nas peças mais recentes e abstratas do século XX em diante, nas quais as bailarinas descartam os contos de fada em prol de formas mais abstratas em nada mais que collants. Em qualquer situação, as mulheres são a extensão mais plena do idioma do ballet clássico, literalmente ou figurativamente falando. São as mulheres que sobem nas pontas dos pés, são mulheres que elevam suas pernas na altura de suas orelhas, mulheres que fazem trinta e dois fouettés. Mulheres que são elevadas do chão para fazer figuras que parecem desafiar a gravidade. O pas de deux, dança entre um homem e uma mulher que se mostra um dos grandes centros da técnica clássica (a dança em par é comumente a última no treinamento de um bailarino), segue uma visão das relações heterossexuais [...]. Homens estão no controle; mulheres estão em exibição. O ballet exprime o gênero em todos os passos (PHILLIPS, 2015, p. 1, tradução da autora).

Assim, o ballet mostra-se um espaço propício para perpetuar o ideal de feminilidade da visão de mundo patriarcal, uma vez que, desde os primórdios, a dança clássica mantém regras preestabelecidas para os corpos que a executam. Aos corpos masculinos são atribuídos valores de força e virilidade, evidenciados pela capacidade de transportar e deslocar o corpo feminino pelo espaço do palco; aos corpos femininos é atribuída a função de expressão máxima da feminilidade desejada pelo patriarcado. Ao se enaltecer o eterno feminino no ballet clássico, a mulher é relegada a um simples objeto.

Os ballets de repertório passam a adaptar lendas, histórias e contos de fadas, que começam a construção do corpo doce da bailarina clássica, desenvolvendo a imagem feminina predominante no ballet. Destarte, para as meninas, a escolha pela prática do ballet torna-se uma maneira de reforçar a busca pela feminilidade, e a inserção no mundo do ballet acaba sendo realizada sob um pretexto de conexão ao universo feminino.

Não se vê na definição do corpo no ballet clássico o espaço para a pluralidade, para a diversidade. Às mulheres são determinadas definições pequenas e restritas. Wulff (2008) explana a ampla rejeição que o universo do ballet clássico apresenta à diversidade. Não se aceita menos do que perfeição, a qual fora padronizada a partir de um ideal europeu restrito e voltada a uma parcela muito específica de mulheres. Para o ballet clássico e para aqueles que o comandam, parece justo que bailarinas que não correspondam às suas expectativas tenham como única alternativa dançar em companhias de danças alternativas, contemporâneas e não clássicas.

Na cultura do ballet, existem conceituações extensas dos tipos de corpos e talentos do movimento. Os tipos de corpos bailarínsticos estão conectados aos diferentes papéis nos ballets de repertório. Existe a *soubrette*, uma pequena mulher caracterizada pelos rápidos movimentos; existe o *danseur noble*, um bailarino alto e bonito com expressões elegantes. O *danseur noble* é tipicamente escalado como um príncipe e dança com o que se chama uma bailarina 'lírica', a bailarina etérea, uma mulher bonita e magra que sabe como representar a poesia. Os *demi-caractère*, bailarinos de personagens, geralmente são homens bailarinos com uma presença de palco forte e colorida, o que os faz ideal para representar papéis como o bobo da corte em O Lago dos Cisnes. É notável que bailarinos que não se adequam a nenhum desses tipos de corpos, ou aqueles que, por causa das políticas da companhia, não recebem ofertas de papéis solo, poderão prosperar caso saiam do ballet clássico e busquem uma companhia de dança contemporânea, onde uma variedade maior de corpos e personalidades são utilizados. Ao contrário do ballet clássico, que é definido pela expressão etérea, o ballet e a dança contemporâneos continuamente desenvolvem novos sentimentos e significados (WULFF, 2008, p. 526, tradução da autora).

Fica evidente que, aos homens, o essencial é a força. Podem ser altos e elegantes príncipes; ou fortes e coloridos personagens complementares. A eles é permitida a heterogeneidade. Porém, às mulheres, o essencial é agradar. Podem ser pequenas e ágeis ou esbeltas, bonitas e etéreas. O importante é o *pettit*; é a delicadeza da mulher magra.

Assim, independentemente da fluidez da sociedade contemporânea, o ballet mantém-se estático, protetor de suas características e regras sólidas, zelando pelo preciosismo que compõe o seu repertório. Essa arte, como todas as outras, renova-se, mas segue a tradição, e o discurso sobre o corpo permanece constantemente “ligado com as relações hierárquicas que se estabelecem entre as classes sociais, do conflito entre as classes dominantes e dominadas” (GONÇALVES, 2009, p. 6).

“Na arte da dança, o corpo é a matéria prima para realização da composição coreográfica e é por meio do movimento (ou ausência dele) que a dança passa a existir” (NASCIMENTO, 2019, p. 3). O corpo é espaço, sentimento e reflexo da cultura. A coreografia obedece a um conjunto de rituais nos quais a técnica estabelece alterações no corpo para instituir novas linguagens. A utilização dos corpos como meio de expressão faz do corpo intérprete e signo no espetáculo. Assim, “O meu argumento é que o ballet clássico não é preservado apenas por ser uma cultura ‘elevada’, mas por ser uma cultura física ensinada e cultivada entre corpos por séculos.” (WULFF, 2008, p. 519, tradução da autora).

Torna-se necessário, portanto, compreender a tradição do ballet, suas origens e seus argumentos, para efetivamente criticar a construção estereotipada da imagem da bailarina que invisibiliza os corpos femininos na dança. É preciso ter curiosidade e desejo para identificar fatores, regras e toda a cultura clássica excludente, bem como provocar novas questões a serem indagadas. Sendo assim, para iniciar a exposição do estudo monográfico, apresenta-se o ballet romântico através do purismo de “Giselle”.



## 1.1 – ADAGE: O PURISMO DE “GISELLE”

A imagem predominante da bailarina clássica está frequentemente associada às imagens das bailarinas do período romântico, que exaltavam uma mulher doce, etérea, inacessível e idealizada. A mulher virgem, ingênua, bela e frágil, de caráter puro e majestoso, era uma heroína a ser salva e amada por um nobre cavalheiro. O surgimento da sapatilha de ponta como instrumento técnico deixava a mulher mais leve e mais expressiva, que se somava aos figurinos leves na exacerbação da figura feminina etérea, contrastante aos cenários sombrios.

Em geral, os papéis da mulher no ballet romântico não retratavam mulheres independentes, mas impalpáveis e indefiníveis sílfides ou terrosas e lúbricas camponesas, embora não escravas para o deleite masculino. Havia também as eróticas e macabras *Willis*, fantasmas vingativos de mulheres traídas que morreram não desposadas; elas condenavam os homens infiéis a dançar até a morte (HANNA, 1999, p. 188).

Após o sucesso do primeiro ballet romântico, “*La Sylphide*” (1832), “*Giselle*” (1841) efetiva o ápice do Romantismo no ballet clássico. Assim, dentre os muitos ballets da tradição romântica, “*Giselle*” merece um destaque especial na definição da imagem da bailarina clássica.

“*Giselle*” exhibe grande inovação quando, pela primeira vez, todo o corpo de baile dança sobre sapatilhas de pontas; e evoca o Romantismo a partir do tema da infidelidade, até então inédito nos ballets de repertório. Após 200 anos de predominância da figura masculina nos palcos, a tradição romântica introduzia uma época de grande valorização da figura feminina. No entanto, por trás de todo o enaltecimento da figura feminina no ballet clássico romântico, a bailarina ainda era (e é) prisioneira dos códigos morais e sociais impostos pela lei simbólica do patriarcado. Assim, “*Giselle*” mostra-se relevante ao estudo das representações femininas no âmbito do ballet clássico e, por conseguinte, de extrema valia a este trabalho.

Nos ballets românticos, o bailarino é um forte suporte para a mulher frágil. Ele a carrega, a pega e a apoia enquanto ela realiza *pirouettes* equilibrada sobre uma única perna. Frequentemente, o homem ‘resgata a mulher quando ela esquece os passos ou comete erros’ [...] (WULFF, 2008, p. 526-527, tradução da autora).

“*Giselle*”, baseado no livro “*De l’Allemagne*”, de Heinrich Heine, foi dividido em dois atos completamente opostos para dissertar sobre a vida e a morte através de uma tragédia amorosa. Isto apresenta não apenas uma revolução na construção cênica do ballet clássico, como um desafio de técnica e interpretação para quem dança, mesmo que no corpo de baile.

O primeiro ato retrata um ar alegre, no qual todos festejam a colheita das uvas com vivacidade. Giselle, a jovem camponesa, ama dança e apaixonou-se pelo nobre Albrecht, que está se fingindo de camponês sob o pseudônimo de Loys. Hilarion, o guarda-caças da vila, tenta convencer a jovem camponesa de que Loys não é quem diz ser e Giselle é levada à loucura ao descobrir a farsa de Albrecht, que já estava comprometido com outra mulher, a princesa Bathilde de Curlândia. A jovem camponesa experimenta derradeira agonia, padecendo após uma dança dolorida e frenética, conhecida como “a cena da loucura”.

O segundo ato contrapõe o primeiro, num clima fúnebre e sombrio. As *Willis* tomam a cena em uma nova dinâmica, tanto da perspectiva artística quanto da parte técnica. A floresta às margens de uma lagoa exibe, em meio à nevoa, a lápide de Giselle, enquanto Myrtha, a Rainha das *Willis*, anuncia a chegada de uma nova irmã. Myrtha, então, busca incentivar a jovem Giselle a enfeitiçar Albrecht, mas ela se recusa. Assim, a Rainha das *Willis* exige que Giselle cumpra o desafio de seu amado, ordenando que a jovem dance os mais fascinantes passos até sua exaustão. Quando a aurora começa a raiar, as *Willis* esvaem-se e Giselle é puxada para seu frio asilo, perdendo o nobre e abençoando seu casamento com a princesa, mas condenada a viver como uma *Willi* pelo resto dos tempos.

## Prancha 1



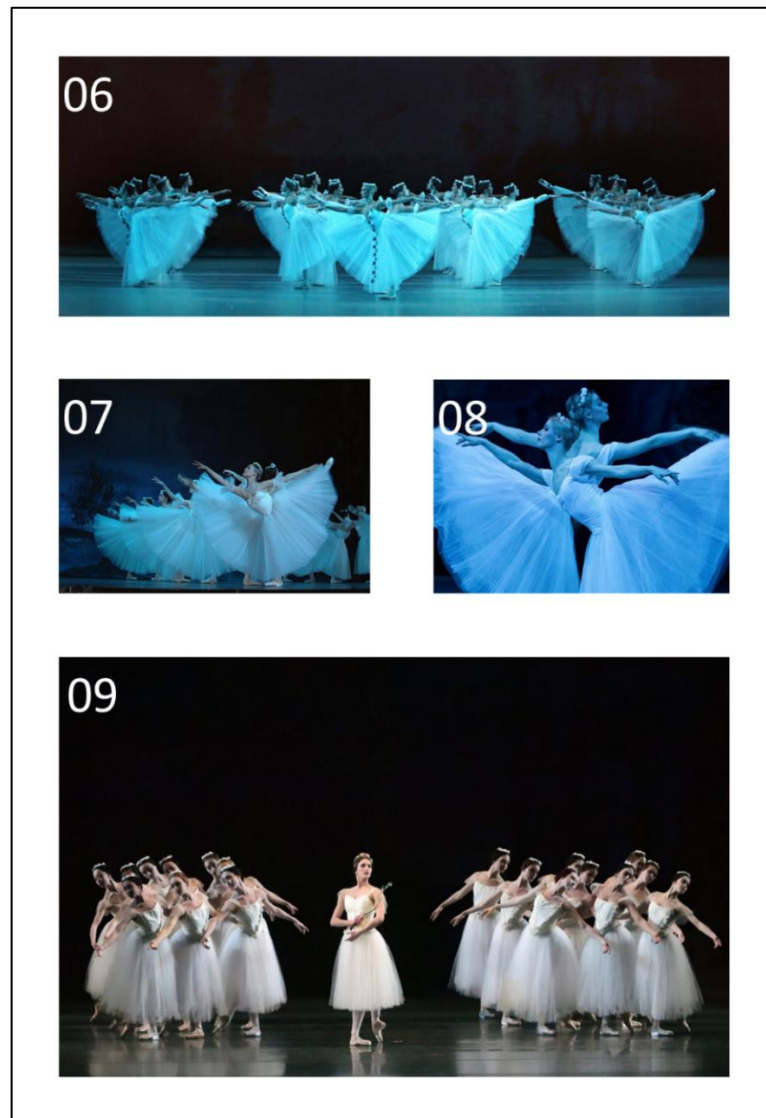
Figuras 01 a 05: (01) As camponesas – Pettersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/giselle/>; (02) *Pas de Deux* Ato 1 – Pettersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/giselle/>; (03) As camponesas – American Ballet Theater. Fonte: <https://www.abt.org/events/abt-offstage-giselle/>; (04) Myrtha a Rainha das Willis – English National Ballet. Fonte: <https://www.ballet.org.uk/production/mary-skeaping-giselle/>; (05) As Willis – English National Ballet. Fonte: <https://www.ballet.org.uk/production/mary-skeaping-giselle/>.

O papel da protagonista consiste, então, em um objetivo a ser alcançado. Giselle perpassa a figura da camponesa ingênua e encontra a *Willi* cálida. A exigência pela perfeição técnica encontra-se acompanhada da expectativa de profunda graça e lirismo. E assim toda bailarina almeja a posição de primeira bailarina em um espetáculo de “Giselle”.

No entanto, a figura das *Willis*, frias e mortas, configuram-se como uma barreira natural à diversidade na dança, para Giselle e para o corpo de baile. As companhias de dança frequentemente utilizam-se do segundo ato do espetáculo para negligenciar a participação de pessoas negras na produção, sob o parco argumento de que o corpo negro irá retirar a sensação fúnebre proposta. Há, também, uma grande negligência com bailarinas *plus size*, uma vez que

“bailarinos que não são magros chamam muito a atenção, não pelo fato de serem bons, e sim pelo seu afastamento do ideal esperado” (PRADO, 2018, p. 26).

Prancha 2



Figuras 06 a 09: (06) Travessia das Willis – Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/giselle/>; (07) Travessia das Willis em Ângulo – Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/giselle/>; (08) Travessia das Willis em Close – Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/giselle/>; (09) As Willis– American Ballet Theater. Fonte: <https://www.abt.org/events/abt-offstage-giselle/>.

Percebe-se facilmente o preciosismo das companhias de colocar em cena apenas bailarinas que são similares em todos os quesitos. A busca por perfeição leva as companhias a crer que um grupo homogêneo (não somente em técnica, mas em expressão e fisionomia) será responsável por criar a ilusão de perfeita sincronia, disfarçando erros. Assim, “ao assistir um grupo profissional de dança, torna-se impossível diferencial os indivíduos que estão dançando,

pois parecem a mesma pessoa” (PRADO, 2018, p. 26). Mas será que a experiência é realmente prejudicada por uma variedade de corpos em palco? Seria a homogeneidade mais importante do que a representatividade da multiplicidade de dançarinos?

A bailarina não apenas depara-se com o ideal inatingível da bailarina da caixinha de música (SILVA; FEIJÓ, 2020). É sobre ser diáfana, delicada e submissa. Porém, é também sobre ter a altura certa, o peso certo, o cabelo certo, a idade certa. É preciso ser branca e ter os cabelos lisos. Muitas vezes, é preciso ser outra pessoa.

Ser branca e frágil [...] são características importantes para refletirmos sobre as obrigações exigidas para a aceitação dos corpos femininos naquele período. Além disso, buscava-se no ballet, um corpo leve, longo e que se projetasse verticalmente, movimentos e características oriundas das cortes francesas e italianas, já altamente codificados (NASCIMENTO, 2019, p. 4).

Logo, percebemos que muito da construção estética da bailarina mostra-se estagnada. No Romantismo, o ballet construiu um ideal estético que permanece hoje intacto. Contudo, compreender a imagem de “Giselle” não é suficiente para se compreender como a bailarina romântica tornou-se uma estética excludente e desenvolver este estudo monográfico. Assim, no próximo subitem deste capítulo, será abordada a mulher desejável sob a ótica de “O Lago dos Cisnes”.

## 1.2 – ARABESQUE: A MULHER DESEJÁVEL DE “O LAGO DOS CISNES”

“No século XXI, mais de cem anos após sua concepção, é difícil encontrar uma companhia de ballet que não performou “O Lago dos Cisnes”. É uma obra que recebeu grande elogio, descrita pela Royal Opera House como ‘um dos ballets mais amados’” (NICHOL, 2016, p. 5, tradução da autora). A imagem cultural do cisne ecoa historicamente entrelaçada a temas de realeza, amor e morte, agregando grande valor a um dos ballets mais performados da história. Desse modo, este ballet consagra-se como o clássico dos clássicos.

Pode-se notar que cisnes têm muito em comum com a bailarina clássica. Um cisne parece lindo sobre a água, mas abaixo da superfície suas patas se movem freneticamente para mantê-lo flutuando. Assim ocorre com a bailarina que tem que trabalhar incessantemente no seu treinamento e na execução de seus movimentos para parecer perfeita (NICHOL, 2016, p. 17, tradução da autora).

“O Lago dos Cisnes” (1877) é o primeiro ballet de Tchaikovsky e, dividido em quatro atos, destaca a própria essência do trabalho do bailarino: sacrifício, obstinação e a busca obsessiva da perfeição.

O primeiro ato inicia-se com a celebração do aniversário do príncipe Siegfried. Com a chegada da idade, o jovem precisa se casar e se libertar do estilo de vida despreocupado. A rainha demanda a escolha uma esposa no baile real que está para acontecer. No entanto, o príncipe deseja se casar por amor e não fica muito satisfeito com a ideia. Na tentativa de animá-lo, seu amigo, Benno, o convida para caçar, e os dois rapazes seguem perseguindo um grupo de cisnes.

O segundo ato, por conseguinte, passa-se na floresta, à beira de um lago. Siegfried separa-se de Benno durante a caçada e depara-se com o grupo de cisnes no lago. Mas, com a chegada da noite, um dos cisnes transforma-se em uma bela mulher, Odette. Ele promete não a machucar e ela lhe conta ser a rainha dos cisnes, explicando como ela e suas companheiras foram vítimas de um terrível feitiço lançado pelo feiticeiro Von Rothbart. O feitiço só poderá ser rompido quando um homem, que jamais amou antes, jurar seu amor a Odette para sempre. O príncipe então convida Odette ao baile real, para que possa apresentá-la à sua mãe e romper o feitiço.

O terceiro ato exhibe o baile real ao espectador. Seis princesas são apresentadas ao príncipe como pretendentes. Von Rothbart chega disfarçado com sua filha, Odile, enfeitada para parecer a rainha dos cisnes. Siegfried, acreditando que a filha do feiticeiro era sua amada Odette, dança com ela incessantemente. Odette tenta fazer sua aparição como uma visão para

que o príncipe perceba a farsa, mas ele permanece alheio e anuncia à corte que aquela é sua noiva. O feiticeiro sai do seu disfarce e Siegfried descobre o seu erro. Preenchido por culpa, o príncipe corre para o lago, em busca de sua amada.

O último ato passa-se novamente no lago. Odette está desolada pela traição do príncipe, enquanto suas companheiras cisnes tentam confortá-la. Ela está decidida a encarar a morte para livrar-se do sofrimento. Siegfried finalmente a encontra e clama por seu perdão, reafirmando seu amor pela rainha dos cisnes. Entretanto, Von Rothbart aparece exigindo que o príncipe cumpra a promessa feita no baile e case-se com Odile. O príncipe sabe que isso condenaria Odette e suas companheiras a serem cisnes para sempre, então Siegfried e Odette pulam no lago, indo ao encontro de suas mortes. Isso rompe o feitiço de Von Rothbart, levando o mago ao seu próprio fim, enquanto a rainha dos cisnes e o príncipe acendem ao céu unidos em amor eterno.

## Prancha 3



Figuras 10 a 13: (10) A festa na cidade – English National Ballet. Fonte: <https://www.ballet.org.uk/production/swan-lake/>; (11) Pas de quatre: os pequenos cisnes – Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/swan-lake/>; (12) *Pas de deux* Odile – Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/swan-lake/>; (13) Odette desolada – English National Ballet. Fonte: <https://www.ballet.org.uk/production/swan-lake/>.

Nota-se que o desdobramento sensorial da personagem Odette/Odile, em seu processo de encantamento, compreende a estética romantizada e o exponencial sensualizado através da cor do figurino. Além da brancura e do negrume do cisne, a transmutação do eu no outro que permite mutabilidade na identificação da personagem é significativa na expressão corporal que se exige da bailarina.

A era romântica do ballet clássico já exigia primor técnico das bailarinas, que precisavam manter extrema delicadeza e leveza nos movimentos, como se quase não tocassem o chão, mas aqui era necessário ir além. A estética do cisne exigiu uma exibição de flexibilidade



técnica na qual os braços, as costas e o pescoço foram elevados a um novo patamar. Em “O Lago dos Cisnes”, a feminilidade é pura, singela e extremamente delicada. Assim, o alto nível de contorção do corpo faz a bailarina parecer quebrável, favorecendo a estética desejada.

Prancha 4



Figuras 14 a 17: (14) O cisne no ballet – Los Angeles Ballet. Fonte: <https://alextheatre.org/event/los-angeles-ballet-presents-swan-lake-2>; (15) A morte do cisne – Mikhail Fokine. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt9044304/>; (16) Misty Copeland como Odette – American Ballet Theater. Fonte: <https://www.nytimes.com/2015/07/15/opinion/black-dancers-white-ballets.html>; (17) Odette, por Svetlana Zakharova. Fonte: <https://lostnene.wordpress.com/2013/02/19/svetlana-zakharova-in-the-dying-swan-rehearsal-and-performance/svetlana-zakharova-in-the-dying-swan-3/>.

Essa feminilidade exige um nível de articulação corporal que não é simplesmente natural a todas as mulheres. Assim sendo, o padrão estético imposto exige que a diversidade seja invisibilizada (PHILLIPS, 2015). O nível de treino e desenvolvimento necessários para se atingir a estética do cisne é altíssimo, e o grau de dificuldade coloca Odette/Odile como um dos mais altos patamares, um dos objetivos mais difíceis a serem alcançados pela bailarina clássica. Como explicita Phillips (2015), a feminilidade é algo a ser aperfeiçoado e embelezado no ballet. É um trabalho árduo e interminável, mas que faz o esforço parecer honroso. É necessário apaixonar-se pela disciplina e pelo esforço, mesmo quando a relevância desse trabalho é minguate. “É que muitas vezes a gente ama o ballet e o ballet não ama você de volta” (CAMPOS; SANTOS, 2019, p. 235). Então, faz-se preciso compensar pelo que não se tem naturalmente.

O ballet clássico requer das mulheres um certo tipo de corpo. O peso ajuda, mas a proporção é de maior importância: pernas longas e torso pequeno, uma cabeça pequena e uniforme, pés flexíveis e articulados. [...] Apresentada à diferença do que se tem em mente ao que se vê no espelho, a única resposta é o esforço (PHILLIPS, 2015, p. 3, tradução da autora).

Desse modo, milhares de meninas submetem-se à escolha de dedicar-se ao ballet, apesar dos esforços e desafios. Sob a promessa de pureza e beleza, a magnitude do trabalho parece ser insignificante e os padrões de beleza, a glória feminina e romantizada da bailarina, tornam-se naturais. O ballet é a mulher quando o ballet é trabalho.

“A dança exige um tipo específico de corpo e esse tipo específico não tem nada a ver com a habilidade de saber dançar, é puramente estética” (CAMPOS; SANTOS. 2019. p. 230). O padrão estético exigido deixa a entender que, na estrutura do ballet clássico, não basta apresentar um bom desempenho na dança, é necessário ir além e conquistar um corpo dentro dos padrões definidos, os quais precisam de recursos para serem sustentados. Torna-se preciso nascer dentro dos padrões definidos, pois, na verdade, a imagem da bailarina foi construída para não valorizar primordialmente a técnica, mas a estética da mulher que ali dança.

Passamos por um processo constante de ajuizamento de gosto, no qual o juízo subjetivo tende à universalidade quando parte de um mesmo modo de avaliar todos os objetos. Julgamos o belo a partir de um conjunto específico de harmonia entre faculdades, oferecendo um único tipo de argumento para qualificar a beleza de todo e qualquer sujeito. Aprendemos o que é belo e, sem uma educação estética, ficamos ali estagnados. Do mesmo modo, o ballet permanece estagnado na estética da bailarina branca, magra e diáfana, ignorante à beleza dos demais corpos femininos que dançam. Entretanto, essa discussão ainda vai além, compreende outros dissidentes na dança clássica. Por isso, vamos seguir um pouco mais na busca por uma melhor compreensão da construção da padronização estética da bailarina clássica, compreendendo a *exotização* do outro em “O Quebra-Nozes”.

### 1.3 – ALLEGRO: A EXOTIZAÇÃO DO OUTRO EM “O QUEBRA-NOZES”

“O Quebra-Nozes é um ballet que nós amamos odiar – amar pela herança clássica e pelas músicas de Tchaikovsky; odiar, pois, frequentemente parece um clichê inescapável em um mundo que pede constante inovação” (FISHER, 2003, p. 9, tradução da autora). Assim como acontece com “O Lago dos Cisnes”, é difícil encontrar uma companhia que não tenha performado “O Quebra-Nozes”, pois este se transformou em uma tradição de Natal, um ritual anual que ocorre nas companhias de ballet ao redor do mundo.

“O Quebra-Nozes” (1892) é, portanto, o ballet mais dançado do mundo atual. Inspirado na história “O Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos” de E. T. A. Hoffmann, este é o terceiro (e último) ballet de Tchaikovsky, e foi performado pela primeira vez no Teatro Mariinsky, em São Petersburgo. Sob a premissa da experiência de sonhos, jornadas e laços familiares, “O Quebra-Nozes” questiona a realidade, dividido em dois atos.

O primeiro ato inicia com a festa de Natal. A jovem protagonista, Clara, ganha como presente de seu padrinho, Herr Drosselmeyer, um quebra-nozes. Seu irmão, Fritz, com inveja do presente, decide brincar com ele e acaba o quebrando. Chateada, Clara pega o quebra-nozes e vai dormir. À meia noite, quando a festa acaba, Clara acorda e encontra enormes ratazanas no salão. A árvore de Natal cresce (ou será que é Clara que encolhe?) e árvores gigantescas ocupam o lugar onde estavam os móveis. O quebra-nozes de Clara transforma-se num verdadeiro soldado que trava uma forte batalha com o Rei dos Ratos e suas ratazanas.

Com a batalha ganha, o bosque lentamente passa a ser uma estufa de inverno. Neve começa a cair enquanto o quebra-nozes transforma-se num príncipe, que acompanha Clara até o Reino das Neves, onde os flocos de neve introduzem o *Pas de Deux* da Rainha dos Flocos de Neve.

O segundo ato, por sua vez, inicia-se com um *Pas de Deux* de Clara e seu quebra-nozes, significando sua partida do Reino das Neves para o Reino dos Doces. A Fada Açucarada os acolhe, organizando um espetáculo em sua homenagem. Os habitantes do reino trazem sua diversidade de nacionalidades, apresentando suas deliciosas especiarias: cacau (Espanha), café (Arábia), chá (China), bengalas doces (Rússia). Além disso, Mãe Gigone, seus palhaços, flautistas, Gota de Orvalho e suas flores apresentam seus talentos aos jovens.

Finalmente, a Fada Açucarada realiza o seu *Pas de Deux*, encerrando a grande celebração e permitindo que os jovens retornem para casa. Clara acorda se questionando se havia tudo sido um grande sonho.

## Prancha 5



Figuras 18 a 21: (18) Clara, Fritz e Herr Drosselmeyer - New York City Ballet. Fonte: <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/george-balanchines-the-nutcracker/>; (19) Flores de Neve - Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/the-nutcracker/>; (20) Valsa das Flores - English National Ballet. Fonte: <https://www.ballet.org.uk/production/nutcracker/>; (21) *Pas de Deux* da Fada Açucarada - Royal Opera House. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/royaloperahouse/7752874554/in/photostream/>.

A tradição natalina de performar “O Quebra-Nozes” significa que toda bailarina cria um vínculo com esse espetáculo. A protagonista Clara abre espaço para jovens bailarinas de 14 ou 15 anos vivenciarem seu primeiro papel de destaque, seu primeiro solo. Com a repetição anual e o envelhecimento, essa mesma bailarina pode viver o papel da Gota de Orvalho e da Rainha das Neves, para finalmente ter a experiência de palco e a técnica para ser a Fada Açucarada. É a verdadeira caixinha de música (SILVA; FEIJÓ, 2020), repetindo incontáveis vezes o mesmo repertório.

Porém, não apenas de sonhos vive “O Quebra-Nozes”. Seja para viver a jovem Clara, seja para viver a sábia e elegante Fada Açucarada, a bailarina precisa atender aos padrões estéticos exigidos pela tradição clássica. Desse modo, a estética tradicional e romântica da bailarina mantém-se fixa e estática nos papéis de destaque. Há séculos atribuímos apenas às mulheres brancas, magras e delicadas os valores de boas e belas, e assim retiramos das demais mulheres um espaço de tamanha valorização.

Por conseguinte, às demais bailarinas, ou seja, àquelas que não correspondem à estética de Clara, ficam reservados os papéis de habitantes do Reino dos Doces, não por estes papéis serem dotados de inata diversidade (o que deveriam), mas por propagarem uma visão caricata (e frequentemente preconceituosa) do outro.

Muitos ballets incluem seções que representam um risco de mal interpretações culturais e generalizações sociais. O renomado crítico de ballet, Alastair Macaulay, explica que ‘visões clichês e frequentemente ofensivas de raça permanecem vivas e bem disseminadas nessa forma de arte. Vários dos ballets antigos e alguns dos mais recentes oferecem estereótipos de raça e de nacionalidades que seriam inconcebíveis em uma peça ou em um filme (HUNTER-MASON, 2018, p. 2, tradução da autora).

Hunter-Mason (2018, p. 5, tradução da autora) expõe ainda que “O exótico das pessoas que são diferentes da maioria é o que as faz intrigante”. Assim, o ballet clássico, eurocêntrico e elitista, como foi construído, vê, aqui, o poder de apropriar-se da cultura de minorias para valorizar a sua própria. Essa apropriação faz-se nociva ao tomar as vozes das minorias, e ainda mais perigosa por ocorrer num espaço que apresenta uma negligência histórica a essas minorias. Sendo assim, em “O Quebra-Nozes”, as coreografias representam uma proposta de dança nacionalista que combina “música, aparência física e características gestuais com as quais a audiência pode facilmente se identificar” (HUNTER-MASON, 2018, p. 16, tradução da autora).

Os dançarinos espanhóis trazem o chocolate e são os primeiros a se apresentarem para Clara. Os movimentos coreográficos são definidos por costas arqueadas, mobilidade dos ombros e jogo de cabeça, com o intuito de resgatar a estética do flamenco. Espera-se que os dançarinos exibam orgulho e ferocidade, características atribuídas ao estereótipo do latino.

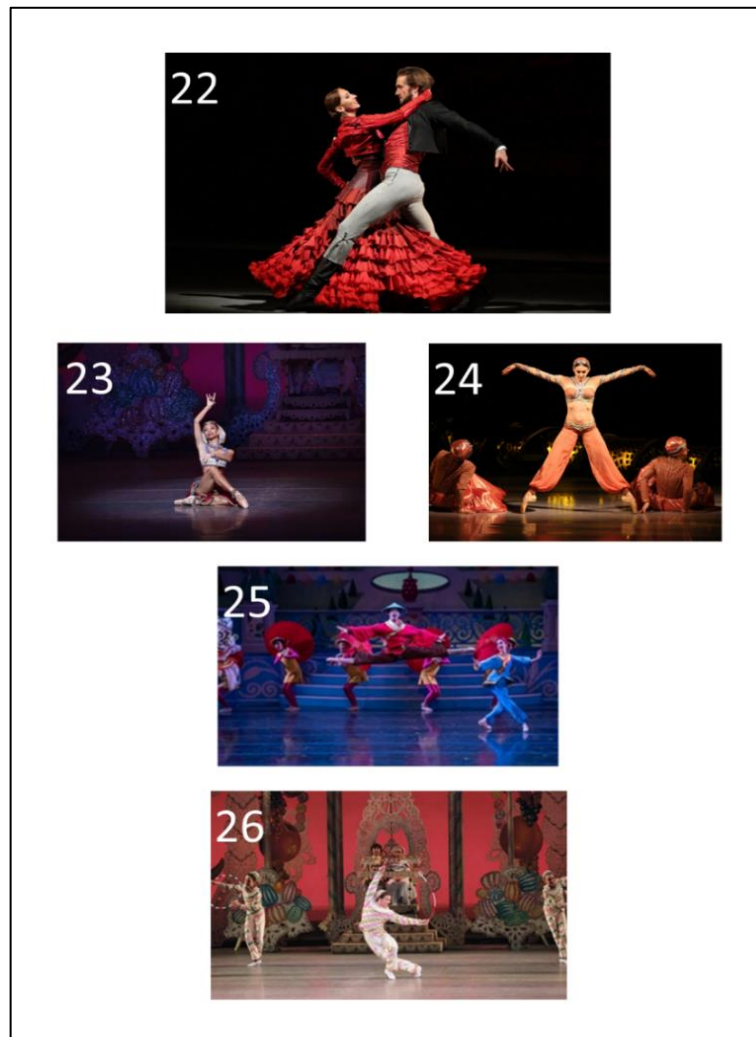
Em seguida, apresentam-se os árabes, que entregam para Clara o café. A dança é lenta e extremamente sensual. Pernas altas e alongadas e poses provocativas constroem a imagem de uma escrava, submissa e sujeita ao homem através de seus movimentos dolorosos. A pele exposta, aliada à extrema intimidade, rompe com a sensibilidade única da arte e da dança árabes, perpetuando uma visão hollywoodiana de “fantasias do Oriente Médio”.

Os chineses levam o chá para Clara. A música mais curta de todo o espetáculo traz a coreografia considerada mais ofensiva em “O Quebra-Nozes”. Rápidos movimentos de pés e grandes saltos são acompanhados por inclinações de cabeça e dedos indicadores apontados, para representar o hashi. A maquiagem é marcada pelo delineado preto, que dá a impressão de olhos alongados, e, por muitos anos, vinha acompanhada pelo rosto pintado de amarelo.

Por fim, os dançarinos russos trazem para Clara as bengalas doces. Esta dança é frequentemente exclusivamente masculina, apostando em grandes saltos, rápidos giros e acrobacias. “Talvez por causa da descendência russa de Ivanov, a coreografia ‘raramente atrai acusações de estereotipagem’ (Fisher, 2003)” (HUNTER-MASON, 2018, p. 23, tradução da

autora), mas claro que isso não significa que ela seja uma representação acurada e respeitosa, afinal, um povo vai muito além de uma representação única e unilateral.

Prancha 6



Figuras 22 a 26: (22) Cacau Espanhol - Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/the-nutcracker/>; (23) Café Árabe - New York City Ballet. Fonte: <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/george-balanchines-the-nutcracker/>; (24) Café Árabe - Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/the-nutcracker/>; (25) Chá Chinês - Kansas City Ballet. Fonte: <https://www.kcur.org/arts-life/2019-11-01/kansas-city-ballet-says-it-will-phase-out-racist-stereotypes-in-the-nutcracker/>; (26) Bengalas Doces da Rússia - New York City Ballet. Fonte: <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/george-balanchines-the-nutcracker/>.

Fica evidente, portanto, que o ballet não apenas limita drasticamente o padrão estético da bailarina perfeita, ele também reduz as imagens diversas, retirando delas qualquer relevância ou reconhecimento. Parece ser preciso diminuir o outro para valorizar ao máximo aquilo que se tem de ideal.

É claro que “diversidades e desigualdades, num sistema de trocas culturais, podem contribuir para a ressignificação do ballet na sociedade contemporânea” (ALMEIDA, 2014, p.

8), mas é necessário que a cultura que move a dança clássica abra-se para reconhecer isso. É preciso romper a tradição que exclui e invisibiliza e recriar o ballet numa forma verdadeiramente inclusiva.

Contudo, o corpo da bailarina não encontra barreiras apenas no espaço do ballet clássico. “O corpo hoje encontra-se em crise” (HAN, 2016, p. 25). Ele está constantemente sob os holofotes das mídias sociais, abrindo espaços para que os padrões estéticos sejam amplamente reforçados e disseminados. Dezenas de comentários invadem cada publicação, foto ou vídeo, discutindo, analisando e criticando o corpo ali representado. Prado (2018) e Souza (2016) afirmam que os impactos desse contexto são mais significativos na vivência feminina, uma vez que se espera exclusivamente da mulher um cuidado obrigatório com as questões da beleza. Acredita-se que, quando se é mulher, é preciso ser agradável aos olhos.

A valorização da mulher magra, alta e branca, que determina a mulher ideal no mundo capitalista, reafirma os valores e qualidades desejados na bailarina clássica. Já não é suficiente romper a cultura interna da dança clássica, é preciso romper padrões estabelecidos e popularizados, que criam juízos de valor para além dos juízos de gosto e vendem imagens inatingíveis. É fundamental transgredir a imagem que é vendida como sinônimo máximo de feminilidade, porque os padrões estéticos que promovem a invisibilidade dos corpos femininos começam fora do ballet; e as mulheres que são invisibilizadas no ballet são frequentemente invisibilizadas nos meios de comunicação em massa, que promovem os juízos de valor que movimentam a sociedade capitalista.

Faz-se necessário, logo, compreender a cultura estética da sociedade contemporânea e reconhecê-la numa vivência de *culto à beleza* (MIRANDA, 2010). O belo natural não se opõe ao belo artístico, mas ambos estão submetidos a um regime que determina que o belo é liso, polido, pequeno, leve, terno e delicado (HAN, 2016). Em toda instância, o belo defende um único espaço de beleza. Nesse sentido, “o meio digital é um meio de afetações” (HAN, 2016, p. 50), mais rápidas que sentimentos ou discursos, suscetíveis aos juízos de valores preestabelecidos sobre a imagem ali representada. Desse modo, consideramos representações de bailarinas em filmes infantis, em uma análise crítica que nos leve a compreender como a representação da bailarina chega às crianças e quais as implicações de tais modelos na realidade das meninas na sociedade de consumo capitalista.

## CAPÍTULO 2. TENDU – AS REPRESENTAÇÕES DE BAILARINAS EM FILMES INFANTIS

A preocupação com a beleza acompanha a humanidade desde os primórdios. Cada era traz seu padrão próprio de boa forma e beleza, pautado nas ideologias políticas, elitistas e sociais vigentes. No século XXI, essas ideologias são altamente impulsionadas pelo movimento capitalista e consumista e a busca pela beleza parece estar se exacerbando:

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 (PRADO, 2018, p. 18).

A realidade globalizada e capitalista é amplamente reiterada pelos discursos presentes nos meios de comunicação em massa, que compreendem um papel de grande importância no estímulo do consumo. “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” (PRADO, 2018, p. 6). Assim, a mídia torna-se também um essencial veículo na divulgação e construção dos padrões de beleza.

A partir do momento que se compreende a estética (*aisthesis*) (MEDEIROS, 2005) paralela à sensibilidade e, por conseguinte, referente à propriedade de se conhecer através do sensível, temos na estética a potencialidade da observação do mundo de modos diferentes, a partir do sentir pessoal/particular. Aqui, a sensibilidade configura um conhecimento vinculado existencialmente ao objeto sentido. Mas, pensando na sensibilidade capitalista, que toma o consumo como norte comportamental, Flor (2009) afirma que o conceito de beleza não pode ser dissociado do poder financeiro e cultural que o indivíduo ocupa na esfera pública. Essa relação “entre boa forma e beleza, classe social e status, com o crescimento da indústria da beleza e da sociedade capitalista-consumista, tornam-se mais evidentes” (FLOR, 2009, p. 298), principalmente com a pressão da indústria de cosméticos por cirurgias estéticas, dietas e exercícios. É uma realidade na qual se espera o investimento – de tempo e dinheiro – na busca pelo ideal de beleza.

Ademais, é essencial constatar como o sistema de dominação-exploração patriarcal ancestral configura-se como responsável pela naturalização de distinções entre os papéis sociais



atribuídos historicamente ao feminino e ao masculino e, conseqüentemente, à obrigatoriedade da mulher de buscar incessantemente a beleza (RAMOS, 2018). Assim, essas representações midiáticas têm um impacto ainda mais profundo sobre a autoestima das mulheres.

Em decorrência dessa comercialização em torno do corpo, as regras estabelecidas sobre o modelo de beleza estática idealizado começam a parecer uma obrigação do corpo feminino. É socialmente esperado que as mulheres empreendam grandes esforços para serem aceitas pela sociedade, uma vez que estar fora dos padrões significa rejeição e crítica (PRADO, 2018). E mulheres que se distanciam desse padrão são vistas como desmotivadas ou desleixadas (SOUZA, 2016).

Logo, torna-se essencial reconhecer a mídia como potencializadora do culto ao corpo e compreendê-la como comercializadora de belezas irreais e inatingíveis. É preciso tomá-la como aliada na perpetuação de visuais excludentes, como os tradicionalmente cultuados no ballet clássico, mas, principalmente, entendendo que este processo se inicia com a mulher criança, internalizando e enraizando essa noção de que apenas um visual é belo e desejável à sociedade capitalista. Dessa forma, o belo passa a referir-se à uma qualidade de objeto, cujo foco é o consumo:

Quando a criança consome um produto ou brinquedo e quando assiste a um filme ou desenho, ela se relaciona com significados e símbolos aceitos socialmente como verdades e como padrões. E pode tomar para si a responsabilidade de se aproximar desses padrões (SOUZA, 2016, p. 53).

O filme introduz os primeiros padrões – de imagem e de comportamento – às crianças. Tal qual ocorre com a mulher adulta, a mídia torna-se também um essencial veículo na divulgação e na construção dos padrões de beleza da menina. O filme apresenta a criança a uma série de “verdades” estéticas que passam a compor e construir sua imagem de corpo. Afinal, de que forma a feminilidade apresentada nos filmes é legitimada enquanto modelo para a vivência das múltiplas formas de ser menina/ mulher?

Através dessa relação, portanto, deve-se reiterar que pedagogia é “qualquer instituição ou dispositivo cultural que, tal como a escola, esteja envolvida no processo de transmissão de atitudes e valores, tais como o cinema, a televisão, as revistas, entre outros” (SILVA, 2000 apud BACARIN; FILHA, 2021, p. 353).

Ao questionar o potencial político da mídia infantil e sua contribuição para os discursos feministas e de gênero (Amy Shields Dobson e Anita Harris, 2015), precisa-se perguntar que tipos de discursos midiáticos e culturais estão disponíveis para as crianças hoje em uma paisagem globalizada de mídia e que tipos de feminilidades são oferecidas para as meninas consumirem, realizarem, pensarem e incorporarem? (VERED; MAIZONNIAUX, 2016, p. 2, tradução da autora).

Isto posto, destaca-se no cinema infantil uma vivência de pedagogia estética de alto impacto nas definições e construções de uma imagem de corpo e nas relações com ela. Por meio do filme, as faculdades cognitivas exploram o belo numa vivência lúdica, não livre, não desprovida de propósito, mas num prelúdio ao conhecimento estético (HAN, 2016) que constrói juízos moralizantes do que é bom e belo. Desse modo, compreender as representações de bailarinas em filmes infantis faz-se necessário a este estudo, uma vez que estabelece um vínculo singular com o espaço que a imagem de corpo da bailarina ocupa na mente da menina.

## 2.1 – CAMBRÉ: A ESTÉTICA BARBIE GIRL

A Barbie sempre esteve no imaginário das meninas. Desde seu lançamento em 1959, ela é a definição do padrão de beleza reproduzido e propagado pela sociedade de consumo capitalista. A Barbie é a boneca mais vendida do mundo (PADILHA; SOUSA; MONTEIRO; MENESES; GUIMARÃES, 2013) e sua presença marcante na mídia a coloca numa posição de forte poder de influência sobre meninas e mulheres. Afinal, que menina nunca se imaginou sendo a Barbie?

Barbie reproduz um determinado estereótipo de feminilidade na cultura em que está inserida – ocidental e capitalista –, ‘[...] no intuito de treinar as meninas a se tornarem perfeitas consumidoras de produtos de embelezamento [...]’. (O’SICKEY, 2002, pp. 33-34). As meninas/mulheres estão prontas para a entrada no mundo da moda [...] e continuarão a consumir produtos de beleza e perpetuar padrões (SOUZA, 2016, p. 17).

No entanto, é essencial destacar que a chegada da Barbie às telas de televisão não foi por acaso. O século XXI chegou abraçado pelo discurso feminista e a imagem original da Barbie passou a enfrentar forte rejeição. Com o índice de vendas em declínio, era necessário repensar a marca. Assim, a Mattel iniciou a remodelação da Barbie (boneca) com uma redução de seios em 1998 e seguiu com uma linha de transformações na imagem da Barbie (marca), a fim de resgatar a glória capitalista da boneca.

O novo mantra para a Barbie não é sobre uma infinidade de diferentes bonecas; ele se concentra em uma estratégia baseada em contar histórias, aprimorada com tecnologia e aspiração adequada à idade. [...] Primeiro, escrevemos histórias envolvente para meninas, para depois criar bonecas e brinquedos para encenar essas histórias [...] (Mattel®, 2003 apud VERED; MAIZONNIAUX, 2016, p. 2, tradução da autora).

Assim, a Barbie chega ao universo cinematográfico em 2001 numa estratégia de marketing que a lança como protagonista em inúmeros filmes produzidos diretamente para DVD. O DVD torna-se essencial por criar um vínculo entre a narrativa e o consumo, fornecendo às crianças um roteiro para brincar com a Barbie e direcionando a brincadeira de uma maneira mais limitante do que a boneca consegue sozinha (VERED; MAIZONNIAUX, 2016, tradução da autora).

Os filmes da Barbie promovem idealizações na menina e apresentam a ela uma representação muito específica de feminilidade: loira, magra, alta e de olhos claros, bem-sucedida, popular e carismática. Há um forte direcionamento dos conceitos de menina e de

feminilidade, e aquelas que não se encaixam nesse padrão são impulsionadas a buscar atingi-lo. Dessa forma, imaginar-se no lugar da Barbie passa a ser sinônimo de idealizar-se uma mulher loira, magra, alta e popular que vive num mundo cor de rosa.

Figura 4 - Barbie: um padrão de beleza



Fonte: <https://br.pinterest.com/mirelysrosario/barbie-style/>.

Isso revela uma realidade complexa, tendo em vista que, na alta variedade de filmes, ela pode ser qualquer coisa, seja uma princesa, sereia, roqueira ou até mesmo uma bailarina. O filme estimula a menina a querer ser essas mesmas coisas, ocupar os mesmos espaços. Quando a Barbie dança sobre sapatilhas de ponta vestida de *tutu* cor de rosa, as crianças imaginam-se nessa mesma posição. Mas, mesmo podendo exercer qualquer atividade, ela sempre será loira, magra, alta e de olhos claros, bem-sucedida, popular e carismática. A imagem que a Barbie transmite é que temos que ser iguais a ela, senão seremos feias. Essa é a ideia interiorizada pelas crianças, que então se julgam a partir desses padrões (PADILHA; SOUSA; MONTEIRO; MENESES; GUIMARÃES, 2013).

É assim que “a negra, a ‘gordinha’, a morena, a parda, a ‘baixinha’, a menina de classe alta, média ou baixa que não possui a feminilidade apregoada pela boneca Barbie” (SOUZA, 2016, p. 18) perde-se numa realidade na qual a perfeição de beleza propagada deve ser desejada e buscada cotidianamente. Nessa valorização estética atrelada aos valores ocidentais, ocorre uma intensa colonização do olhar, que serve de base à expansão incontestada desse padrão de beleza excludente.

Barbie aparenta ser um brinquedo inocente, produzido apenas para divertir as meninas, contudo ‘[...] vê-se que sua produção está imersa em intenções pedagógicas, com o intuito de ensinar a supremacia de um tipo de corpo, raça e comportamento’ (CECHIN; SILVA. 2012a. p. 624), oferecendo para a criança um estereótipo de menina e de feminilidade (SOUZA, 2016, p. 38).

À vista disso, compreender a imagem da Barbie bailarina é essencial para esta investigação, porque é essencial reconhecer que uma das primeiras imagens de bailarina amplamente divulgada às meninas é excludente, não apenas pela própria imagem da bailarina clássica, mas pelo padrão de beleza reproduzido pela sociedade de consumo capitalista ter esse caráter.

Dos dezesseis DVDs da Barbie lançados entre 2001 e 2009, metade são adaptações soltas baseadas em contos de fada, ficção científica e ballet (VERED; MAIZONNIAUX, 2016, tradução da autora). Sendo assim, foram escolhidos dois filmes com imagens de uma Barbie bailarina inspirada em ballets clássicos para análise e discussão neste estudo monográfico: “Barbie: o Quebra-Nozes” (2001) e “Barbie em o Lago dos Cisnes” (2003).

## 2.2 – CHASSÉ: O QUEBRA-NOZES DA BARBIE

“Barbie: o Quebra-Nozes” é o primeiro filme animado da Barbie lançado diretamente para DVD. Inspirado no conto “O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos”, de E. T. A. Hoffman e no ballet “O Quebra-Nozes” de Tchaikovsky, o filme conta a história da jovem Clara (representada pela Barbie) e segue uma dinâmica bastante similar àquela do ballet de repertório.

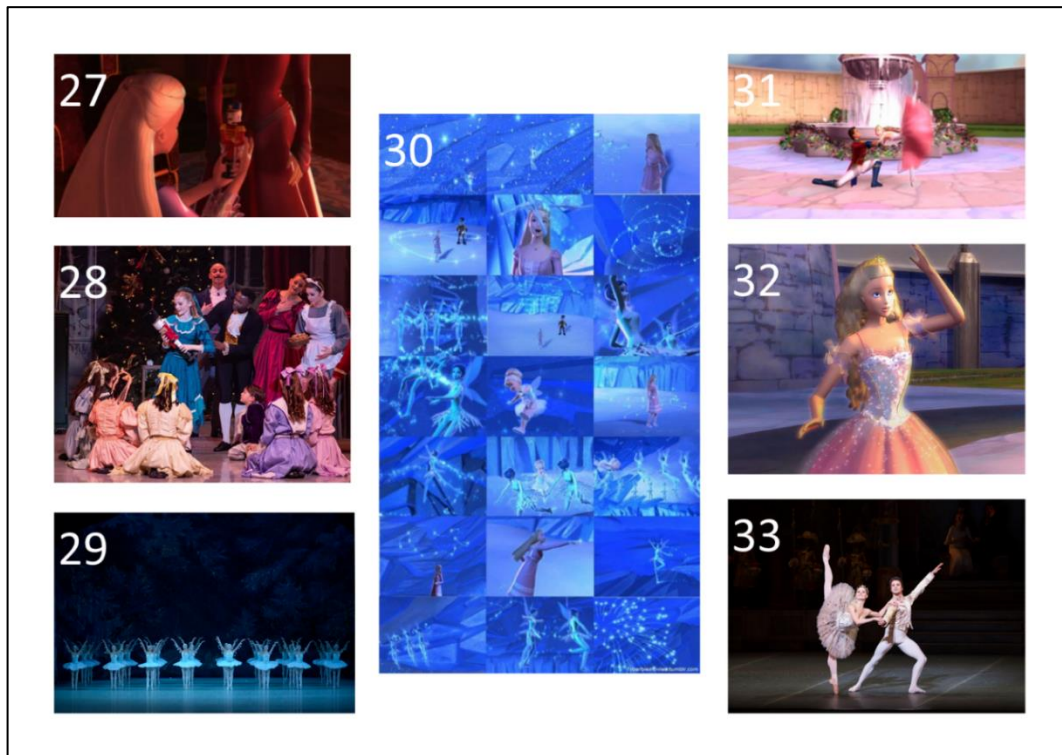
Na noite de Natal, Clara ganha um boneco quebra-nozes de presente. Numa discussão com seu irmão, o braço do Quebra-Nozes quebra e Clara vai dormir chateada. Quando chega a noite após a festa, Clara acorda e descobre que seu Quebra-Nozes ganhou vida para lutar contra o Rei Rato. O Quebra-Nozes luta bravamente e Clara tenta ajudá-lo, mas, durante a batalha, o Rei Rato enfeitiça Clara e a faz encolher, dando início a uma grande jornada em um mundo mágico.

Clara e o Quebra-Nozes partem da casa em busca da princesa Caramelo, supostamente a única capaz de ajudar Clara a retornar à sua forma original. O caminho os leva a conhecer o bosque nevado, onde são recebidos pelas dançantes flocos de neve.

Após a passagem pelo bosque, as personagens seguem o caminho até a Terra dos Doces, onde encontram diversos cidadãos devastados pelas malvadezas do Rei Rato. Fazendo diversos amigos ao longo da jornada, Clara enche-se de coragem e decide lutar contra o Rei Rato para ajudar a Terra dos Doces. As fadas das flores ajudam Clara a chegar ao palácio do Rei dos Doces, em que o Rei Rato está.

No palácio, Clara e o Quebra-Nozes lutam contra o Rei Rato, refletindo sua magia maléfica para o derrotar. Clara corre ao encontro do Quebra-Nozes, machucado pela luta e, com um beijo, remove o feitiço do Rei Rato, revelando a todos que o Quebra-Nozes era o príncipe Eric, herdeiro do trono da Terra dos Doces. Todas as magias do Rei Rato vão se desfazendo e a Terra dos Doces retorna ao seu formato original, apresentando Clara como a princesa Caramelo. Clara (agora Princesa Caramelo) dança um belo *pas de deux* com o príncipe Eric, antes de ser enviada de volta à sua casa.

## Prancha 7



Figuras 27 a 33: (27) Clara e o Quebra-Nozes – “Barbie: o Quebra-Nozes” (print; min. 07:22). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-e-o-quebra-nozes/t/dL7SQhZtV9/>; (28) Clara e o Quebra-Nozes – Avant Chamber Ballet. Fonte: <https://localprofile.com/2021/12/03/best-nutcracker-performances-dfw/>; (29) Flocos de neve – Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/the-nutcracker#ballet-gallery-27>; (30) Cena dos flocos de neve – “Barbie: o Quebra-Nozes”. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/708754060124271158/>; (31) *Pas de Deux* Princesa Caramelo – “Barbie: o Quebra-Nozes” (print; min. 62:41). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-e-o-quebra-nozes/t/dL7SQhZtV9/>; (32) Barbie Princesa Caramelo – “Barbie: o Quebra-Nozes”. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/609111918355280046/>; (33) *Pas de Deux* Fada Açucarada – Boston Ballet. Fonte: <https://www.bostonmagazine.com/arts-entertainment/2015/12/01/sugar-plum-fairies-boston-nutcracker/>.

Em “Barbie: o Quebra-Nozes”, Clara é a redentora da história. Ela é inteligente, gentil, educada e prestativa, capaz de ajudar – e até mesmo salvar – o Quebra-Nozes e seus amigos em diversos momentos do filme. Ela encontra sua coragem à medida que enfrenta obstáculos e, ao final do filme, demonstra um grande nível de altruísmo quando arrisca sua própria vida para salvar o príncipe Eric. Clara é apresentada como um modelo de mulher ideal através de sua personalidade e atitudes, e este idealismo é sutilmente completado pela imagem loira, magra, alta e de olhos claros, bem-sucedida, popular e carismática que acompanha a figura da Barbie.

Mas a imagem de Clara não é a única no filme a compor essa visão de corpo ideal. Na cena da dança dos flocos de neve, por exemplo, pode-se perceber um grupo de fadas fisicamente idênticas e dançando em perfeita sincronia. A dança é realizada pelas fadas azuis (com traços brancos e europeus), magras e altas, com o cabelo em um perfeito coque e *tutu* bandeja que imita um floco de neve. Enquanto isso, a pequena fada das neves, representada pela imagem de

uma criança, baixa e pequena, não longilínea, é ativamente excluída da performance, apesar de tentar se juntar aos flocos de neve na dança. Clara e o Quebra-Nozes permanecem encantados com a dança e parecem não se importar com a frustração da fada das neves, como se a não participação da pequena na dança fosse algo esperado ou natural.

Figura 5 - Flocos de Neve – “Barbie: o Quebra-Nozes” (print; min. 21:19)



Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-e-o-quebra-nozes/t/dL7SQhZtV9/>.

Não obstante as representações supramencionadas que reforçam a ideia de um corpo ideal, é necessário questionar a ausência quase total de personagens não brancos. Capitão Doce é o primeiro e único personagem não branco incluído na totalidade do filme. Baixinho e vestido de roupas que remetem ao Oriente Médio, é uma representação notavelmente problemática. O ângulo em *Contra-Plongée*/câmera baixa (XAVIER, 2005) apresentado na figura 34, a seguir, causa uma sensação de grandiosidade do personagem do Capitão Doce, posto que na cena em questão ele está com arma em punho e em posição de superioridade em relação à Clara e ao Quebra-Nozes. Porém, a superioridade é contrastada ao longo de todo o restante do filme, uma vez que o personagem, pomposo e atrapalhado, necessita repetidas vezes ser salvo pelos personagens brancos. Na única ocasião em que Capitão Doce dança, o final da performance é confuso e visto com receio por Clara e o Quebra-Nozes, como se o sucesso do jovem capitão fosse improvável.



## Prancha 8



Figuras 34 a 36: (34) Capitão Doce – “Barbie: o Quebra-Nozes” (print; min. 29:32). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-e-o-quebra-nozes/t/dL7SQhZtV9/>; (35) Capitão doce assustado – “Barbie: o Quebra-Nozes”. Fonte: <https://www.fanpop.com/clubs/barbie-movies/images/31959260/title/captain-candy-major-mint-photo>; (36) Dança russa de Capitão Doce e Major Menta – “Barbie: o Quebra-Nozes”; Fonte: <https://barbiemoviestrivia.tumblr.com/post/166250167597/the-dance-of-captain-candy-and-major-mint>.

Assim, fica evidente como o filme mantém-se nessa perspectiva de promoção da supremacia de um único tipo de corpo, raça e comportamento (SOUZA, 2016). A apresentação de um único tipo aceito de feminilidade contrasta com as representações secundarizadas do outro e oferece para a criança um reforço de que apenas alguém como a Barbie pode ser protagonista na vida. Para continuar essa discussão, no próximo subcapítulo, vamos explorar um pouco mais esse modelo único de feminilidade, buscando problematizar a mulher princesa submissa a um amor verdadeiro.

## 2.3 – CROISÉE: O LAGO DOS CISNES DA BARBIE

“Barbie em o Lago dos Cisnes” é o segundo filme de animação da Barbie inspirado em um ballet clássico. Baseado em “O Lago dos Cisnes”, que é também um ballet de Tchaikovsky, o filme conta a história da jovem Odette (representada pela Barbie), seguindo uma dinâmica bastante similar à do ballet.

Figura 6 - Odette na confeitaria – “Barbie em o Lago dos Cisnes” (print; min. 04:06).



Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-em-o-lago-dos-cisnes/t/RcPbznttYp/>.

No filme, Odette é uma jovem confeitaria apaixonada por dançar que, certo dia, depara-se com uma floresta mágica onde vivem animais enfeitiçados. Ao tentar ajudar um desses animais, um unicórnio, Odette retira um lendário cristal de seu lugar de origem e passa a ser vista como a salvadora da floresta. A jovem diz não ter coragem suficiente e tenta ir embora, mas o mago Rothbart, responsável pelo feitiço da floresta, a transforma em um cisne.

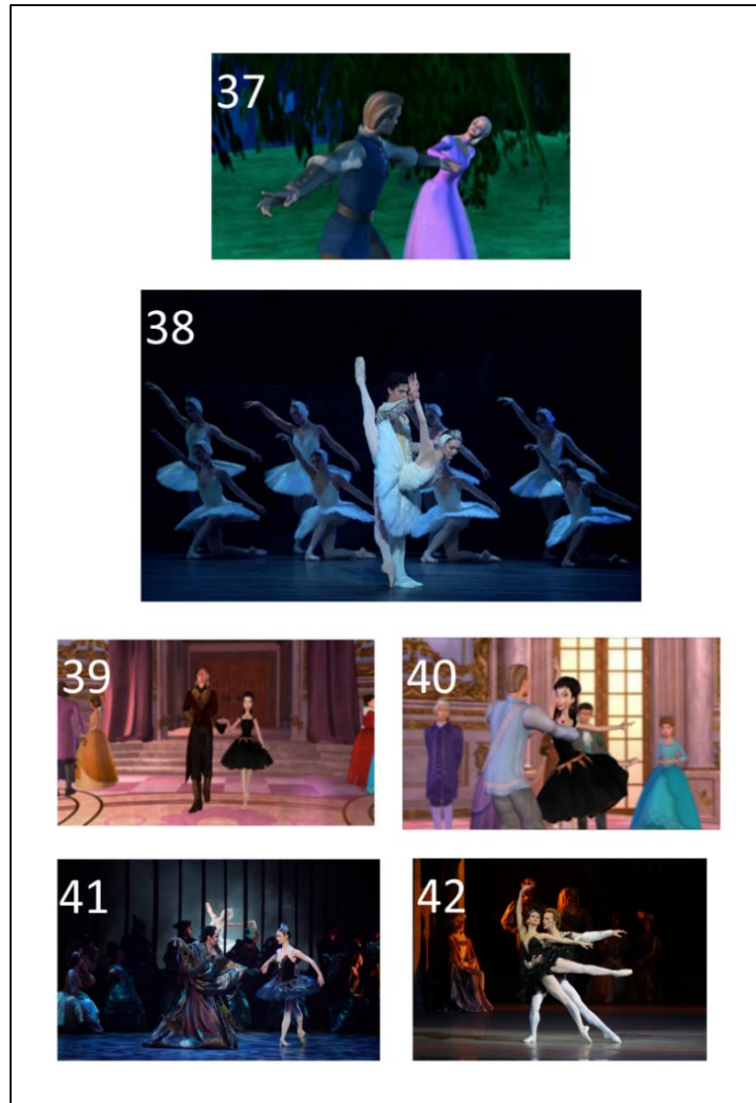
Como uma maneira de protegê-la de Rothbart, a Fada Rainha coroa Odette com um diadema incrustado com o lendário cristal. Assim, para se livrar do feitiço e ajudar as outras criaturas, Odette decide partir em busca de uma solução.

Rothbart, sabendo que suas magias seriam ineficazes em Odette por causa do diadema mágico, decide explorar outras opções. Ele direciona o príncipe Daniel à floresta mágica num dia de caça, na expectativa de que ele mate Odette na forma de cisne. Porém, o príncipe fica encantado com a majestosa ave e, quando a noite chega, Odette volta a ser humana. Os dois dançam e apaixonam-se na floresta. O príncipe convida Odette ao baile real, para apresentá-la à rainha, jurar seu amor pela jovem e, assim, romper o feitiço.

Mas o mago prepara um plano para enganar o príncipe. Ele enfeitiça sua filha Odila para que se pareça com Odette aos olhos do príncipe. Desse modo, o príncipe dança com Odila no

baile e, acreditando que esta era sua amada Odette, jura seu amor por ela e a declara sua noiva. Isto faz com que o cristal perca seu poder e condena Odette a ser cisne pelo resto de sua vida. No momento em que o mago revela sua trama ao príncipe, Daniel corre em busca de Odette para se redimir.

## Prancha 9



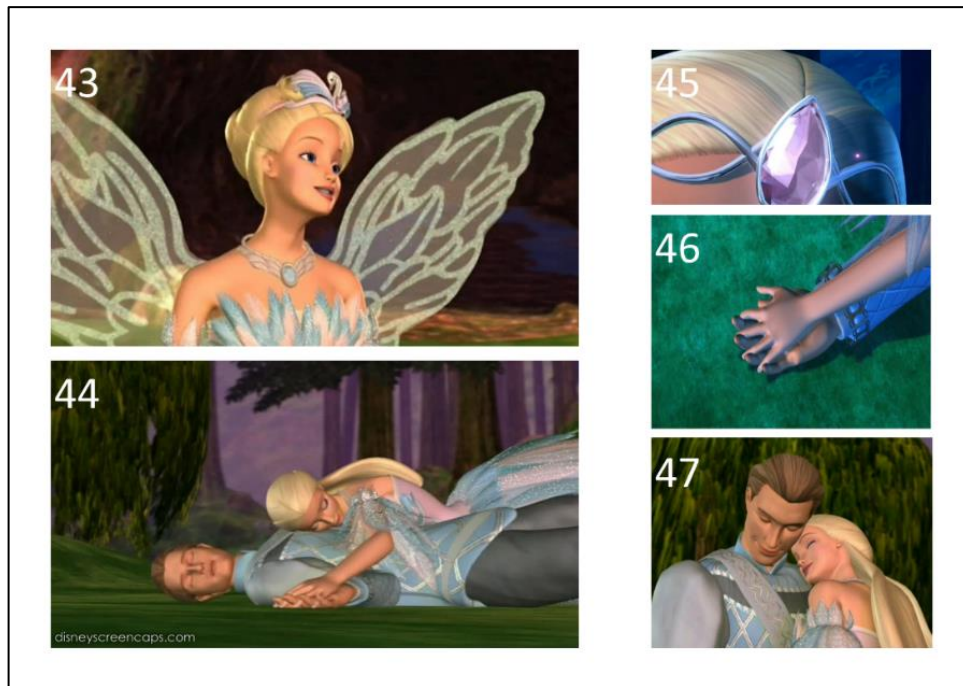
Figuras 37 a 42: (37) *Pas de deux* Odette – “Barbie em o Lago dos Cisnes” (print; min. 42:49). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-em-o-lago-dos-cisnes/t/RcPbznttYp/>; (38) *Pas de deux* Odette – English National Ballet. Fonte: <https://www.ballet.org.uk/production/swan-lake/>; (39) Odila e Rothbart – “Barbie em o Lago dos Cisnes” (print; min. 61:13). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-em-o-lago-dos-cisnes/t/RcPbznttYp/>; (40) *Pas de deux* Odila – “Barbie em o Lago dos Cisnes” (print; min. 63:24). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-em-o-lago-dos-cisnes/t/RcPbznttYp/>; (41) Odila e Rothbart – English National Ballet. Fonte: <https://www.ballet.org.uk/production/swan-lake/>; (42) *Pas de deux* Odila – Petersburg Ballet. Fonte: <https://petersburg-ballet.com/swan-lake#ballet-gallery-15>.

No entanto, quando o mago tenta matar o príncipe, Odette põe-se à frente e é atingida. Os dois caem com as mãos entrelaçadas e o amor verdadeiro rompe com todas as maldades e feitiços do mago. Com todas as criaturas da floresta livres, Odette e o príncipe podem viver um grande amor, felizes para sempre.

Assim, novamente, a protagonista é a redentora da história. Odette é uma mulher inteligente, independente, gentil e prestativa. Conforme os desafios vão se apresentando, ela supera seus medos para poder ajudar seus amigos. E, assim como Clara, ao final do filme, Odette demonstra um grande nível de altruísmo quando arrisca sua própria vida para salvar o príncipe Daniel. Mais uma vez, a busca é por apresentar às meninas uma imagem de mulher ideal a partir de suas atitudes. Assim, os ajuizamentos de valor dão-se de forma naturalizada e a constante reafirmação de características físicas que vem alinhadas na imagem da Barbie determina que a pessoa ideal é apenas aquela que se adequa ao padrão de beleza produzido e representado (BACARIN; FILHA, 2021).

Soma-se aqui que, depois que o cristal perde seu poder, o potencial de Odette de salvar as criaturas da floresta fica submetido à uma premissa de amor “verdadeiro”. Isso se entrelaça à perspectiva de que o amor “verdadeiro” é capaz de enfrentar e superar qualquer obstáculo, transmitindo uma ideia de que as mulheres necessitam desse complemento em suas vidas. Segundo a narrativa, a mulher só é completa, inteira, amada e valorizada quando está no contexto de um amor (BACARIN, 2015). Essa realidade fica evidente quando a Fada Rainha afirma que “Esse tipo de amor despreendido tem um poder incrível”. Essa valorização do amor romântico, no entanto, só compreende o amor heterossexual e monogâmico, altamente marcado pelas expressões de classe, cor, raça, etnia e geração (BACARIN; FILHA, 2021).

## Prancha 10



Figuras 43 a 47: (43) Barbie Rainha – “Barbie em o Lago dos Cisnes”. Fonte: [https://www.imdb.com/title/tt0383206/mediaindex?ref\\_=tt\\_ov\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0383206/mediaindex?ref_=tt_ov_mi_sm); (44) Barbie e o Príncipe caídos – “Barbie em o Lago dos Cisnes”. Fonte: <https://www.fanpop.com/clubs/barbie-of-swan-lake/images/32363831/title/two-one-photo/2>; (45) Coroa da Barbie Odette – “Barbie em o Lago dos Cisnes”. Fonte: [https://www.imdb.com/title/tt0383206/mediaindex?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0383206/mediaindex?ref_=tt_mv_close); (46) Mãos entrelaçadas – “Barbie em o Lago dos Cisnes”. Fonte: <https://www.fanpop.com/clubs/barbie-couples/images/24941377/title/barbie-swan-lake-screenshot>; (47) Barbie e o príncipe abraçados – “Barbie em o Lago dos Cisnes”. Fonte: <http://barbieumsonhodemenina.blogspot.com/2012/02/sinopse-barbie.html>.

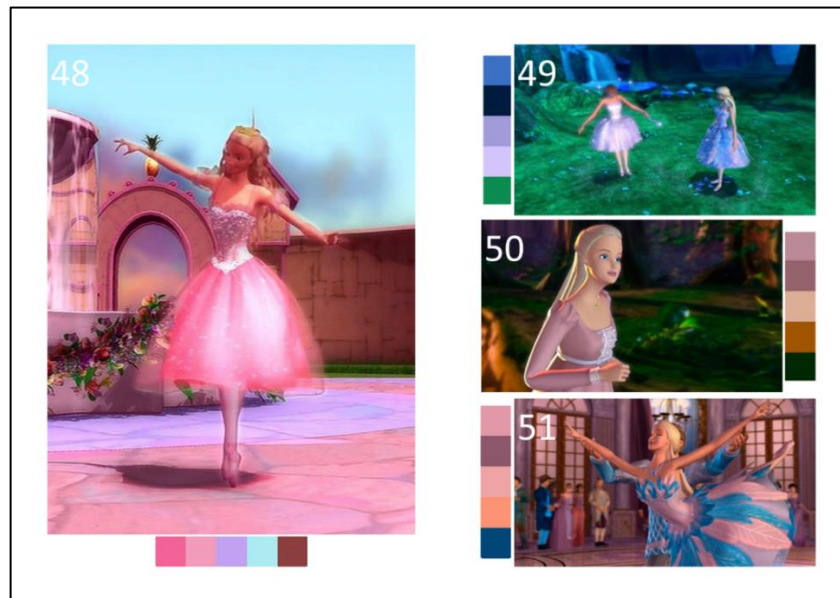
Desse modo, o corpo feminino é, mais uma vez, submetido à representação da “princesa romântica”, frágil e sensível, quase etérea, e o corpo dançante da mulher é moldado para encontrar um príncipe, rendendo-se a ele em uma dança com um final feliz, reafirmando seu amor verdadeiro. A mulher é recatada e provida de compostura, um corpo passivo à espera do movimento de seu parceiro (SOUZA, 2018).

Apresenta-se, portanto, a mulher branca, magra, alta como sinônimo único da beleza valorizada de forma universal. É o reflexo de uma tendência de tomar o juízo particular como universal, assumir o que se considera belo e entendê-lo sinônimo único de beleza; tendência esta que tenta impor o juízo de gosto particular como o verdadeiro, sem sequer perceber que este juízo de gosto foi construído de forma intencional. É um processo contínuo que educação visualmente as crianças, com um impacto que reafirma, estabelece e determina o padrão de beleza ideal.

## 2.4 – COUPÉ, PAS DE BOURRÉ: ROSÊ

Por meio da decupagem (XAVIER, 2005), percebe-se facilmente a persistência de uma estética centrada em personagens brancas, limpas e arrumadas. Com o apoio da ferramenta Adobe Color<sup>3</sup>, percebe-se que uma das coisas mais marcantes nos filmes da Barbie é a paleta de cores predominantes centrada em tons de rosa e roxo (VERED; MAIZONNIAUX, 2016).

Prancha 11



Figuras 48 a 51: (48) Tutu Clara – “Barbie: o Quebra-Nozes”. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/12314598973221503/>; (49) Tutu Barbie e Fada – “Barbie em o Lago dos Cisnes” (print; min. 51:38). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-em-o-lago-dos-cisnes/t/RcPbznttYp/>; (50) Clara de pijama – “Barbie: o Quebra-Nozes”. Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-180407/fotos/detalhe/?cmediafile=21170405>; (51) *Pas de Deux* Barbie e o príncipe – “Barbie em o Lago dos Cisnes”. Fonte: <https://shre.ink/mju4>.

Essa estética tradicional da Barbie deu-se quando o uso do rosa como forte marcador do feminino foi incentivado no período pós II Guerra Mundial. A idealização da noção de “boa esposa” acompanhou o incentivo dado às mulheres a abandonar seus trabalhos e retomar os espaços domésticos. Assim, quando a Barbie chegou ao mundo no final da década de 1950, as relações entre a cor rosa e as identidades femininas estavam crescendo, e a boneca foi uma forte potência em associá-las à vaidade e ao consumo (BALISCEI, 2020).

Considerando a psicologia das cores (HELLER, 2007), é possível compreender que as cores possuem forte poder comunicativo, interferindo nos sentimentos e emoções, bem como

<sup>3</sup> ADOBE Color. Disponível em: < <https://color.adobe.com/pt/create/image> >. Acesso em: 22 ago. 2022.

nas decisões e comportamentos. O roxo é uma cor de sentimentos ambivalentes. Para o presente estudo, tomaremos o roxo como a cor do poder, da nobreza, da vaidade, da espiritualidade, da sabedoria, do conhecimento, do feminismo, da sensibilidade e da iluminação. É uma cor extravagante, de elegância não convencional. O rosa, por sua vez, representa amor, delicadeza, feminilidade, doçura, amabilidade, gentileza, sensibilidade, juventude e refinamento. Os tons mais suaves de rosa, percebidos mais frequentemente durante o processo de decupagem, simbolizam delicadeza, inocência, romantismo e proteção. É a cor da mulher, da menina, da juventude.

Assim sendo, o mundo rosa da Barbie é o espaço para a menina brincar de ser mulher. Ele é brilhante e cheio de emoções, magia e fantasia, direcionado especialmente para meninas com um forte apelo às emoções e aos desejos, os quais incluem o ideal de corpo, de infância, da maneira de ser menina. A Barbie vive num mundo cor-de-rosa e à menina fica o desejo de viver lá também. Desse modo, quando o filme apresenta o castelo rosa, esta imagina-se uma princesa morando num lugar parecido. E como não é possível comprar um castelo de verdade, a satisfação do desejo fica relegada ao acessório, ao brinquedo.

Prancha 12



Figuras 52 a 55: (52) O castelo cor de rosa – “Barbie em o Lago dos Cisnes” (print; min. 59:03). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-em-o-lago-dos-cisnes/t/RcPbznttYp/>; (53) O castelo cor de rosa – “Barbie: o Quebra-Nozes” (print; min. 60:14). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-em-o-lago-dos-cisnes/t/RcPbznttYp/>; (54) Brinquedo: o castelo da “Barbie em o Lago dos Cisnes”. Fonte: <https://www.enjoei.com.br/p/castelo-da-barbie-lago-dos-cisnes-50636140/>; (55) Castelo cor de rosa – “Barbie em o Lago dos Cisnes”. Fonte: <https://twitter.com/barbieoldmovies/status/1366131617098575874/photo/1>.

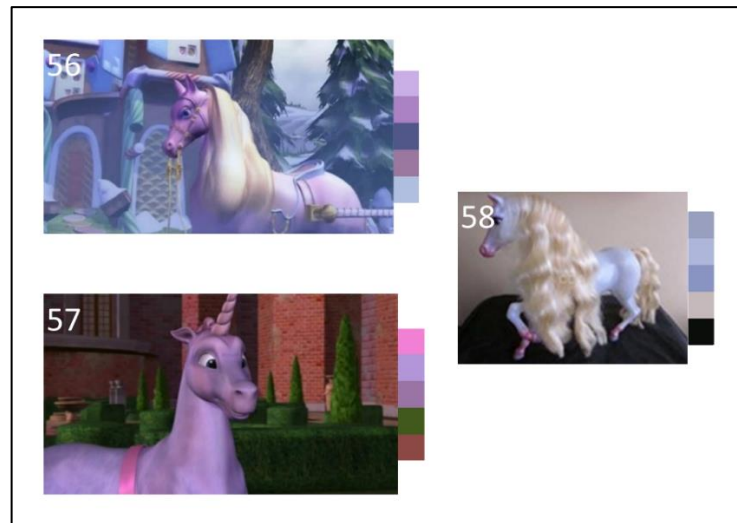
Essa produção está, portanto, imersa em intenções pedagógicas, com o intuito de promover a supremacia de um tipo de corpo, raça e comportamento. As representações de gênero nos filmes da Barbie constituem as identidades ao fazerem alusão ao que devemos ser, instaurando um único padrão para o feminino do sujeito. Barbie ensina um modo de cuidar de si, de viver e agir, ditado pelo seu estilo de moda. Normaliza-se que a menina bem-educada e gentil é sempre a mesma menina que sonha em morar no castelo cor-de-rosa da Barbie.

Para a pedagogia cultural da Barbie (CECHIN; SILVA, 2012), não é suficiente ser loira, magra, alta e de olhos claros, bem-sucedida, popular e carismática; não basta ser a heroína altruísta ou a princesa. É preciso ser a princesa, ter todos os acessórios, ser a protagonista de uma vida inteira. Nesse sentido, a questão de gênero aparece nos filmes da Barbie através de uma política de representação da identidade resultante em uma construção de subjetividade, a partir de representações estéticas. A criança faz de si mesma aquilo que lhe é apresentado como ideal, ela se molda em função do modelo, de modo que a menina não apenas porta a boneca Barbie ou veste seus produtos, mas replica seus penteados e comportamentos, muitas vezes na esperança de que todos ao seu redor tornem-se seus coadjuvantes.

Por isso, quando se tem no filme uma Barbie imersa em um mundo cor-de-rosa, repleta de acessórios da moda e objetos de prestígio, a menina é convencida a buscar as mesmas coisas, a ter tudo em sua própria coleção. Existe um interesse em conquistar as mesmas coisas que a Barbie conquistou, pois ela é uma mulher bonita e bem-sucedida. É dessa maneira que a Barbie ensina que as crianças devem encontrar a felicidade através da aquisição de bens materiais. Os status de riqueza e popularidade que valorizam o visual da Barbie ficam relacionados ao acessório, à roupa ou ao animal destacado no filme (CECHIN; SILVA, 2012).



## Prancha 13



Figuras 56 a 58: (56) Marzipan – “Barbie: o Quebra-Nozes” (print; min. 28:18). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-e-o-quebra-nozes/t/dL7SQhZtV9/>; (57) Lila – “Barbie em o Lago dos Cisnes” (print; min. 66:49). Fonte: <https://globoplay.globo.com/barbie-em-o-lago-dos-cisnes/t/RcPbznttYp/>; (58) Brinquedo Marzipan. Fonte: <https://shre.ink/mjum>.

É deste modo que, através do filme, ocorre um processo educativo que produz certas formas de pensar, agir, estar e relacionar-se com o mundo. As estratégias de marketing dividem os espaços entre aqueles próprios para meninos e aqueles próprios para meninas, com o intuito de naturalizar essa separação. Tal fato faz com que apenas um modelo de feminilidade seja naturalizado. Essa hegemonia de um modo de ser, de uma infância considerada normal, é reproduzida pela Barbie independentemente do avanço nas problematizações da pluralidade cultural e inclusão social.

Isso constitui dizer que os filmes da Barbie perpetuam um processo de *doutrinação estética* (PEREIRA, 2009) de mais de 60 anos atrás. Essa promoção da supremacia de um único tipo de corpo, raça e comportamento mantém-se uma constante que viola toda a multiplicidade de mulheres existentes no mundo. Assim, quando o filme da Barbie se imerge nessa proposta supremacista, a imagem da bailarina passa a entrelaçar-se com a comercialização do ideal de beleza capitalista.

Essa vivência estética cria um estado muito sensível para as ações posteriores. É um processo de introjeção de valores que incorporam a criança à experiência estética da humanidade, o que configura todo um processo educativo que aproxima a mulher criança e a mulher adulta da arte, ao mesmo tempo em que aproxima sua psique à experiência estética da humanidade como um todo.

Barbie se tornou sinônimo de tudo o que há de errado com a cultura de consciência corporal da sociedade ocidental, [...] porque ela ‘atribui uma importância indevida à beleza física em detrimento do desenvolvimento intelectual e emocional [das meninas] (JOHNSON, 2009 apud VERED; MAIZONNIAUX, 2016, p. 3, tradução da autora).

Logo, quando a imagem da bailarina clássica se articula à estética Barbie sob uma amplitude de assimetrias de poder patriarcais executadas pelo capitalismo (RAMOS, 2018), fomentam-se obstáculos sociais e estéticos desproporcionais a uma rotina de cuidado saudável. A busca por esse padrão inalcançável de beleza leva meninas e mulheres a fazerem do espelho um medidor de seus atributos, tomando como norte e objetivo a adequação aos padrões estéticos aprovados pela sociedade. Não apenas a imagem da bailarina promove a unicidade do modelo romântico de feminilidade, o movimento capitalista que rege a estética Barbie nos filmes e na boneca enuncia um modelo específico de beleza através do corpo branco, delgado e longilíneo, num dispositivo de magreza que destaca um investimento tático de poder sobre os corpos das mulheres, considerando como dispositivo aqui “aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (AGAMBEN, 2009, p. 39). Desse modo, a distribuição em massa da imagem da bailarina – da mulher ideal – através dos filmes da Barbie evidencia uma violação grave à diversidade de mulheres, numa reprodução da relação histórica de dominação do homem sobre a mulher.

Ocorre, portanto, um movimento (forçado pelo capitalismo patriarcal) de insatisfação de mulheres para com seus próprios corpos. Há o desejo generalizado de um corpo mais magro, mais esguio, mais branco. As dietas tornam-se frequentes sob a insatisfação constante. Faz-se surgir um solo fértil para o desenvolvimento de transtornos psicológicos e alimentares.

Nesse sentido, o próximo capítulo busca discutir com maior profundidade os impactos da disseminação da imagem da bailarina clássica (e suas representações) na vivência de mulheres e meninas, buscando encaminhar a discussão para uma melhor compreensão da relevância deste estudo para uma educação visual e estética.

### **CAPÍTULO 3. JETÉ – O EU NO ESPELHO: A IMAGEM DA BAILARINA NOS REFLEXOS DOS CORPOS QUE DANÇAM**

Conforme afirmam Lacerda e Gonçalves (2009), a dança, como espaço subjetivo da expressão humana, permite a manifestação da singularidade de cada um, do seu modo de ser, ver, pensar e inventar. A dança é meio, ao mesmo tempo em que é catalizadora da criatividade humana. Assim, a dança, como arte e como expressão, é um espaço de liberdade.

No entanto, ao mergulhar no âmbito da especificidade da dança clássica, tem-se uma limitação à vivência de liberdade que a arte deveria proporcionar. O ballet clássico reproduz coreografias pré-definidas, mantendo regras preestabelecidas para os corpos que a executam, perpetuando ideias patriarcais de feminilidade nos quais os homens estão sempre no controle das mulheres que ali estão em exibição. Reflete-se, aqui, o engessamento do mesmo pensamento cultural e estético que regia o surgimento do ballet romântico no século XIX. Como evidenciado por Wulff (2008), a maioria significativa de diretores e coreógrafos em companhias de dança são homens, constantemente reafirmando a estrutura de poder masculina que se aplica às produções dos espetáculos e à carreira do bailarino.

A mulher no ballet clássico é submetida a um ideal que exige magreza, fragilidade, brancura, linhas finas e longilíneas, delicadeza e submissão. A bailarina é a protagonista diáfana que representa o auge da feminilidade, é a mulher ideal, desejada pelo homem tradicional. Às bailarinas que não se adequam a este padrão, resta buscar sucesso em outro âmbito no mundo da dança; àquelas que não nasceram com a altura, o peso, a cor da pele e do cabelo certos, resta contentar-se com outra estética de dança (WULFF, 2008). Ao ballet, o outro não pertence:

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 (PRADO, 2018, p. 6).

Na afirmação de que arte é liberdade, torna-se necessário que este estudo monográfico questione se (e como) os regimes de (in)visibilidade impostos aos corpos femininos no âmbito do ballet clássico ferem o existir libertário da dança como arte.

Portanto, é preciso tomar como norte uma educação estética, a qual pode, nos contextos da dança como arte e da dança como prática, traduzir-se numa dinâmica transdisciplinar que os relaciona e explora no íntimo interesse que ambos investem no corpo em movimento. É uma

busca constante por romper o caráter racionalista, abstrato e analítico que dilacera o belo do mundo real e leva-nos a um mundo lógico destituído de beleza e de arte, a fim de partir em direção a uma educação que leve não apenas ao mundo lógico, mas também à beleza, à arte e à liberdade política (ANTUNES, 2017).

Uma vez que na vivência estética entregamo-nos voluntariamente à arte, a maneira como ela se apresenta afeta de modo distinto cada ser humano. Compreendendo neste presente projeto a construção histórica da imagem da bailarina, pode-se, na vivência estética, experienciar uma relação dialética, histórica e cultural (PEDERIVA; OLIVEIRA, 2021). É uma questão de reconhecer que os limites impostos ao belo surgem para além do gosto deteriorado e do utilitarismo relegado ao dinheiro no capitalismo, mas também de um processo profundo de racionalização da sociedade (ANTUNES, 2017).

Permite-se, assim, através da educação visual e estética, denunciar os espaços de exclusão vigentes no âmbito do ballet clássico, com um enfoque na singularidade dos corpos que dançam. A busca pela reflexão sobre o belo e sobre a experiência que ele suscita abre caminhos para reestruturar toda a cultura que invisibiliza milhares de mulheres no ballet clássico, permitindo que elas passem a verdadeiramente se reconhecer ali. Aqui temos a possibilidade de entender que “diversidades e desigualdades, num sistema de trocas culturais, podem contribuir para a ressignificação do ballet na sociedade contemporânea” (ALMEIDA, 2014, p. 8). É sobre acreditar que uma humanidade verdadeiramente ética precisa de um novo ponto de equilíbrio, uma estética que proporcione “uma transição entre o domínio das meras forças e o domínio das leis e que, sem impedir o desenvolvimento do caráter moral, servisse antes de penhor sensível à ética invisível” (SCHILLER, 1994, p. 33).

Desse modo, a educação visual e estética faz-se relevante à discussão sobre a perpetuação de um regime de visibilidade e invisibilidade através da imagem de bailarina clássica. Devemos questionar os ideais do corpo da bailarina clássica e suas repercussões na saúde das mulheres que dançam, para buscar promover estratégias que rompam com o engessamento cultural que invisibiliza a pluralidade dos corpos dançantes.

### 3.1 – ECARTÉ: O IDEAL DA MAGREZA

Como discutido anteriormente, as sociedades ocidentais contemporâneas, sociedades globalizadas e capitalistas, vivem sob um ideal de beleza altamente pautado na magreza e na boa forma física. Essa necessidade de buscar se adequar aos padrões estéticos impõe-se especialmente para as mulheres, às quais a aparência física historicamente representa uma importante medida de valor pessoal (OLIVEIRA; ALVES; BARBOSA, 2013). Há “uma fixação cultural na magreza feminina, mas uma obsessão com a obediência feminina” (WOLF, 2018, p. 272).

A sociedade ocidental e patriarcal insere no imaginário social a expectativa de que as mulheres se dedicam constantemente às atividades próprias, sem negligenciar a manutenção de sua aparência, ou seja, sem desistir de perseguir o modelo de beleza. Revistas, filmes, bonecas vendem a cultura do cuidado pessoal de tal forma que seguir essa vivência parece uma obrigação. As rotinas de beleza transformam-se em práticas cotidianas e as mulheres veem-se submetidas a um controle cultural de suas experiências e do investimento de seus recursos, de uma maneira incompatível com uma vivência independente e libertadora.

A partir do momento em que a beleza se torna uma unidade de medida de ascensão e pertencimento social, a obsessão com a corporeidade e com a imagem passa a ser incentivada. Destarte, como disserta Ramos (2018), essa imposição do padrão estético da magreza, de forma transversal ao patriarcado, ao capitalismo e ao mito da beleza, afeta a mulher de uma maneira extremamente severa. A apresentação de juízos de valor e morais sobre questões estéticas através de propagandas, filmes, revistas e vídeos passam a compor e a construir uma imagem de corpo extremamente limitada na mulher desde menina.

Como apresentado por Oliveira, Alves e Barbosa (2013), em algumas populações específicas, essa obsessão com a corporeidade e com a beleza é mais marcante; este é o caso das bailarinas. No âmbito do ballet clássico, a promoção do ideal estético da bailarina clássica vai além da magreza, requer da mulher fragilidade, linhas finas e longilíneas, flexibilidade, delicadeza e submissão. Há, portanto, a promoção de um padrão estético que exige das mulheres muito mais do que a sociedade capitalista pede. O alto nível de pressão, associada a padrões estéticos, leva à busca pela exibição de um corpo magro a qualquer custo.

## Prancha 14



Figuras 59 a 64: (59) Svetlana Zakharova em Attitude. Fonte: <https://weheartit.com/entry/48575260>; (60) Svetlana Zakharova em pose. Fonte: [https://www.corriere.it/spettacoli/21\\_luglio\\_25/zakharovala-mia-svolta-f0eb7df0-ed57-11eb-afd7-a9b6c7b72c86.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/21_luglio_25/zakharovala-mia-svolta-f0eb7df0-ed57-11eb-afd7-a9b6c7b72c86.shtml); (61) Maria Khoreva. Fonte: <https://shre.ink/mjDt>; (62) Alicia Alonso. Fonte: <https://shre.ink/mjDQ>; (63) Ana Botafogo. Fonte: <https://shre.ink/mjD1>; (64) Marianela Nuñez. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/849913760904639547/>.

Assim, também no ballet clássico, a relação com o corporal inalcançável evidencia um movimento de opressão, ditado sob essa pressão estética, compreendida aqui como um mecanismo de controle sobre os corpos. E o impacto desse padrão no comportamento revela-se no desejo generalizado por um corpo mais magro. Com o criterioso cuidado no controle do peso, estimulado ou até mesmo exigido pelas companhias de dança, “a discrepância entre o peso real e o ideal leva a um estado constante de insatisfação com o próprio corpo” (SIMAS; GUIMARÃES, 2002, p. 119) e cada vez surgem novas dietas, novas rotinas, mais exigentes e mais agressivas com a saúde da mulher.

Simas e Guimarães (2002) ainda constata que surge nesse comportamento um campo fértil para o desenvolvimento de transtornos alimentares, uma vez que a prevalência destes parece aumentar na mesma proporção que a prevalência dos comportamentos relacionados à cultura dietista. À vista disso, “o ballet clássico, com sua preocupação excessiva com a estética corporal, pode promover em seus praticantes transtornos alimentares como a anorexia nervosa e a bulimia” (SIMAS; GUIMARÃES, 2002, p. 120).

Pelo fato de a modalidade requerer não apenas beleza, mas muito desempenho físico, a imagem corporal acaba fazendo parte da rotina da bailarina. Equilíbrio, força e magreza passam a ser constantes na vida, apesar de não haver dados científicos que comprovem que ser magro seja necessário para dançar sobre sapatilhas de ponta (OLIVEIRA; ALVES; BARBOSA, 2013; SIMAS; GUIMARÃES, 2002). Como afirma Nascimento (2019), a maioria das bailarinas apresenta um alto nível de preocupação com o peso corporal, suportado por uma elevada insatisfação com a própria imagem.

Figura 7 - Transtornos Alimentares no Ballet (1)



Fonte: <https://shre.ink/mjDb>.

Figura 8 - Transtornos Alimentares no Ballet (2)



Fonte: <http://eatingdisordersinballet.yolasite.com/>.

Nesse sentido, Simas e Guimarães (2002) destacam que a dança possui uma influência negativa na imagem corporal. Constata-se que a atmosfera das classes de ballet pode facilmente encorajar a magreza além dos limites normais, tendo os professores de ballet um papel significativo nesse processo:

As restrições de peso corporal podem ser uma causa direta dos distúrbios de ingestão, e um único evento ou comentários do treinador ou de um colega de equipe pode disparar um problema. Uma observação descuidada pode se arraigar profundamente na mente de uma anoréxica ou bulímica potencial. (WOLINSKY; HICKSON, 1996 apud SIMAS; GUIMARÃES, 2002, p. 124).

Oliveira, Alves e Barbosa (2013) apontam estimativas entre 60% e 70% para os episódios de transtornos alimentares entre bailarinas, uma vez que o perfeccionismo na busca pela manutenção do corpo dentro dos padrões estéticos estipulados é encorajado através do controle de calorias e perda do tecido adiposo. Há, nas companhias de dança, um domínio excessivo na vida dos atletas, muitas vezes chegando a atitudes abusivas, humilhando aqueles que passam do limite de peso determinado.

A falsa homogeneização que se dá na perpetuação de um padrão de corpo faz da gordura do corpo feminino um alvo constante da crítica pública. A mulher não magra não é protagonista; ela é a amiga engraçada, no máximo. Dessa forma, à bailarina fica relegada a necessidade de ser – além de magra – alta, esguia, longilínea; porque dela espera-se o protagonismo. Ligado a isso, ocorre um processo intenso de inferiorização e intolerância com as bailarinas que excedem o peso esperado, subtraindo da experiência do encontro dos corpos a riqueza da pluralidade. Fica o sentimento constante de que é preciso emagrecer para fazer o que já fazia.

[...] as bailarinas que ganham destaque no espetáculo anual, são magras, longilíneas e no decorrer dos anos, as bailarinas gordas ou não magras, desistem de dançar ou migram para outras turmas, como as turmas de dança de rua ou de jazz, ou até mesmo emagrecem [...] para continuar na turma de ballet clássico (SILVA, 2021, p. 5).

O corpo da mulher que dança não lhe pertence, é da sociedade; e a magreza é requisitada como uma questão de responsabilidade da dançarina no que diz respeito a sua profissão e a seu público. É de tal modo que a fome rapidamente transforma-se numa concessão social exigida pela comunidade (SILVA, 2021). É preciso controlar a forma natural do corpo para que esta apresente-se numa forma socialmente aceita.

Isto posto, percebe-se que dança clássica mantém enraizada em suas práticas a valorização da estética da magreza e das formas retas. A estrutura altamente gordofóbica da dança clássica determina como gorda qualquer mulher dançante que não se enquadre naquele padrão da bailarina da caixinha de música (SILVA; FEIJÓ, 2020), excluindo o acesso a outros corpos femininos não magros e esguios. Ao ballet, o outro não pertence, portanto, aquelas que



não são capazes de se adequar aos padrões são pressionadas, humilhadas, excluídas até o ponto da desistência.

Figura 9 - Júlia del Bianco



Fonte: <https://twitter.com/Locarconio/status/1285607161779847176/photo/1>.

Figura 10 - Colleen Werner



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CZqMr0IMPrV/>.

Destarte, é de extrema importância que este texto monográfico reforce a necessidade de a docência para a dança identificar, reconhecer e visibilizar os corpos dançantes das mulheres não magras no âmbito do ballet clássico. É preciso desmistificar as falas de que às bailarinas gordas não é possível a flexibilidade, a força para subir nas pontas, a leveza para dançar um *pas de deux*. Aqui a arte torna-se essencial à docência, não apenas por viabilizar múltiplas e completas maneiras de lidar com emoções e sentimentos negligenciados pela racionalidade, mas também como um caminho que permita o estímulo ao processo de fruição e de criação a partir da própria arte, como forma de (re)significar o mundo com espaço e respeito para o outro.

É fundamental trabalhar uma educação visual e estética, a fim de desconstruir o estigma do corpo gordo. A luta contra a exclusão das mulheres gordas na dança clássica pauta-se na plena consciência de que privá-las de expressar-se naquele espaço, a partir de um padrão corporal pré-estabelecido, é uma violência estética. Assim, desfazer as tramas da exclusão e abrir espaço para as múltiplas formas de ser bailarina dentro do presente tempo histórico faz-se essencial à busca por um espaço mais inclusivo no âmbito do ballet clássico.

### 3.2 – ENTRECHAT: O CORPO BRANCO QUE DANÇA

Os valores oriundos da aristocracia europeia refletem-se ainda hoje nas características exigidas das mulheres que dançam. Não basta ser magra e longilínea, a estética da bailarina tradicional exige da mulher que dança ser branca, alva e frágil, transmitir pureza para viver a definição de feminilidade patriarcal que transfigura na mulher o desejo masculino.

Prancha 15



Figuras 65 a 68: (65) Isabella Boylston. Fonte: <http://www.nycdanceproject.com/isabella-boylston/>; (66) Iana Salenko. Fonte: <https://www.facebook.com/Salenko.Iana/>; (67) Cecilia Kerche. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/278449189440410060/>; (68) Aurélie Dupont. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/99219998023724487/>.

Nascimento (2019) ressalta que ser branca é uma característica essencial à aceitação dos corpos femininos na dança clássica, pois durante o período romântico, quando o ballet se estabeleceu na cultura que o sustenta hoje, não era aceito algo diferente disso. O ballet pressupõe a mulher exaltada, sublime e inatingível, e para a cultura ocidental essas são características atribuídas à mulher branca. Isto significa admitir que a estética geral representada e aceita no ballet clássico pouco se alterou desde sua consagração no século XIX.

Muitos ballets de repertório foram sendo construídos com grandes cenas com o corpo de baile vestido de trajes brancos, de modo que apenas bailarinas brancas faziam-se presentes

nessas visualizações. Como apontam Frajuca e Menezes (2021), esse é o caso de “Giselle”, “O Lago dos Cisnes” e “O Quebra-Nozes”. Esse ballet blanc (FRAJUCA; MENEZES, 2021), ou seja, os grandes conjuntos de ballet branco, reforçaram uma construção de superioridade. A branquitude configura-se um espaço de privilégios simbólicos e palpáveis que contribuem para uma construção social discriminatória e racista. Essa vivência estética cria um estado muito sensível para as ações posteriores, num processo de introjeção de valores que incorporam a pessoa a uma experiência estética da humanidade.

É desse modo que o eleger de uma estética corporal, uma raça, como superior ou mais valorosa naturaliza e generaliza apenas um modo de subjetivação. Assim, o outro e tudo o que é diferente torna-se negativo. Perpetua-se na brancura o sinônimo de bondade e pureza de tal modo que se enraíza no negro, no preto, a maldade: “A cor de pele fornece um conjunto de privilégios obtidos pela opressão, e muitas vezes invisíveis para os brancos, conferindo benefícios e oportunidades indisponíveis para minorias raciais” (FRAJUCA; MENEZES, 2021, p. 271).

Portanto, o corpo negro que dança foi historicamente excluído, sendo severamente mal representado na indústria da dança. O controle de imagens, aliado à discriminação, marginalização e rejeição faz com que a representação não ocidental seja posta no espetáculo sempre a partir do ponto de vista eurocêntrico e estereotipado. À bailarina negra é ofertado o papel exótico, como o café da Arábia em “O Quebra-Nozes”, a dançarina indiana em “La Bayadère” ou a cigana em “Esmeralda” (FRAJUCA; MENEZES, 2021), isto quando à bailarina branca não é dada a preferência ao papel.

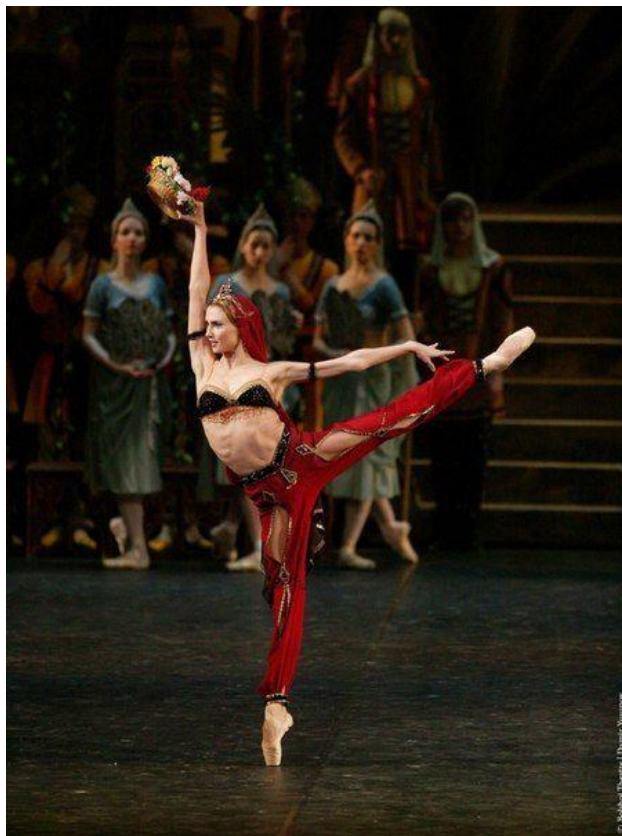
Geralmente as representações sobre as corporalidades negras nas danças das grandes companhias, salvo raras exceções, reproduziram historicamente um olhar exotizante. Os seus sentidos rítmicos apurados e gestualidade curvilínea usualmente apareciam filtradas sobre o verniz erudito da ‘estilização’, uma forma de branquear e descaracterizar as estéticas diaspóricas com padronizações que valorassem as estéticas hegemônicas. Ainda hoje a formação clássica aparece reproduzida inquestionavelmente como gramática e forma de treinamento em dança, entendida como essencial para o bom desempenho do profissional. No âmbito da formação dos artistas da dança e técnica do ballet clássico muitas vezes atuou como modo de higienizar as qualidades e formas de movimento, submetendo o corpo a uma disciplina responsável por afinar os corpos num projeto expressivo eurocentrado (FERRAZ, 2017, p. 119).

Figura 11 - Erica Lynette Edwards em “La Bayadère”



Fonte: <https://stageandcinema.com/2013/10/17/la-bayadere-joffrey/>.

Figura 12 - Svetlana Zakharova em “La Bayadère”.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/857795060253834993/>.

Desse modo, à bailarina negra não é ofertado o protagonismo inocente. Os padrões de elenco legitimam o corpo branco como algo neutro, universal e capaz de performar tudo que está “fora” de sua classificação, ao passo que normalizam a exclusão da bailarina negra dos papéis mais celebrados e visíveis sob o pretexto da inadequação do corpo ao papel. Essa segregação do outro na dança promove um processo de alienação, tal qual uma ferramenta eficaz de racismo. Assim, a produção intencional de invisibilidade do corpo negro nos palcos contribui para que muitas gerações de bailarinas habilidosas não sejam capazes de progredir na carreira.

Contudo, é essencial reconhecer que as bailarinas negras são numerosas. A realidade de racismo e exclusão não as impede de lutar pelo seu espaço no âmbito da dança clássica. Durante muitas décadas, elas pintavam suas sapatilhas de ponta com base de maquiagem para subir aos palcos, para papéis *exotizados* e secundários, com uma sapatilha que verdadeiramente funcionasse visualmente como uma extensão das pernas, pois a roupa cor de pele não compreende a pele negra, a qual não é representada por esse tom genérico, nem pelo mais recente termo *nude*. Destaca-se que apenas em 2018 chegaram ao mercado as primeiras sapatilhas de ponta em tons marrons, momento em que as grandes companhias de ballet apresentaram o belo discurso de inclusão, como se fosse uma política ou uma proposta a ser vivida na academia.

Figura 13 - Sapatilhas Freed of London



Fonte: <https://shre.ink/mjhL>.

Embora tal avanço tenha sido percebido, é necessário salientar que a representatividade étnica não advém de uma preocupação em respeitar a diversidade, mas da expansão de vendas proporcionadas pelos novos produtos (CECHIN; SILVA, 2012). Além disso, vale ressaltar que não apenas o acesso às sapatilhas permanece inviável para a maioria das bailarinas (principalmente quando pensamos nas bailarinas brasileiras) devido ao seu alto custo, mas diversas academias e companhias de dança mantiveram a imposição do uniforme pautado na meia calça rosa e sapatilha salmão. A aceitação da pluralidade de tons no vestuário ainda se mostra um grande obstáculo para um ambiente mais inclusivo dentro da dança clássica.

Esse processo de intensa omissão à diversidade racial presente no âmbito do ballet clássico recusa e viola toda a proposta libertadora da vivência artística da dança. Assim, a falta de representatividade motivou a abertura de projetos independentes para treinamento de dançarinos multirraciais, para a valorização dos bailarinos não brancos, num espaço de respeito e oportunidade. Um dos exemplos mais significativos desses projetos é o Dance Theatre of Harlem, fundado em 1968, transgredindo o costume secular de usar rosa claro ao vestir seus bailarinos com meias-calças e sapatilhas nas cores de suas peles.

Figura 14 - Grupo do Dance Theatre of Harlem



Fonte: <https://thegoodbeginning.com/cause/arts/dance-theatre-of-harlem/>.

Esses espaços de representação são fundamentais para a motivação de novos profissionais. A visibilidade que um espetáculo feito num projeto como o Dance Theatre of Harlem permite que crianças negras passem a ter modelos que as representem e que as inspirem. Bailarinas como Misty Copeland e a brasileira Ingrid Silva podem, ali, tornar-se referência em escala mundial.

Figura 15 - Misty Copeland



Fonte: <https://turismoemfoco.com.br/v1/2018/08/27/bailarina-misty-copeland-se-apresenta-na-jamaica/>.

Figura 16 - Misty Copeland em palco



Fonte:

<https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/30/misty-copeland-principal-dancer-american-ballet-theater>.

Figura 16 - Misty Copeland em ensaio fotográfico



Fonte: <https://mistycopeland.com/images/>.



Figura 178 - Ingrid Silva



Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/gente/noticia/2021/09/ingrid-silva-foi-dificil-me-verem-como-uma-bailarina-classica-sendo-uma-mulher-negra-cktw18ne1001z018gu5ab4x0d.html>.

Porém, as mulheres negras continuam gravemente mal representadas no ballet clássico. A instituição de projetos de valorização dos bailarinos negros não é capaz, por si só, de romper o processo de exclusão nas grandes companhias de dança. Assim, o processo de intensa omissão à diversidade racial é uma recusa do intercâmbio cultural proveniente da globalização. No Brasil, ela é, ainda mais, uma violação da pluralidade cultural que constrói e fundamenta as origens do corpo da mulher brasileira como fruto miscigenado.

Fica evidente que os espaços de formação em dança ainda não abordam o corpo de maneira diversa; muitos dos que apresentam o discurso o fazem pela propaganda. Principalmente por se tratar de uma arte secular, é impressionante entrever que só há poucos anos empresas começaram a considerar a cor de pele na confecção de trajes de ballet. É um longo caminho, e é preciso confiar que, trazendo a discussão para um espaço de visibilidade, trazendo a pluralidade de corpos dançantes para um espaço de visibilidade, a mudança será potencializada para abarcar a diversidade na dança de forma concreta. É preciso confiar que, compreendendo a alteridade nas discussões e abrindo espaço para as múltiplas formas de ser sujeito dentro do espaço cultural, poderemos articular uma educação estética inclusiva e a diversidade no âmbito do ballet clássico.

É preciso mudar. Como podemos valorizar, compreender, respeitar e conviver com a diversidade se apenas uma forma de ser e estar no mundo é valorizada?

### 3.3 – ÉCHAPPÉ: GALERIA DAS MUITAS OUTRAS NO BALLET

Faz-se, ainda, necessário a este estudo colocar os corpos em movimento em um espaço de verdadeira visibilidade. Não é suficiente falar sobre eles, é preciso que sejam vistos, reconhecidos, ouvidos, apreciados, aplaudidos. É primordial que eles sejam protagonistas das coreografias compostas neste trabalho. Por isso, a Galeria das Muitas Outras no Ballet convida a repensarmos o olhar, o acolhimento, as formas de respeitar a pluralidade de corpos femininos que dançam. Afinal, o que estas imagens nos convocam a pensar?

Figura 189 - Gabi Shull



Fonte: <https://twitter.com/hangernews/status/1043250938679635969>.

Figura 20 - Mariana Guimarães, bailarina cega



Fonte: <https://patiohype.com.br/conheca-bailarina-cega-que-inspira-geracoes/>.

Figura 19 - Suzelle Poole



Fonte: <https://shre.ink/mVuJ>.

Se a dança é manifestação artística, ela é, acima de tudo, forma de expressão da alma. Será que o corpo que dança tem limites? Ou seriam nossas limitações físicas espaços de (re)construção da nossa forma de sentir e expressar?

Figura 20 - Vitória Bueno



Fonte: <https://www.publico.pt/2021/02/15/p3/noticia/bailarina-brasileira-nasceu-bracos-e-danca-com-o-corpo-todo-1950714>.

Figura 213 - Jéssica Diana Mesquita (Jeeh Diana)



Fonte: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/10/15/barra-adaptada-cisne-negro-no-teatro-bailarina-com-nanismo-faz-historia.htm>.

Figura 224 - People and Places



Fonte: <https://petitedanse.com.br/como-danca-pode-ajudar-as-pessoas-com-deficiencia/>.

Figura 235 - Kate Stanforth



Fonte: <https://disabilityhorizons.com/2021/11/kate-stanforth-disabled-dance-teacher-empowering-inclusive-dance/>.

Figura 246 - Chloe Henderson



Fonte: <https://www.itv.com/news/2018-09-04/10-year-old-chloe-henderson-becomes-first-disabled-child-to-pass-pre-primary-ballet-exams>.

Como é possível estimular a fruição estética colocando estes corpos em movimento para apreciação? Como podemos ressignificar nossas relações com o corpo e a estética para romper padrões e acolher unicidades?

Figura 257 - Step Change Studios



Fonte: <https://disabilityhorizons.com/2018/06/step-change-studios-inclusive-dance-for-all-disabled-people/>.

Figura 268 - Ingrid Silva grávida



Fonte: <https://www.facebook.com/VilaCarlota/photos/pcb.9669670386438793/9669670276438804/html>.

Figura 279 - Stephanie Kurlow



Fonte: <https://me.mashable.com/culture/8871/meet-stephanie-kurlow-the-worlds-first-hijabi-ballerina>.

Não deveria ser a arte um espaço de liberdade? Será que a dança, enquanto arte e liberdade, realmente impõe barreiras? Ou seríamos nós que dizemos não ao outro? Por que nós apagamos a dissidência? Por que nós ainda dizemos não ao outro?



## REVERENCE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Movimentada pelo desejo de compreender como a imagem da bailarina clássica em ballets de repertório e filmes infantis de grande audiência reproduzem valores que invisibilizam a pluralidade de corpos femininos existentes, foi possível perceber de que forma o regime de visibilidade no qual vivemos é eficaz em determinar a supremacia de determinados padrões estéticos. Trata-se do reconhecimento completo da vivência em um sistema hierárquico em que todos buscam se aproximar ao máximo de uma imagem posta como ideal.

A partir da compreensão da construção histórica da imagem da bailarina clássica, aliada à análise das representações de bailarinas nos filmes da Barbie, foi possível perceber que a beleza é um valor determinado por processos de valorização histórico-sociais, porque, afinal, quem estabelece o que é o bonito e o que é feio é uma elite privilegiada. Assim, o padrão de beleza permanece há séculos associado a quem tem o poder. A articulação entre materialismo e idealismo constitui-se com tamanha força que a hipervalorização dos padrões estéticos se mostra completamente submissa à sociedade do consumo, tendo em vista que a elite privilegiada é quem sustenta o movimento capitalista. A necessidade de ser protagonista de uma vida inteira reflete-se no consumo intenso de tudo aquilo que coloca o sujeito na posição de destaque, e a construção da subjetividade toma como norte as representações estéticas. É assim que a imagem da bailarina se configura, não focada em técnica ou movimento, mas na estética que a elite privilegiada quer ver em cena.

Desse modo, visibilizar uma imagem ideal promove o encobrimento dos outros. A falsa homogeneização que se dá na perpetuação de um padrão de corpo faz da gordura do corpo feminino um alvo constante da crítica pública; a falsa homogeneização da brancura faz da negritude uma experiência exótica. Mulheres são submetidas a um incentivo constante – da mídia, de parentes e de amigos – para trabalharem em si mesmas em busca do ideal de perfeição, o que promove uma vivência árdua e pouco saudável de relação com o corpo. A busca contínua pelo ideal inatingível mostra-se um procedimento ascético, movido por dietas mirabolantes, regimes intensivos e práticas físicas sacrificantes. Evidente, portanto, que “estabelecer uma ideia perfeita de corpo implica em desprezar, mesmo que parcialmente, a materialidade de todos os corpos” (LAURO, 2013). É um processo incessante, uma política de representação da identidade, resultante em uma construção de subjetividade a partir de representações estéticas.

A educação estética deveria fomentar uma completa revolução da maneira de sentir e relacionar-se, em uma verdadeira liberdade política. Isso significa uma nova sensibilidade que

nos abre portas para questionar a imposição desses regimes de (in)visibilidade, a constituição de um padrão de beleza. É um caminho necessário para um processo que rejeita o pensar através de imagens pré-estabelecidas. É uma luta contra essa relação de dominância instituída sobre os corpos, ao mesmo tempo em que é um questionamento frente à falsa necessidade da existência de um padrão estético. É sobre reconhecer que o perigo da vivência alheia a esses regimes reside nas doutrinas do pensar e do viver que nos impedem de encontrar nossos próprios caminhos e assumir que há tempos dizem-nos como devemos ser e como devemos agir. Nesse sentido, o dissidente, o diferente, o plural, tem que ter espaço na educação, na vivência, no mundo.

Compreender os regimes de (in)visibilidade impostos aos corpos femininos no ballet clássico, portanto, é compreender os movimentos de exclusão aos corpos femininos na sociedade capitalista contemporânea. Fica evidente que é, sim, preciso mudar. É necessário valorizar, compreender, respeitar e conviver com a diversidade e, para isso, toda forma de ser e estar no mundo deve ser valorizada.

É fundamental que busquemos novos caminhos de compreender o corpo, caminhos reais, terrenos. Se queremos romper com os padrões estéticos, se queremos ir além do corpo ideal, então precisamos descobrir caminhos por entre corpos reais, entendendo suas diferentes qualidades e possibilidades. Temos que encontrar no singular um caminho escolhido e aberto por cada um de nós. Assim finalizamos o presente estudo monográfico: ante o caráter inquestionável da beleza, a qual é eternamente plural, múltipla, diversa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALMEIDA, Heloísa Suzano de. Diversidade e desigualdade: uma reflexão sobre o aprendizado do balé clássico na sociedade atual. In: XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Saberes e Práticas Científicas. Rio de Janeiro, 2014. **Anais**. Rio de Janeiro, 2014.

AMERICAN Ballet Theatre. **Ballet Dictionary**. ABT.org. Disponível em << <https://www.abt.org/explore/learn/ballet-dictionary/> >>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

ANTUNES, Jadir. **Schiller e a educação estética e revolucionária do homem**. Dialectus Revista de Filosofia. Dossiê Democracia e Formação Humana em Debate, n. 10, pp.61-77. 2017. Disponível em << <http://www.periodicos.ufc.br/dialectus/article/view/19920/30561> >>. Acesso em 03 de setembro de 2022.

BACARIN, Telma Iara. **Filmes de animação da Barbie: normatizações e resistências aos modelos de feminilidade**. 2015. 205f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Educação do Campus do Pantanal – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Corumbá, 2015. Disponível em: <<http://ppgecpan.sites.ufms.br/files/2016/01/Telma-Disserta%C3%A7%C3%A3o-final.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

BACARIN, Telma Iara; FILHA, Constantina Xavier. Subjetivações femininas: entre concordâncias e possibilidades de resistência nos filmes de animação da Barbie. **Revista Diversidade e Educação**, Rio Grande do Sul, v. 9, n. 1, p. 350-379, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/13002/8940>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

BALISCEI, João Paulo. Abordagem histórica e artística do uso das cores azul e rosa como pedagogias de gênero e sexualidade. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 21, 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/46113/34718>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

CAMPOS, Moema Fiuza de; SANTOS, Katia Alexandra dos. O padrão corporal feminino no balé: uma leitura psicanalítica. **Psicanálise & Barroco em revista**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 217-210, 2019. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/psicanalise-barroco/issue/view/387>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

CECHIN, Michelle Brugnera Cruz; SILVA, Thaise da. Assim falava Barbie: uma boneca para todos e para ninguém. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 24, n. 3, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/fractal/a/kzJwqhmwy9Xgsz3SxhXPVdC/?lang=pt>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

COSTA, Quézia Alexandre da; BERNARDES, Anita Guazzelli; PALMIERE, Júlia Arruda da Fonseca. Direito ao corpo e à vida: a invisibilidade do intersexo no campo social. **Revista Eletrônica Científica da UERGS**, Rio Grande do Sul, v. 5, n. especial, p.85-100, 2019. Disponível em: <<http://revista.uergs.edu.br/index.php/revuergs/article/view/1742/435>>. Acesso em: 11 ago. 2022.

COURSE Hero. **Tchaikovsky: Swan Lake**. Study Guides. Disponível em << [https://www.coursehero.com/study-guides/musicapp\\_historical/swan-lake/](https://www.coursehero.com/study-guides/musicapp_historical/swan-lake/) >>. Acesso em 05 de agosto de 2022.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. Série Ponto Futuro, 2 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível em << <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454> >>. Acesso em 03 de setembro de 2022.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, Brasília, v. 6, n. 2, p. 115-124, 2017.

FISHER, Jennifer. **Nutcracker nation: how an old world ballet became a christmas tradition in the new world**. New Haven: Yale University Press, 2003.

FLOR, Gisele. Corpo, mídia e *status* social: reflexões sobre os padrões de beleza. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 267-274, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/22317/21415>>. Acesso em: 03 jul. 2022.

FRAJUCA, Cheyenne Cordeiro; MENEZES, Marizilda dos Santos. **Bailarinas negras: cores do balé e as transformações no vestuário**. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**. Dossiê Especial I Encontro de GTs do Colóquio de Moda, v. 5, n. 3, pp. 267-278. Disponível em << <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/20125/13452> >>. Acesso em 03 de setembro de 2022.

FRIGATO, Edna. **O que há de bonito na vida é a diversidade, a variedade de formas, cores, odores, sabores, texturas**. Site. Pensador. s.d. Disponível em << [https://www.pensador.com/edna\\_frigato/11/](https://www.pensador.com/edna_frigato/11/) >>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

GENARO, Ednei de. **Discutindo a noção de dispositivo em Agamben: humanismo, poder soberano e resistência**. Estudos de Sociologia, v. 1, n. 24, pp. 63-88. Recife, 2018. Disponível em << <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/243483> >>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

GONÇALVES, Thaís. Pensamento e ação: política e(m) dança. In: XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética. Fortaleza, 2009. **Anais**. Fortaleza, 2009.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016. Disponível em: <<https://qdoc.tips/a-salvacao-do-belo-byung-chul-han-5-pdf-free.html>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

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

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. 1 ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2007.

HUNTER-MASON, Meredith. **National dances of the Nutcracker: a study of racial, cultural and national depictions in a classical ballet**. Honor Thesis. Butler University. Indianapolis, 2018. Disponível em: <<https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/454/>>. Acesso em: 26 jun. 2022.

HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir. **Educação Estética: de Schiller a Marcuse**. Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; NAU Editora. Rio de Janeiro, 2011.

JANE, Emma A. **“No bos oliv”: on the gynocentrism and sparkly separatismo of the Barbie movies**. *Fusion Journal*, n. 2. 2013. Disponível em << <https://search.informit.org/doi/epdf/10.3316/informit.224601854172795> >>. Acesso em 06 de julho de 2022.

LACERDA, Teresa; GONÇALVES, Elsa. Educação estética, dança e desporto na escola. **Revista Portuguesa de Ciências do Desporto – RPCD**, Portugal, v. 9, n. 1, p. 105-114, 2009. Disponível em: <[https://rpcd.fade.up.pt/\\_arquivo/RPCD\\_Vol.9\\_Nr.1.pdf#page=107](https://rpcd.fade.up.pt/_arquivo/RPCD_Vol.9_Nr.1.pdf#page=107)>. Acesso em: 26 jul. 2022.

LAURO, Rafael. **A ditadura da Beleza**. Razão Inadequada Revista Digital. 2013. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/03/28/a-ditadura-da-beleza/>>. Acesso em: 11 ago. 2022.

MATEUS, Samuel. Regimes de visibilidade na publicidade mediatizada. **Revista MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 259-281, 2014. Disponível em: <<https://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/1288/1/Samuel17.pdf> >. Acesso em: 11 ago. 2022.

MATIAS, Juliana. **Sapatilhas para bailarinas negras e o preconceito no ballet clássico**. Jornalismo Júnior. Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP). São Paulo, 2021. Disponível em << <http://jornalismojunior.com.br/sapatilhas-para-bailarinas-negras-e-o-preconceito-no-bale-classico/> >>. Acesso em 27 de julho de 2022.

MATTOSO, Júlia Casamasso. **Reflexão e autonomia: uma relação entre juízo de gosto e crítica de arte**. *Revista Ítaca*, n. 17, pp. 144-159. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em << <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/225/214> >>. Acesso em 24 de agosto de 2022.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Editora Argos. Chapecó, 2005.

MIRANDA, Cynthia Mara. A construção do ideal de beleza feminina em comerciais de televisão. In: I Encontro de História da Mídia da Região Norte. Tocantins, 2010. **Anais**. Tocantins, 2010. Disponível em: <[http://www.alcarnorte.com.br/wp-content/uploads/alcar2010\\_a\\_construcao\\_do\\_ideal\\_de\\_beleza\\_feminina\\_em\\_comerciais\\_de\\_televisao.pdf](http://www.alcarnorte.com.br/wp-content/uploads/alcar2010_a_construcao_do_ideal_de_beleza_feminina_em_comerciais_de_televisao.pdf) >. Acesso em: 10 agos. 2022.

NASCIMENTO, Diego Ebling do. Do balé clássico à dança moderna: impressões e pistas para o entendimento das concepções de corpo na dança. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 37, 2019. Disponível em: <<https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/499> >. Acesso em: 25 jun. 2022.

NICHOL, Bethany. **Swans and Swan Lake**: Tchaikovsky to Matthew Bourne. 2016. Disponível em: <<https://etheses.whiterose.ac.uk/16596/1/Swans%20and%20Swan%20Lake.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

OLIVEIRA, Daniel Vicentini de; ALVES, Kerolen de Mello; BARBOSA, Carmen Patrícia. Prevalência de transtornos alimentares em adolescentes praticantes de ballet clássico. **Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP**, Campinas, v. 11, n. 1, p. 171-187, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8637636>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

PADILHA, K. D de S.; SOUSA, A. C. B. de; MONTEIRO, R. G.; MENESES, M. F.; GUIMARÃES, M. da C. S. “Mãe eu quero a Barbie!”: o impacto da boneca sobre o desenvolvimento da personalidade e identidade de gênero das meninas. In: V Fórum Internacional de Pedagogia. Vitória da Conquista, 2013. **Anais**. Vitória da Conquista, 2013. Disponível em: <[https://editorarealize.com.br/editora/anais/fiped/2013/Trabalho\\_Comunicacao\\_oral\\_idinscrito\\_1736\\_46a0b53fa790aec1845dce425125edf7.pdf](https://editorarealize.com.br/editora/anais/fiped/2013/Trabalho_Comunicacao_oral_idinscrito_1736_46a0b53fa790aec1845dce425125edf7.pdf)>. Acesso em: 04 jul. 2022.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins; OLIVERA, Daiane Aparecida A. de. **Educação estética: diálogos com a Teoria Histórico-Cultural**. São Paulo: Pedro e João Editores, 2021.

PEREIRA, José Carlos. **As doutrinas estéticas em Portugal**: do romantismo à presença. 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/659>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PHILLIPS, Siobhan K. **Beauty work**: lessons in ballet. Dickinson Scholar. The Toast. Dickinson. 2015. Disponível em: <[https://scholar.dickinson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1625&context=faculty\\_publications](https://scholar.dickinson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1625&context=faculty_publications)>. Acesso em: 20 jun. 2022.

PRADO, Patrícia Correa. **O processo histórico da dança e suas influências na construção do “corpo perfeito” dos bailarinos**. 2018. 39 f. Trabalho de conclusão de curso (licenciatura - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências. Rio Claro, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/203473>>. Acesso em: 04 jul. 2022.

PRINTI. **Psicologia das Cores**. E-book Psicologia das Cores. Decora Printi. Disponível em <<<https://www.printi.com.br/files/Blog/E-book/e-book-psicologia-das-cores.pdf>>>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

RAMOS, Ana Carolina Rocha de Souza. **Imposição da magreza como ideal de beleza na era do capitalismo transestético**: a violação do direito fundamental das mulheres à igualdade. 2018. 144f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Direitos e Garantias Fundamentais, Faculdade de Direito de Vitória. Vitória, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.fdv.br:8080/bitstream/fdv/1264/1/AnaCarolina.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2022.

RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

SCHILLER, Friedrich. **Sobre a Educação Estética da humanidade numa série de cartas**. Lisboa: Impensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

SILVA, Daniela Grieco Nascimento; FEIJÓ, Márcia Gonzalez. A construção do corpo doce da bailarina da caixinha de música. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 43, p. 01-21, 2020. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

SILVA, Glenda Esther Ferreira da. **O mundo pelo olhar da criança: o cotidiano das infâncias por meio de imagens agentes e estáticas**. Universidade de Brasília. Monografia. 2019.

SILVA, Renata Teixeira Ferreira da. Entre nós quem cabe na dança? A bailarina gorda ocupa o espaço. **Anais ABRACE**, São Paulo v. 21, 2021. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5261>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SIMAS, Joseani Paulini Neves; GUIMARÃES, Adriana Coutinho de Azevedo. Ballet clássico e transtornos alimentares. **Revista de Educação Física/ UEM**, Maringá, v. 13, n. 2, p. 119-126, 2002.

SMITH, Marian. **Ballet and opera in the age of Giselle**. In. ABBATE, C; PARKER, R. *Princeton Studies in Opera*. Nova Jersey. 2000.

SOUZA, Ana Paula. As danças midiáticas e o governamento dos corpos infantis na contemporaneidade: lições sobre a produção de corpos heteronormativos. **Revista Cocar**, v. 12, v. 33, p. 264-267, 2018. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/229924985.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

SOUZA, Michely Calciolari. **Pedagogia das princesas: o que a Barbie ensina às meninas**. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2016. Disponível em: <<http://www.ppe.uem.br/dissertacoes/2016/2016%20-%20Michely%20Calciolari%20de%20Souza.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2022.

VERED, Karen Orr; MAIZONNIAUX, Christèle. Barbie and the straight-to-DVD movie: pink post-feminist pedagogy. **Taylor & Francis Group**. 2016. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14680777.2016.1178158>>. Acesso em: 05 jul. 2022.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018. Disponível em: <<https://shre.ink/mVts>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

WULFF, Helena. **Ethereal expression: paradoxes of ballet as a global physical culture**. Los Angeles: SAGE Publications, 2008. Disponível em: <<http://eth.sagepub.com/content/9/4/518>>. Acesso em: 19 jun. 2022.

XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Juliana. **Tudo que você precisa saber sobre o ballet Giselle**. Tutu da Ju. Disponível em: <<https://tutudaju.com/tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-o-ballet-giselle/>>. Acesso em: 19 jun. 2022.



## GLOSSÁRIO

ADAGE - Peça musical que deve ser tocada lentamente.

ALLEGRO - Peça musical que deve ser tocada de forma rápida e energética.

ARABESQUE - Uma das poses básicas do ballet clássico. Consiste em manter-se apoiado sobre uma única perna, com a outra estendida para trás.

ATTITUDE - Pose desenvolvida por Carlo Blasis, derivada da estátua de Mercúrio, de Giovanni da Bologna. Consiste em manter-se apoiado sobre uma perna, com a outra levantada e o joelho dobrado em um ângulo próximo a 90°.

CAMBRÉ - Significa arquear ou dobrar, consistindo em dobrar o corpo a partir da cintura.

CHASSÉ - Significa perseguido. Trata-se de um passo de dança, no qual um pé literalmente expulsa o outro de sua posição; feito em série.

COUPÉ - Outra pose básica do ballet clássico, a qual se configura em manter-se apoiado sobre uma única perna, com a outra levemente dobrada, apoiando o calcanhar na base da panturrilha e mantendo o *en dehors* para sustentar os dedos voltados para fora.

CROISÉE - Significa cruzado e constitui-se uma das posições da *epaulement*. Trata-se de manter o corpo em um ângulo oblíquo à audiência, com as pernas cruzadas, com a perna mais próxima do público encobrindo a outra.

ECARTÉ - Significa aberto ou estirado e identifica outra posição da *epaulement*. Segundo o método Cecchetti, nesta posição o bailarino encara uma das duas diagonais do palco, mantendo a perna mais próxima da audiência ao lado, apoiada no chão ou no ar.

ÉCHAPPÉ - Significa deslize e consiste em, partindo de um *plié*, abrir as duas pernas simultaneamente, deslizando os dedos no chão, mantendo o peso igualmente distribuído sobre as duas.

EN DEHORS - Significa para fora e identifica o movimento de rotação externa dos ossos dos membros inferiores, a partir do fêmur.

ENTRECHAT - Significa entrelaçar ou trançar e equivale a saltar no ar e cruzar rapidamente as pernas antes de pousar no chão.

ÉPAULMENT - Significa ombro e representa a colocação dos ombros em relação à plateia. É responsável pelo toque artístico final a cada movimento, além de ser uma característica do estilo clássico mais moderno.

JETÉ - Significa arremessar e identifica um passo em que o bailarino, apoiado sobre uma perna esticada, desliza a outra pelo chão e a leva ao ar em uma posição de 45°, em um movimento único, rápido e forte.

**PAS DE BOURRÉE** - É a junção de três passos rápidos unidos em um tempo de música. É um dos passos mais básicos de conexão, utilizado para interligar outras etapas de uma coreografia, em uma combinação.

**PAS DE DEUX** - É um tipo de dança; um “passo de dois”; um dueto de dança em que dois dançarinos, um homem e uma mulher, executam uma coreografia juntos.

**PLIÉ** - Significa dobrar e é o primeiro passo de toda aula de ballet. Trata-se de uma flexão de joelhos controlada. Serve para tornar articulações, tendões e músculos mais flexíveis e elásticos, além de desenvolver um forte senso de equilíbrio. É um passo essencial para a integridade de uma aula de ballet, uma vez que permite o impulse para trabalhar giros e saltos.

**REVERENCE** - Significa veneração e identifica o ato ou movimento realizado ao final da aula, em forma de cumprimento respeitoso ao professor, à sala e à dança.

**TENDU** - Significa esticado e representa um movimento no qual o bailarino, apoiado sobre uma perna esticada, desliza a outra pelos dedos até o limite de sua extensão, sem retirá-la do chão.