

Departamento de Antropologia

Da magreza para sapatilha de ponta à “cara de bailarina”:
entendimento da relação da dança com os corpos gordos

Bianca Gomes Lepore

Mestrado em Antropologia

Orientadora:

Professora Doutora Antónia Pedroso de Lima, Professora
Associada com Agregação
Instituto Universitário de Lisboa

Junho, 2023

Departamento de Antropologia

Da magreza para sapatilha de ponta à “cara de bailarina”:
entendimento da relação da dança com os corpos gordos

Bianca Gomes Lepore

Mestrado em Antropologia

Orientadora:

Professora Doutora Antónia Pedroso de Lima, Professora
Associada com Agregação
Instituto Universitário de Lisboa

Junho, 2023

*Dedico este trabalho a toda bailarina que carrega consigo muitos calos, bolhas, dores e,
principalmente, muito amor ao que faz.*

Agradecimento

Agradeço aos meus pais que sempre abriram mão de muito para apoiar minhas escolhas e me proporcionaram uma vida incrível mesmo em meio a incertezas financeiras e mostrar a mim e ao meus irmãos o valor do amor que me foi possibilitou sair do país de onde nasci e cresci e ir a uma terra estrangeira sozinha, mas mesmo de que de longe não me deixam sentir-me só. Agradeço a minha mãe, meu exemplo de força e resiliência feminina, a primeira de seus irmãos a ter um ensino superior e sempre me mostrou o valor dos estudos e da determinação de ir atrás do que sonha mesmo que para o olhar de muitos esse sonho pareça “sem futuro”, no sentido do valor financeiro, sempre dizendo para nós: “faça o que ama e o dinheiro será consequência”, além de sempre nos proporcionar experiências incríveis na infância muito pautada no amor e carinho. Agradeço ao meu pai que durante meus primeiros anos de vida trabalhou em dois empregos fixos e sempre teve empregos extras com revenda de produtos, mas mesmo assim teve tempo para brincar comigo e meu irmão e me tratar com amor e me fazer sentir-me como uma *princesa*. Também sou grata aos meus irmãos que me ensinaram a partilhar momentos incríveis de cumplicidade e amor, mesmo em meio a pequenas brigas, que no fim sempre terminava em uma brincadeira. Meus agradecimentos aos meus avós, Emília, Antonio e Maria, tão diferentes, porém igualmente amorosos. Aos meus tios e primos que são muitos, mas sempre alegres e divertidos. Aos anos que passei junto ao convento das Irmãs Carmelitas Teresianas na cidade de Jundiaí, que me permitiram lecionar minha primeira aula de Ballet e que mais tarde seria este o fator decisivo na minha jornada a seguir. Sou grata aos funcionários da faculdade em que me formei na licenciatura por me encorajarem e apoiarem na decisão de sair do Brasil, em especial o Adriano Celante, Bettina Ried, Olival do Lago, tia Rose, tia Renilda e tia Zenilda. Meu muito obrigada a todos os amigos que fiz por aqui e minha melhor amiga que está no Brasil, por me acolherem em suas casas, por me consolarem, por me fazerem rir e serem minha família de muitas nacionalidades em uma terra estranha e/ou por me ajudarem a não desistir e continuar resiliente. Não posso de deixar de mencionar os que se foram enquanto estava longe, meu amigo de infância Víctor, minha bisavó *Belinha*, uma mulher simples, rígida, forte e muito querida e minha tia Isabel, que proporcionou a mim e aos meus primos uma infância incrível, na qual levo imensas lembranças e saudades e ao meu avô “Bidão”, que mesmo não sendo sangue do meu sangue, foi quem cuidou de meu irmão e a mim como verdadeiros netos, avô sinto sua falta e será estranho não tê-lo mandando a todo momento que eu coma algo, pois estou magrinha e sempre me perguntando se quero que me leve ou busque ao trabalho ou igreja, por

ser perigoso ir sozinha, mesmo que eu tenha mais de 20 anos e seja uma adulta. Por fim sou grata a Deus por me dar resiliência, força, determinação de continuar atrás dos meus sonhos e por nunca me abandonar nessa jornada espiritual que é a vida.

Resumo

Atualmente é possível identificar uma certa imposição do Ballet Clássico para a manutenção de um corpo magro, mesmo que, de maneira velada e/ou indireta, o que impossibilita o destaque de bailarinas/os gordos neste universo. Esta exigência está, provavelmente, relacionada tanto com o contexto histórico de surgimento da modalidade e também com o contexto sociocultural de concepção de beleza e saúde. Isto é especialmente relevante quando relacionado com o corpo das mulheres, que cruza com as discussões da chamada gordofobia e os *fat studies*. Todos estes conceitos concorrem para a identidade da/o bailarina/o na atualidade. Produz-se, assim, uma dualidade entre a bailarina/o ideal e as pessoas que não se enquadram neste padrão esperado por serem gordas, mas se identificam como tal por trabalharem com a modalidade e/ou a praticarem por anos. Nesta dissertação debatarei a imagem ideal do corpo da bailarina no imaginário de professores, bailarinos e pessoas fora da dança, com base num trabalho de investigação qualitativa, baseado em entrevistas semi estruturadas, e, também, em depoimentos feitos por bailarinas/os gordos brasileiros no YouTube. Complementado com pesquisa bibliográfica sobre as questões do corpo, beleza feminina e história da dança e Ballet, poderei, assim, questionar e compreender o papel central e o significado simbólico do corpo no ballet clássico e como o corpo gordo se insere neste contexto.

Palavras-chave: Ballet, *fatstudies*, estética, gordofobia

Abstract

Currently, it is possible to identify a certain imposition of Classical Ballet to maintain a thin body, even if in a veiled and/or indirect way, which makes it impossible for fat dancers/those to stand out in this universe. This imposition is being related both to the historical context of the emergence of the modality, and to the sociocultural context of the conception of beauty and health, especially when applied at women, which intersects with discussions of so-called fatphobia and fat studies. All these concepts lead to the identification of the dancer today and generates a duality between the ideal dancer and people who identify as such because they are dancers and/or have practiced it for years, but who do not fit into the expected standard body. expected because they are fat. Given this assumption, the following dissertation uses semi-structured interviews and YouTubetestimonials made by brazilian dancers/fat people, with the purpose of questioning and understanding the place of the body in classical ballet and how the fat body is thought in this context, Bibliographical research on issues of the body and related to female beauty and on dance and Ballethistory, this dissertation will debate the ideal image of the dancer's body in the imagination of teachers, dancers and people outside of dance through.

Key words: Ballet, fatstudies, aesthetics, fatphobia

Índice

Agradecimento	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Introdução	1
CAPÍTULO 1: <i>La Bayadère</i> : ponderações sobre a dança.....	5
1.1.Prólogo sobre a dança	5
1.2.Como a antropologia entende o dançar	6
1.3. Apontamentos históricos	9
CAPÍTULO 2: Quer ser bailarina: reflexões históricas das danças teatrais	10
2.1- O Ballet:	10
2.1. Era uma vez...: breve marcação de palco da história do ballet	11
2.2. Ballet moderno	13
CAPÍTULO 3: A Coppélia: considerações sobre o corpo	15
3.1.Perfeito pela natureza: O que é o corpo para a antropologia:	16
3.2.Só mais um bonitinho: considerações da resposta corporal da atividade física	17
3.3 Perfeição é a doença de uma nação: breve história sobre a beleza	20
3.3. O corpo da Coppélia: como o corpo é moldado no Ballet Clássico	23
CAPÍTULO 4: <i>La Bayadère</i> : ponderações sobre a dança	Erro!
Marcador não definido. 4.1- Imersão em uma sala de aula e seus rituais:	28
4.2- O elenco:	29
4.3- Espelho, espelho meu, porque são todos mais magros do que eu?	30
4.3- Cara de bailarina	39
4.4- A importância do espaço para estes corpos:	46
CAPÍTULO 5: conclusões	49
Referências bibliográficas:	53

Introdução

“Eu fico meio tonto as vezes gente, eu tenho que falar isso, porque é minha função aqui, mas é impressionante, eu acho que quando você entra em cena, você tem de ter uma estética, entendeu? (...) Eu tô falando que tem uma gordura sobrando ali que não tá muito legal, principalmente com essa roupa (...).” (YouTube)

Essa foi a fala de um jurado do programa de TV brasileiro “Se ela dança eu danço” que foi ao ar no período entre os anos de 2011 a 2012. A dançarina em que se refere a fala iria apresentar, juntamente com seu marido, uma coreografia de salsa. Trago este relato para ilustrar sobre o que me refiro quando falo de corpos gordos nesta tese, de modo que fique claro para o leitor que “É preciso ser muito menos gordo para ser gordo na dança” (Ricarte, 2019, acud. Machado, 2022 p. 19). A seguir coloco a imagem do corpo que foi classificado como gordo pelo jurado da fala em que inicio o trabalho:



Figura 1. Printscreen do vídeo [Gafe do Jurado no Se ela Dança eu Danço - YouTube](#),

04/03/2011, min. 1:28,

Para meu trabalho utilizo termo gordo, pois esse é o termo usado pelas pessoas envolvidas e porque ele engloba toda a pluralidade que esses corpos possuem, suas diferentes formas e tamanhos, que me possibilita ir além do olhar de que o corpo gordo seja falta de cuidados ou ausência de saúde, que precisa ser curado/reabilitado gerando um comportamento e julgamento, classificado como gordofobia, para com quem possui este corpo e que, para deixar de o ter basta emagrecer, entretanto este corpo do discurso pode ter mais de 150Kg ou apenas 60Kg, basta que ele esteja classificado como sobrepeso (Carvalho, 2018).

Durante meus 20 anos de dança, sempre me incomodei com a forma velada que o Ballet, em especial o Clássico, tem em impor o "corpo ideal", a ponto de perceber durante as aulas que frequentava que, mesmo que os professores não cobrassem um peso em específico, as colegas se preocupavam com seu peso e corpo, chegando a contar as kcal (quilo calorias) dos alimentos que ingeriram entre as aulas ou fora delas, claro que não era uma regra para todas as alunas, mas as que o faziam eram um número considerável dentro de uma sala de aula pequena em número de pessoas. Ou quando escutei duas professoras que me lecionaram dizerem que querem emagrecer, pois se sentiam gordas, cada uma dessas falas foram ditas em períodos diferentes, uma durante minha infância/adolescência e a outra já na minha fase adulta, mas ambas as professoras estavam diante de uma turma igualmente repleta de adolescentes de, no mínimo 13, anos de idade, que olharam para este corpo do discurso sendo julgado como gordo e sendo igual ou até mais magro ao dela própria.

Gustavo Lisboa (2019) consegue apontamentos de falas de adolescentes que dançam ballet em uma escola de dança da cidade de Salvador, Bahia, que reforçam o constatado por mim. Entre os relatos se aponta que, muitos entendem não sendo necessário ter um corpo perfeito para ser bailarino, ou seja, todos podem dançar e que os professores não exigem um corpo magro, mas mesmo assim os alunos relatam que há uma necessidade de ter um padrão corporal a fim de que os movimentos fiquem "mais bonitos". Este padrão seria o de ter um corpo magro, flexível e forte, e para os casos dos homens, além do citado é preciso ter também um corpo definido, mas não no seu extremo de definição.

Além do já referido, também podemos trazer a visão de Henrique Camargo (2017), que diz que o corpo de um bailarino precisa ser dócil e passar uma imagem de fluidez, naturalidade, delicadeza, elegância, beleza, entre outras características que caminhem junto com as citadas, além de que, para o autor, as pessoas entendem o ballet clássico como a imagem representante do belo.

Unido ao comportamento das adolescentes bailarinas citadas do início e ao relatado por Lisboa (2019), se junta o fato de existirem pouquíssimos corpos plurais dentro das mais importantes escolas e companhias de Ballet Clássico (BC), que acabam por adotar corpos extremamente magros para compor seu corpo de baile e grupo de solistas.

Este contexto me incita um questionamento: Qual a relação dos ambientes que fazem parte do BC com o corpo gordo e o "ser bailarina/o"?

Com o objetivo de iluminar esta questão, o trabalho que agora apresento será dividido em quatro capítulos. No primeiro reúne os estudos antropológicos sobre a dança, de modo que seja possível identificar a importância da mesma no contexto cultural, social e pessoal e também para identificar a relação corpo e dança. O segundo está relacionado com o Ballet e as danças modernas ou teatrais, em que eu trago os contextos históricos que eles surgem. O terceiro capítulo aborda o corpo, tentando entender o lugar que o corpo atua na sociedade, na história e na estética e depois relacionando com os dois capítulos anteriores, ou seja, a relação do corpo, estética e dança. Por fim, o quarto capítulo é o desenvolvimento da pesquisa desta tese, se tratando da análise das entrevistas em que trago um pouco dos conceitos dos chamados fatstudies relacionando-os com o coletado e com o discutido nos capítulos anteriores.

Metodologia:

O propósito da tese é questionar e compreender o valor do corpo no ballet clássico e como o corpo gordo se insere neste contexto, além de debater a imagem ideal do corpo da bailarina no imaginário de professores, bailarinos e pessoas fora da dança através de análise de entrevistas retiradas do YouTube e coleta de experiência de vida através da plataforma zoom.

Para o trabalho empírico foram entrevistados uma professora de ballet clássico, que atua em uma escola de Lisboa e já lecionou durante anos no Brasil; 2 bailarinos, sendo uma mulher e um homem; 3 entrevistas de bailarinas brasileiras, publicadas no Youtube pelo canal "Na Ponta do PÉ", todos brasileiros e bailarinos gordos, com exceção da professora. As entrevistas foram sempre semi estruturadas, pois tinham como o objetivo escutar os relatos de sua experiência na dança.

A etnografia virtual, que atualmente é uma ferramenta antropológica para entender "the mutually constituting relationship between technological innovation and symbolic interaction." (Cook, 2004, p.112) foi escolhida por permitir o acesso a mais pessoas que falam do tema em diferentes contextos de pesquisas, pois em estados brasileiros diferentes, podem haver diferentes tradições e contextos que vem a acrescentar para a tese.

Para além das entrevistas, uso também como base para a minha reflexão os meus anos de experiência dentro do Ballet Clássico, que me permite um conhecimento empírico sobre algumas questões dentro do assunto, permitindo também, uma certa observação participante ao longo de 20 anos dentro de salas de aulas de BC possibilitando uma avaliação positiva ao longo do tempo sobre algumas informações e manifestações que cruzam com o objetivo da dissertação.



Figura 2. *Figurino “Libélula” de Eduardo Machado, encontrado em: Museu do teatro e da dança (imagem do acervo pessoal)*

La Bayadère: **ponderações sobre a dança**

1.1. Prólogo sobre a dança

A dança é poesia, que surge no impulso de vida mais profundo, no qual nós, seres humanos, brincamos com formas. Ela desperta a imaginação e é um modelo de nós mesmos que constrói relações e modo de estar no mundo, além de regenerar os sentidos, cristalizar, recriar e criar aspectos do saber cultural (Novack, 1993¹; Jacques, 2021; Houart, 2000).

Estas definições sobre o que é a dança, mesmo que metafóricas, podem ser consideradas tão corretas quanto uma explicação científica pois, como defende Maria José Fazenda (1996), o próprio ato de dançar é expresso através dessas metáforas. É extremamente difícil quantificar ou verbalizar algo tão abstrato como o sentimento físico e emocional quando se pratica a dança, e é por isso que essas metáforas também podem ser consideradas como uma explicação que substitui ou iguala ao saber científico, sendo tão importante como qualquer outra forma de estudar o movimento. Entretanto é importante ir além da explicação abstrata sobre o que é a dança. Para tal usarei, principalmente, os conceitos que Maria José Fazenda (1998) utiliza para explicá-la.

Para Fazenda, a dança incorpora valores, ideias, percepções e estrutura de uma determinada sociedade, podendo pertencer a cinco grupos de finalidade diferentes: estético, religioso, político, festivo e econômico. Essa definição supera a ideia proposta por Faro de que a dança é dividida apenas em três grupos (étnico, folclórico e teatral), a proposta de Isabel Marques, que a divide entre lazer e teatral ou artística e, ou ainda, a de Fahlbusch que a divide entre artística e social (Franco, 2016). Para a autora, toda e qualquer dança pode ter todas essas características, uma vez que ela carrega consigo aspectos étnicos e folclóricos de sua origem, podendo se apresentar em um contexto teatral e de lazer, ou como algo ritualístico e/ou social.

Mesmo Faro, que divide a dança entre étnica, folclórica e artística, assume que uma dança religiosa pode vir ser folclórica quando ela se torna popular ou quando é banida por algum

¹ “Dances shares with all art the primary impulse of human beings to play with forms”(Novack, 1993, p.77)

período e retorna por algum motivo a fazer parte da Cultura local (ibidem), sendo essa modalidade de dança também étnica. Qualquer uma das divisões de dança pode estar em um contexto teatral se assim for de interesse das pessoas que a praticam (Fazenda, 1998). Assim, Fazenda conclui que a dança é um objeto sociocultural que vai além de ser um simples reflexo da cultura e/ou sociedade onde se realiza, sendo capaz de transformar visões de mundo, vidas e sociedades. A autora conclui que a dança constrói um corpo de maneira distinta de acordo com o momento histórico em que se encontra.

Em geral, a modalidade em questão utiliza do corpo como instrumento de realização, de modo que a dança e o corpo do dançarino trabalham juntos, pois é através desse corpo que a mensagem, a coreografia e a emoção são transmitidas (Camargo, 2017). Portanto, o ato de dançar e as técnicas corporais expressas em seu período, cultura e sociedade são indissociáveis (Fazenda, 1998).

Essas técnicas corporais presentes na dança são as técnicas diárias e cotidianas amplificadas, um *habitus naturalizador*, no qual se utiliza da aprendizagem na dança a fim de naturalizar no corpo (Cf. Fazenda 1996), capaz de mostrar comportamentos sociais e humanos generalizados em vários sistemas culturais, uma vez que ela reforça o padrão de movimento habitual quando inserida como reflexo cultural como uma "tentativa de reforçar a dimensão criativa e expositiva da vida, estabelece conexões entre a expressão dos atos e a compreensão da realidade social" (Gonçalves & Osório, 2014, p. 20)².

Evans-Pritchard, foi um dos primeiros antropólogos a relacionar a dança com contextos socioculturais em que ela está inserida. Em um artigo publicado em 1928, o autor relata que até então, embora a dança estivesse a ser estudada com olhar de devida importância no contexto social, em geral era reconhecida apenas como uma atividade independente, fator que para o pesquisador acaba por esconder a verdadeira função sociológica da dança "The dance also has physiological and psychological functions revealed only by a full and accurate description. It is essentially a joint and not an individual activity and we must therefore explain it in terms of social function, that's to say we must determine what is its social value" (Evans-Pritchard, 1928, p. 446). Portanto a dança pode ir para além da arte e manifestar-se em contextos rituais, sociais e religiosos, situações que foram observados durante toda a sua história e que tratarei melhor nos subcapítulos a seguir (Kaepler, 1978)³.

² Como exemplo, trago no próximo capítulo o Ballet Clássico (BC), cuja primeira escola, com normas e técnicas, foi criada por Luís XIV a fim de naturalizar os movimentos gímnicos e as normas de conduta e etiqueta do século XVII.

³Renata de Sá Gonçalves e Patrícia Silva Osório (2014) também relatam as ideias de Rafael Bispo de que a dança pode ser a construção do ser mulher, que discutirei no capítulo 3.

1..2. Como a antropologia entende o dançar

Bob Wilson arrisca ao dizer que o homem se mexeu antes de falar (Pinto, 1994). De fato, o movimento e o gesto são elementos primordiais, e a dança é esse gesto apresentado como manifestação humana no mundo, unido ao ritmo de suas emoções, possui inclusive o potencial de desencadear forças emocionais e eróticas, sendo ela o modo mais animalesco e convulsivo do que hoje chamamos de arte (Franco, 2016; Wulff, 2015; Houart, 2000).

Sabemos que a dança é uma expressão antiga na história da humanidade, sendo difícil pontuar uma origem única para a mesma. Contudo, há registros que mostram que sua prática remonta ao período designado como pré-história, aparentemente entre os anos 75000 a 15000 a.e.c.(antes da era comum), estando provavelmente relacionada com a religião e a caça, ou estando muito próxima delas, principalmente entre os anos 15000 a.e.c e 10000 a.e.c. girando em torno de cerimônias aos deuses e aos ritos, como os de fertilidade, funerários e colheitas. Nos anos 5000 a.e.c, há registros de uso de acrobacias e divisão entre as danças camponesas, relacionadas a terra, possuindo movimentos circulares e de conjunto e, a dança dos nobres, mais especificamente a classe ligada ao templo, em que as danças eram relacionadas a rituais religiosos. Talvez estas características, presente por milênios na história da humanidade, permitiram que, por séculos, a dança fosse estudada centrando-se nas que cercavam essas cerimônias ritualísticas (Ruemennapp, 1979; Franco, 2016; Rufino, 2011, Wulff, 2015).

A dança é, portanto, um fenômeno universal, resultado de processos criativos que influenciam e controlam mentes e corpos, ideais e valores, tempos e espaços. Tanto que cada sociedade possui uma particular configuração de danças, movimentos, estilos e dinâmicas que se transformam ao longo do tempo a par das transformações sociais. Em outras palavras, a dança pode ser descrita como uma arte de expressão transcendente, um bem cultural que se transforma em um meio de comunicação, expressão e reconstrução do próprio real (Victorino, 1993; Kaeppler, 1978).

Essa forma de manifestação de gestos e movimentos organizados pode se manifestar dentro do campo político como mantenedora da ordem social, meio de comunicação não verbal e socialização, além de ter um forte impacto na mudança social, o que permite a conservação da cultura migrante (Wulff, 2015).

Nesse sentido podemos perceber como esses aspectos fazem com que a dança seja uma dimensão importante para a investigação em antropologia, pois o estudo dos formatos coreográficos, significados e função da dança em cada contexto sociocultural, fazem parte da sua especificidade social e cultural da sua forma de pensar o mundo e de viver no mundo (idem.).

Fazenda aponta reflexões sobre a dança de acordo com alguns antropólogos clássicos. Segundo a autora, Geertz entende a dança como uma forma/meio de atualizar as visões sociais de mundo e vida; Boas defende que a dança só pode ser denominada como tal se possuir competência técnica unida com uma forma precisa de movimentos⁴; para Malinowski, ela é uma reação/resposta natural da sociedade, uma necessidade biológica do indivíduo; Radcliffe-Brown afirma que a dança tem um papel importante na sociedade por se tratar de um fenômeno que proporciona experiências coletivas, sendo capaz de auxiliar na manutenção da harmonia e unidade entre indivíduos, permitindo que eles libertem suas emoções. Por fim, a autora cita Evans-Prichard que tem uma ideia semelhante a de Malinowski e Radcliffe-Brown, a ideia de que a dança é um resultado social primordial, pois ela emerge de um desejo individual que parte para o coletivo.

A dança vai além de uma arte de expressão transcendente e entendê-la como tal permite-nos compreender melhor o local de que ela provém. Neste sentido não devemos olhar para a dança apenas como uma repetição de técnica aplicada (Kaepler, 1978; Guarato, 2016), pois ela é também uma manifestação social e cultural.

Unindo todos conceitos apresentados a dança pode então, ser compreendida como uma manifestação cultural que indivíduos usam para se expressar, comunicar e reconstruir o que é real e unir experiências de atividades que se movem, sendo essas atividades físicas, mentais e/ou afetivas, em que esse movimento real é pensado de maneira distinta (Victorino, 1993).

1.1.3. Apontamentos históricos

Como relatado acima, é incerto o momento exato em que a dança surgiu, mas pensa-se que ela é tão antiga quanto a existência humana, teoriza-se que surgiu para exteriorizar emoções

⁴Nem toda cultura classifica a manifestação corporal presentes em meios ritualístico como dança, mesmo que exista a manipulação de corpos em tempo e espaço, ou movimentos que seguem uma música, como no caso de alguns povos originários africanos, de modo se trata apenas de movimentos simbólicos de uma conversa viva que manifesta relação entre linguagem e corpo (Kaepler, 1978; Boas, 1996).

relacionadas com os momentos particularmente importante da vida social, como a colheita, casamento, nascimento, caça ou festas do sol e lua (Franco & Ferreira, 2016).

Como citado no subcapítulo anterior, em 5000 a.e.c, já é possível identificar a divisão entre dança camponesa, ligada a terra, e a da nobreza, ligada ao templo e exclusiva de uma classe especial de pessoas, é nesse contexto que presenciamos as danças acrobática, que mais tarde servirá de inspiração para compor a estrutura do BC (Rufino, 2011).

É na Grécia Antiga que a dança espetáculo passa a ser cobrada tarifas para poder ser assistida e contava com elementos coreográficos que foram fundamentais para a concepção europeia de beleza, ética, corpo e dança. Dividida entre ditirambo, em honra a Dionísio, com saltos e movimentos dramáticos e, em honra a Apolo, ligado ao templo e com movimentos mais contidos, chamada de apolíneo (ibidem).

No segundo capítulo mostrarei que o Ballet tem inspiração também nos saltimbancos gregos, Rosa Maria Lima Rufino (2011) pontua que especula-se que nesse período se dançava nas pontas dos pés, e que essa é uma característica de "povos com dançarinos extrovertidos, com danças abertas e em harmonia com corpo" (p.11), além de ser neste momento histórico que populariza o uso de pantomima, elementos comuns no Ballet Clássico atualmente.

O Império Romano é também marcado por seus teatros e apresentações nos séculos VIII a VI a.e.c, prevalecendo as danças etruscas e o 3º tempo da civilização une-se a ela as pantomima e, além de que nesse período ela também foi marcada pelas acrobacias e os saltimbancos que se apresentavam como uma forma de exibição que gerou o que hoje conhecemos como circo (Franco & Ferreira, 2016; Rufino, 2011).

Durante os três primeiros séculos da Idade Média, a dança era praticada em rituais de funerais e fertilidade, mas também em bacanais romanos e os godos franceses. Como no século IX o uso do corpo passou a ser visto como pecado, a dança foi banida, pelo rei Carlos Magno (ibidem), entretanto os camponeses continuavam a dançar, sobrevivendo os jograis. Quando as danças de salão foram novamente aceitas no contexto da nobreza ainda é um debate, mas sabemos que ela aparece a partir da população, através do elo entre a dança folclórica e teatral. A valsa vienense, a mais antiga das danças de salão, foi proibida nos castelos e bailes da nobreza francesa durante o século XVI, pois era uma dança plebeia, proibição essa, que não durou muito tempo devido a sua popularidade (Franco & Ferreira, 2016; Rufino, 2011).

Foi graças ao rei Luís XIV que a dança teatral ganhou lugar de destaque na aristocracia europeia com a criação da Academia Royal de Dança em 1661 em que essa forma de espetáculo ganha espaço para demonstrar e representar a importância e o poder da monarquia (Franco &

Ferreira, 2016).⁵ Foi no final do século XIX e início do século XX que a história conheceu a dança moderna através de nomes como Isadora Duncan, Emile Jacques Dalcroze, Rudolf Laban, Sergei Diaghlev e Michel Fockine (Franco & Ferreira, 2016). No século XX, principalmente após a Segunda Grande Guerra, em que países da Europa foram impelidos pela necessidade de reavivar o espírito nacional buscando novos símbolos de representação, a dança saiu do status de alta arte em que os meios eram definidos pela burguesia, assim o Ballet Clássico e o Moderno passam a ser sinônimos de status e bandeirismo nacional, como o caso Royal Ballet do Reino Unido, tornando-se parte da Cultura popular do movimento das massas, permitindo, a emancipação da dança, que até então era muito acompanhada e dependente da ópera (Jesche&Veterman, 2000; Rowell, 2000).



Figura 3. Figurino “Baba yaga” de Abílio Matos e Silva, 1947, bailado “quadros em uma exposição”, encontrado em: Museu do teatro e da dança (imagem do acervo pessoal).

⁵Mais sobre o Ballet e o período renascentista da dança, será falado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

Quer ser bailarina: reflexões históricas das danças teatrais

2.1- O Ballet:

O Ballet é uma modalidade de dança que, embora tenha características da dança étnica, também pode ser visto como arte. Neste capítulo falarei um pouco de sua história, contudo vale lembrar que, esta dança secular se estendeu mundo afora e atualmente tem diversas escolas, companhias e metodologias, que são basicamente formas diferentes de se ensiná-lo, diferentes, que sua composição pode ou não estar relacionada com a característica local que fora criada. Mas afinal o que é o Ballet?

Apesar da minha experiência cotidiana no mundo do Ballet ao longo de 20 anos, um exercício que eu nunca havia feito foi pensar o que torna o ballet clássico ser um Clássico e não um contemporâneo, por exemplo. As danças ditas acadêmicas (que tradicionalmente se ensinam em uma academia de dança, sendo o ballet, jazz e o contemporâneo) tem a mesma estrutura, geralmente as salas têm um piso próprio para amortecer impacto, espelho, coluna de som e barra. Ambas podem fazer o uso de sapatilha de Ballet e *maiô*, existe a presença de um professor e, durante a aula os alunos reproduzem o pedido ou mostrado por esta mesma figura.

As três modalidades fazem uso praticamente dos mesmos passos de dança e o coreógrafo pode dentro de sua liberdade criativa usar os mais diversos estilos musicais em sua obra, mesmo que cada modalidade tenha um estilo tradicional, nada impede do coreógrafo usar uma música clássica em um jazz ou um pop em um Ballet⁶.

Mas existe um certo tradicionalismo dentro do ballet que não muda há séculos. Um bom exemplo é o uso do *coque*, a *collant* e o *maiô*. Em outras modalidades é possível usar o cabelo em um rabo de cavalo, semi preso ou até solto, pode-se usar como vestimenta uma camiseta e uma *legging*, por exemplo, mas no Ballet Clássico não, professores já me relataram que em

⁶Eu mesma já dancei uma coreografia de ballet clássico com uma música do musical do "Rei Leão" e uma outra com o MPB do Chico Buarque, "Passaredo".

escolas mais tradicionais e em alguns cursos, se o aluno se apresentar em aula com um desses componentes de vestimenta a faltar, ele pode ser impedido de fazer aula.

Nunca fora me explicado o motivo desse fato de dança, talvez pelo motivo de eu, até então, desconsiderar a dança como um objeto de estudo, sem questionar suas regras e normas de uma maneira geral, mas sempre me foi dito que a roupa faz parte da tradição do ballet e que essa vestimenta e a forma de prender o cabelo em coque, permite que o corpo e os movimentos fiquem totalmente visíveis e fáceis de serem corrigidos, todavia o uso de *legging*, calções e/ou camisetas com o cabelo preso a um rabo de cavalo, ou até mesmo uma trança, também permite que o professor observe os movimentos do aluno, de modo que talvez o único motivo mais plausível para o fato de Ballet ser como é, seja talvez a tradição, que pode ter uma relação com a história da modalidade.

2.1. Era uma vez...: breve marcação⁷ de palco da história do ballet

O Ballet surge no renascimento a partir da junção da dança cortesã italiana, dos grandes salões de festa da nobreza, com as acrobacias dos saltimbancos e as danças tradicionais dos ciganos (Franco & Ferreira, 2016). A sua origem é italiana e francesa, na qual se deriva das danças nobres do período *Quattrocento*, sendo um tipo de Ballet Barroco consistido de temas diários com ações dramáticas que consistiam em movimentos geométricos (Fantini, 2015).

No ano de 1564 surge o primeiro Ballet de corte, com elementos de dança e poesia, cenários e execução dramática, o rei é representado como Júpiter, o segundo Ballet de Corte tem um estilo distinto do anterior, no qual demonstra o reino francês aos espanhóis, dançado por bailarinos que representavam as 16 províncias francesas da época, sua realizadora foi Catarina de Médicis, a duquesa de milão (ibidem).

Através do casamento da duquesa com o rei francês Henrique II que se popularizou na França, principalmente após o “Ballet comique de la reine” em 1581 em comemoração do casamento do duque de Joyeuse e de Marguerite de Lorraine-Vaudémont.

Dançado na sala Bourbon no Louvre, com duração próxima de cinco horas e meia, que além de contar com os elementos tradicionais que compunham o espetáculo na época, também apresentou pela primeira vez o elemento final que se popularizou nos Ballets de corte que se seguiram, o *grand Ballet* seguido de um baile dançado pelos performers e toda a corte presente,

⁷ Expressão usada na dança para reconhecimento de palco, entradas, saídas, lugares, etc. ou para referir a uma rápida passagem pela coreografia ensaiada sem se preocupar com a técnica, apenas para estabelecer posicionamento das bailarinas, deslocamentos e musicalidade.

após esse estrondoso espetáculo todo Ballet desse período contava com os mesmos elementos estéticos apresentados (ibidem).

E no séc. XVII, período histórico em que imperava a figura ideal do soldado, o rei francês Luís XIV, conhecido por ser um excelente bailarino, fundou a primeira escola de Ballet, a Academia Real de Dança, que tinha como característica o ensino de passos compassados que seguiam as normas seguidas pela aristocracia da época, com a finalidade de naturalizar posições e movimentos exigidos pelo código de conduta. Por exemplo, o movimento de empunhar uma arma, além da figuras coreográficas serem inspiradas nas formações geométricas militares e a relação entre bailarino e coreógrafo ser como a de um comandante e soldado, em que o bailarino só se move como e quando o coreógrafo pedir. Esta relação coreográfica é presente até os dias atuais (Foucault, 1987⁸; Ruat, 2000; Novak, 1993),.

O processo de civilizar o corpo para o modelo da aristocracia, era essencial para a demonstração de poder da nobreza diante da população, ele era entendido como objeto e escopo de poder. Por esta razão, o rei sempre aparecia em papéis de destaque com conotação divina, um bom exemplo foi o mais famoso papel de Luís XIV que dançou em uma obra com um papel de Rei Sol (Foucault, 1987; .Fazenda, 1993; Novak, 1993).

Dentro deste contexto histórico, pautado no militarismo e sabendo que a primeira escola de Ballet nasce em um objetivo de naturalizar movimentos gímnicos e de manejo de armas; é possível traçar relação com a estrutura de uma aula de Ballet com as escolas militares do século XVII. Movimentos como a marcha passa a ser ritmada, coletiva e obrigatória; uso de uma eficácia e rapidez de gestos, no qual nenhuma posição e acção é ociosa ou inútil; manipulação coreografada e controlada de objetos; repetição exaustiva de movimentos ordenadas por atividades que usa o tempo arranjado por ritmo (Foucault, 1987).

O Ballet também se serve da dinâmica e poder militar; os corpos dos bailarinos em um corpo de baile devem se mover igualmente, ser o mais semelhantes possíveis, tanto fisicamente quanto na técnica; seus deslocamentos formam figuras geométricas assim como as formações militares em que todo esse deslocamento geométrico forma uma unidade entre corpos. Essa

⁸Aqui faço um paralelo da dança com a ideia de controle militar de Foucault em “Vigiar e punir” no qual se refere ao “controle da atividade” em que ele exemplifica a “elaboração temporal do ato”, em que o autor descreve o controle sobre o se mover em marcha de forma; “Donde o corpo e gestos tem correlação” em que ele traz a reflexão sobre o controle universal do corpo; “articulação corpo-objeto” em que relaciona o menor espaço de tempo para realizar movimentos ágeis; “utilização exaustiva” no que se refere a repetição de movimentos. Pontos estes que também é possível enxergar em uma aula de BC (não só, também se estende a outras modalidades de dança e desportivas).

relação é comandada à distância pelo coreógrafo que tem poder absoluto, de modo que nenhum bailarino se mexe sem que ele permita (Houart, 2000; Novak, 1993).

Nesse período, entre os séculos XVI e XVIII o Ballet tem uma função que vai além de divertir a nobreza ou demonstrar os bons costumes da época, pois sua principal função era demonstrar o poder e a soberania dos reis em suas cortes (Fatini, 2015).

No Século XVIII o Ballet chega à Rússia, após a criação da nova capital São Petersburgo, pelo Czar Pedro I e, seu desejo de importar os costumes da Europa Ocidental da época para a Rússia, um dos costumes importados da França e Itália foram a dança de corte e o Ballet, não como arte, mas como um comportamento a ser reproduzido. Em 1766, sobre o reinado da Czar Catarina II, funda-se dois Teatros Imperiais, importando a arte dos palcos italianos e franceses, além da criação dos teatros dos servos, que ensinavam diferentes línguas, teatro e dança para os serviçais dos campos a fim de distrair os nobres em sua passagens e estadias pela região campestre (Silva,2017).

Durante a revolução francesa as grandes saias foram substituídas pela malha, criada pela modista de ópera Maillot, que cria a malha, permitindo, assim, a participação das mulheres na dança que até então era exclusiva dos homens (Franco & Ferreira, 2016). Após este intervalo da revolução, em 1812, a Rússia entra em uma crise econômica que faz com que os teatros dos servos se encerra por falta de verbas, os senhores acabam por vender servos para o Teatro Imperial, que passam a ser propriedade do estado sem direitos trabalhistas e ainda submetidos a obediência ao Czar e aos nobres, diante desta crise financeira e trabalhista, muitas bailarinas acabavam por usar de seu talento nos palcos como cortesãs de luxo, a fim de obter privilégios da nobreza (silva, 2017).

No período romântico, arte em geral a representação da mulher ganha destaque, o ideal da mulher pura com uma aparência pálida e frágil que remete a doença e/ou morte, de modo que assim seja possível enaltecer sua alma que está quase a sair de si mesma e, é nesse cenário que as histórias dos maiores repertórios ganham formato seguido até os dias atuais (Lopes, 2013; Anjos, 2015).

Segundo Lorraine Coons (2014) no ano de 1830, após a revolução Francesa houve uma troca na direção do Ópera de Paris e, com isso, uma mudança nos critérios de aceitação para compor a escola de Ballet, sendo a partir de então levado, em consideração a aparência que julgavam que iria vender mais bilhetes que a técnica em si, pois muitos homens da classe burguesa iam para o teatro, não para apreciar a dança, mas sim os corpos que dançavam. Outro fator que pode ter levado a mudança nesses critérios era, que com o novo Império conservador de Habsburgo, as mulheres de classe média e alta se encontravam sujeitas a vida privada como

donas de casa, conseqüentemente desempregadas, o que não cabia em nada com a profissão de bailarina, trabalhando em um teatro com uma certa exposição de seus corpos em cena enquanto dançam e trabalham, mais o fato da falta de um artista como referência dentro do Ballet francês⁹, (Silva, 2017; Santos, 2011). Fatores que auxiliaram na queda do Ballet Francês.

A representação da ‘Bailarina de 14 anos’ de Degas é a imagem que se pode ter das bailarinas francesas deste período, conhecidas como ‘ratinhas’, apelido dado pela população parisiense a essas meninas, pois elas eram majoritariamente filhas de migrantes e trabalhadores proletariados, uma vez em que mulheres de classe média não estavam confortáveis com a ideia de suas filhas se exporem a um trabalho que não o materno, em especial um que colocavam seus corpos em evidência (Coons, 2014; Silva, 2017). Então essas crianças de classes mais baixas entravam para a Ópera de Paris com a idade entre 6 e 10 anos com um salário diário de 0,50 cêntimos até dois francos, um pagamento superior ao que se conseguiam nas fábricas, sendo propriedade do Opera até os 16 anos de idade, caso fosse expulsa ou desistisse era cobrado 100 francos por cada ano de aula. Depois dos 16 anos elas poderiam entrar no Corpo de Baile, contudo as pensões dos bailarinos do corpo de baile foram cortadas, obrigando-os a irem atrás de um guardião que, em troca do dinheiro, podiam exigir favores sexuais. Devido a carga pesada de trabalho e a má remuneração, muitas meninas, morriam de doenças cardiovasculares ou pulmonares (Coons, 2014).

Coons (2014) cita ainda que esse cenário crítico do Ballet Francês, só mudou após 1880, pois muitas bailarinas e mães dessas meninas começaram a reivindicar aumento no salário sob o risco de mudarem de companhia ou abandonarem o teatro. Foi em 1921 que toda a classe de bailarinos recebeu um aumento significativo, em torno de 6000 francos anuais, inclusive as alunas de base, fator que auxiliou a uma nova ascensão do Ballet Francês. Para além do aumento no salário também teve o afastamento do Ballet francês com as histórias românticas que permeavam os repertórios, um grande auxiliar na reforma da imagem do BC desse período, foram as obras de Edgar Degas, que representa em suas obras o cotidiano árduo dos artistas, de modo que afasta a fantasia do imaginário romântico, que aparece em segundo plano em suas telas, pois não eram atrativa para a classe média da época, que se via numa visão mais centrada na ciência após a revolução francesa (Santos, 2011).

Em contraponto à crise do Ballet francês houve a ascensão do Ballet russo que, em 1847, importou o francês Marius Petipa pelo Teatro Marinsky. O coreógrafo teve seu grande êxito

⁹Outro fator provável foi o eco do iluminismo, uma vez que neste período os franceses se pautavam muito na ciência e na busca pelo conhecimento, fatores que se contrapõe a ideia do Ballet Romântico com histórias e enredos fantasiosos e irreais (Santos, 2011)

nacional em 1862, com a criação do Ballet de repertório *Filha do faraó*, em 1869 cria *Dom Quixote*, em 1877 *La bayadèree* em 1888 fez parceria com Piotr Tchaikovsky, a primeira da história do Ballet russo com um compositor nacional, criando assim o Ballet *A Bela adormecida*, considerado o primeiro Ballet verdadeiramente russo (Silva, 2017).

Petipá se aposenta em 1903 e é no século XX que Sergei Pavlovich Diaghilev inicia sua carreira no Ballet russo, em 1909. O coreógrafo criou uma singela companhia de bailado no Teatro Marinsky, que contava com nomes como Ana Pavlova¹⁰ e George Balanchine e incorpora na dança clássica movimentos e roupagens que vinham do modernismo. Com a Revolução Russa o Ballet passa por mudanças e a que iria unir o Realismo Socialista com a modalidade foi a criação da Escola russa, também conhecida como Metodologia Russa de Agripina Vaganova (ibidem), metodologia que atualmente conhece-se como Método Vaganova.

Esses acontecimentos marcaram a forma que o BC é estruturado atualmente, a forma de se deslocar, as cinco posições fundamentais do Ballet que foram implementadas entre os séculos XVII e XVIII perduram até o momento nas mais diversas escolas de Ballet. Assim como as mais diversas histórias de repertórios de Ballet clássicos criadas na França e na Rússia entre o século XIX e início do século XX que ainda deslumbram os teatros com suas belíssimas reproduções pelo mundo todo. Além de ter influenciado indiretamente para a criação ou o advento da dança moderna e contemporânea.

2.2. Ballet moderno

O termo "dança contemporânea" refere-se a gêneros de dança, enquanto a "dança moderna" se refere a linha coreográfica, mas o que mais caracteriza estas formas de dança é a sua natureza ontológica (Kwan, 2015). Sendo assim, chamo aqui de Dança moderna o que se refere à modalidade criada e reproduzida por Duncan que inspirou outros artistas. utilizarei a denominação contemporânea para referir a dança moderna dos dias atuais em que escrevo a tese, pois aquilo que é contemporâneo se refere a manifestação do mundo em tempo real (Franco & Ferreira, 2016). Usualmente ela conta com gestos dispêndios, ou seja, anterior à representação, de maneira repetida, ordenada e ensaiada de saltos, acenos, carícias, olhar, indicação, tique, gesto automático e acidentais (Ribeiro, 1994).

¹⁰Foi para a bailarina que o coreógrafo Mikhail Fokine cria a coreografia *Morte do Cisne*, que viria a ser símbolo do novo Ballet russo, e coreografia obrigatória dentro do repertório *O lago dos cisnes*.

A dança moderna nasce na Alemanha, com Isadora Duncan que iniciou essa nova modalidade, que vai contra a "mistificação, descorporização, e artificialismo" (Fazenda, 1996, p. 142). Proveniente do Ballet Clássico, a coreógrafa tinha como objetivo trazer para os movimentos da dança a interioridade do espírito e atualmente a linha coreográfica de Duncan conta como características o improviso, trabalho de chão, variedade de técnica de dança e pode conter elementos do Ballet Clássico e no palco pode conter o uso de texto falado, multimídia e realidade virtual, outra característica atual desse gênero é a oposição a dramática, usar de espaço e da relação espectador-performer (Fazenda, 1996; Kwan, 2015).

Durante o século XX a Alemanha incorpora a dança na consciência nacional, tornando-se, então, um movimento das massas e conseguindo a emancipação da dança nas artes. Dessa forma a dança nas décadas de 1920 e 1930, usando-se de metáforas naturalistas que possibilitam o bailarino e o espectador a se reconectar com o que é vivo, natural e orgânico, como uma das formas de reerguer o sentimento de pertença da população alemã, que se via em crise após a 1ª Guerra Mundial,.

São duas as escolas de dança moderna que surgem na Alemanha: *ausdruckstanz* e *tanztheater*. *Ausdruckstanz* usava diretamente as características relatadas acima na sua forma de dança. Para além do uso de exploração e experimentação da consciência corporal baseando-se no movimento individual chamado de "free dance" e, seus principais nomes eram os coreógrafos Rudolf von Laban e Mary Wigman que deram uma imagem artística e metodológica diversa, para a dança moderna da década de 1930, tornando o método de dança mais influente que o de Isadora Duncan (Jeshe & Vetterman, 2000).

A escola *tanztheater* desenvolve a ideia de unir as técnicas da dança moderna e do ballet clássico usando de uma dança cotidiana com compreensão crítica do entendimento político da visão social do corpo e movimento (ibidem).

Durante a década de 1960 a dança moderna se espalha pela Europa, une ao estilo de dança o neo-expressionismo, através de Tatiana Guzovsky, muito influenciada pelo estilo neoclássico de George Balanchine, bailarino e coreógrafo russo que fundou a companhia de dança *New York City Ballet*, em Nova York, juntamente com Lincoln Kirsten (Jeshe & Vetterman, 2000; Silva, 2017). As coreografias de Balanchine eram consideradas como "pouco ortodoxas" pelos russos (Silva, 2017), pois para o coreógrafo do "balé era uma arte divina, profundamente influenciada pela música e pela visualidade dos corpos em movimento" (Silva, 2017, p. 82) criando então o ballet neoclássico, que une a dança moderna com as técnicas e idéias da dança clássica (ibidem).

É nesta década que também tem o apogeu de Pina Bausch, que no "tanztheater" traz um estilo de dançar em que os protagonistas são os dançarinos, tanto enquanto pessoas, como com o uso da sociopsicologia da corporeidade. Esta forma de dançar, foi conhecida na Inglaterra como "New dance" (Jeshe & Veterman, 2000; Rowell, 2000).

Esta New dance conta com uma nova hierarquia entre coreógrafos e bailarinos, na qual o segundo é agente de um movimento ou uma dança totalmente improvisada (Rowell, 2000).

O estilo de dança de Pina Bausch é uma forma de comunicação com o mundo e de comunicação da obra com uso de dramaturgia da fisicalidade, que usa de conflitos existentes e precisam de resolução que é proposta e apresentadas em movimentos e gestos dos bailarinos, gestos estes que se baseiam em uma fraseologia e gramática, como um simulacro, jogo de metáforas de mundo, exaltando o corpo individual e questionando o corpo dócil presente no Ballet Romântico (Ribeiro, 1994).

Entretanto, em alguns locais, como a França, a dança moderna ainda não interagiu com a cultura renomada, ou seja, os coreógrafos não eram induzidos a reconhecer a si próprio nas práticas, e apenas reproduziam formas pré existentes.

Outro fator que dificultou a entrada da dança moderna francesa foi a recusa de bailarinos a seguir esse estilo, devido, principalmente, ao fato do Ballet fazer parte da cultura burguesa da França. Foi a partir de 1967 e na década de 1970 que a França integra a dança contemporânea, que seduziu os dançarinos franceses com o grande aumento dos coreógrafos norte americano na mídia e a chegada dos corpos americanos que se destaca em em uma técnica ímpar, mesmo motivo que levaria em 1980 a popularização da dança no Reino Unido (Rowell, 2000).

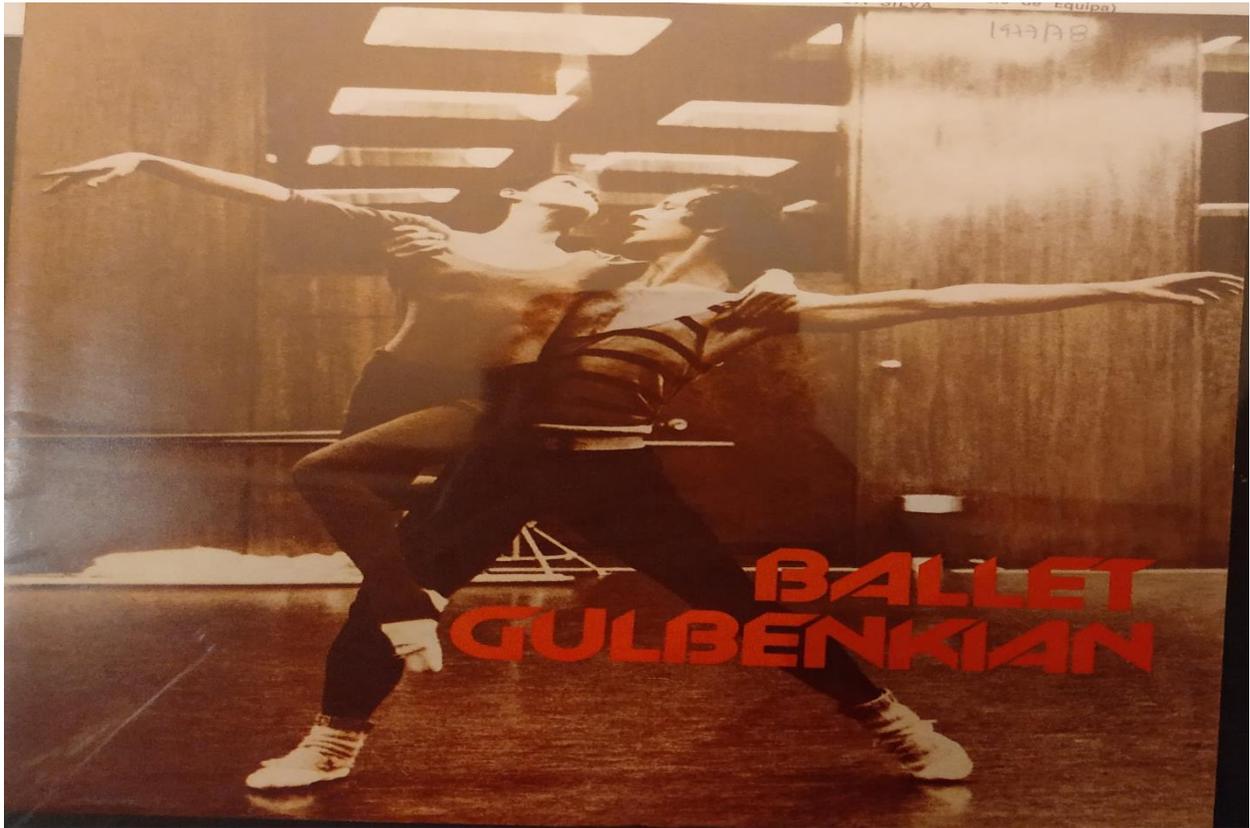


Figura 6. Bailado “variações”, 1978, imagem do acervo do Museu do teatro e da dança (imagem do acervo pessoal).

CAPÍTULO 3

A Coppelia¹¹:

considerações sobre o corpo

É possível escrever um livro inteiro apenas para falar sobre o que é o corpo, inclusive há muitos já escritos, entre os quais destaco *As técnicas do corpo* de M. Mauss (1932), *Antropologia do corpo* de D. le Breton (2011), *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo* organizado por M. V. Almeida (1996), entre outros diversos livros e autores, que inclusive serviram de base para este capítulo. Não farei o exercício de escrever um novo livro, por não ser o objetivo desta dissertação, entretanto tentarei elucidar brevemente, o necessário para desenvolvimento desta pesquisa.

É importante salientar que nesta tese tratarei o corpo como um objeto, de pesquisa e de identidade e/ou de trabalho, pois vou investigar a importância do corpo como identidade social do “ser bailarina/o” e do “ser” como pessoa além de sua profissão/arte, sem deixar de entender que, para os bailarinos/as, esse mesmo corpo constitutivo de pessoa é também instrumento de trabalho. Ou seja, neste capítulo abordarei questões biológicas, sociais e relacionais, de uma maneira que abranja conceitos que vão além do corpo enquanto uma máquina de resultados, mas que também é um instrumento de relações sociais e pessoais, afinal cada um é um corpo particular, social, cultural e político que carrega consigo marcas dessas relações dentro do contexto que se encontra. Uma vez que ele é nosso primeiro contato com o mundo, ou seja, nosso corpo é o objeto e meio técnico mais natural e primordial (Mauss, 1936) no qual o recém nascido tenta entender seus membros e como ele se acomoda ao seu redor, seja no aconchego da amamentação materna, ou até mesmo no desconforto da cólica abdominal.

Tratar deste assunto no capítulo de forma rápida é arriscado, pois não existe um corpo, mas vários corpos que criam expressões, entendidos como entidades criativas e o verdadeiro locus dos sujeitos dentro de uma experiência; nos inserem no campo comum da experiência, não como uma máquina programada de ações, mas mutável, enquanto se ajusta em um mundo em constante mudança, sendo também o corpo o enraizamento dentro da história evolutiva, de forma que seja difícil separar o “eu” do sujeito dos fenômenos que o cercam. (Abram, 2007).

¹¹ Ballet de repertório de 3 atos. A sinopse consta neste trabalho em “anexos”.

3.1. Perfeito pela natureza¹²: O que é o corpo para a antropologia:

É possível entender o corpo como um local que habita a subjetividade, sendo ele um terreno vasto para pesquisas, pois está em constante mudança, ao buscar novas identidades pessoais na história, cultura ou tendências mundiais, capaz de moldar ou ser moldado pelo mundo, de modo que seja possível tratar o corpo como objeto de estudo para diversas áreas (Almeida, 2004).

Para pensá-lo é necessário cautela para não elevar este corpo a um patamar de ser supremo acima de todos os seres vivos e não vivos, para José Bragança Miranda (2017) este corpo depende da metafísica interna e externa, visível e invisível, mortal e imortal, senhor e escravo, de modo que se ele muda tudo ao seu redor também está em transformação. Em cada época histórica essa mudança vem associada a novos conceitos de belo, felicidade e juventude, não que o corpo esteja limitado a ser um reflexo social, mas porque o corpo é social, o que também limita as percepções do corpo físico, a partir de trocas de experiências, aprendendo através de um outro corpo, novas técnicas corporais (Crespo, 1990 ; Almeida, 1996; Miranda, 2017).

Ou seja, esse corpo é particular, mas não no sentido de “propriedade capital” ou uma máquina programada, pois não temos total controle do mesmo. De modo que a metafísica citada anteriormente compõe um dos agentes que garantem a nossa identidade e singularidade, mas não como propriedade, pois o corpo é constantemente usado como forma de controle político que submete este corpo a uma rigidez controladora de funções, sentimento, fisiologia e prazer, e que as ações se ajustam de acordo com o mundo que está em constante mudança (Crespo, 1990; Miranda, 2017; Abram, 2007).

Este controle, não apenas político, mas resultado de diversas relações sociais, resulta e é resultado das chamadas técnicas corporais, que são o nosso mapeamento sociocultural de tempo e espaço em que este corpo vive. Estas técnicas são aprendidas através de de outro/s indivíduo/s. Não se tratando de um reflexo da sociedade, pois esta sociedade cria um corpo social, que é capaz de limitar um corpo físico dentro das técnicas corporais (Almeida, 1996), que pode rejeitar a espontaneidade do indivíduo “ordenando sua relação com o mundo” (Crespo, 1990, P. 273).

Dentro deste atravessamento de experimentação entre corpos, reforçam-se categorias que restringem expressões das técnicas corporais por causa de uma determinante social hierárquica ou de formas de exclusão que posicionam o indivíduo em espaços na sociedade de acordo com a dificuldade das pessoas serem e possuírem corpos em simultâneo e, pelo controle político

¹²Tradução de “perfect by nature”. Trecho da música “Nobody 's fool” da banda Evanescence.

empregado sobre ele no que se refere aos domínios da sexualidade, troca, produção e maternidade (Almeida, 1996).

Essas técnicas corporais, primordialmente defendidas por Marcel Mauss, são basicamente a forma dos indivíduos usarem o seu corpo em diferentes sociedades e culturas (Mauss, 1936). Sendo este sistema de acção sobre o corpo que incorpora o *self* do sujeito, sendo ele agente social do espaço, cultural e representativo, através de trocas e reciprocidade que gera e é gerado pela história (Almeida, 1996), podendo ser esse conjunto do *self* o que trata-se superficialmente como identidade do sujeito¹³.

3.2. Só mais um bonitinho¹⁴: considerações da resposta corporal da atividade física

Minha vida toda sempre ouvi muita gente dizer, não você precisa emagrecer, precisa manter um certo peso pra você poder tá dançando e tudo mais. Isso não me importava tanto porque eu só queria dançar então as vezes que eu cuidei do meu corpo, assim em questão de peso, era muito mais ligado a questão de saúde, de garantir que eu estava com todas as taxas tudo certinho, tá dentro de uma taxa de IMC¹⁵ e tal, mas não realmente uma questão muito estética e tudo mais, porque eu sabia que meu corpo não ia mudar tanto,

¹³É preciso um certo cuidado ao tratar dos conceitos de identidade, pois posso correr o risco de ser muito superficial em um assunto complexo, porque ela não é constituída apenas numa dimensão, pois é múltipla e complexa e articula diversas dimensões. Ou seja, a pessoa tem simultaneamente uma identidade biológica, de território (como exemplo a cidadania/nacionalidade), cultural, profissional, familiar, etc. todas estas identidades são cruzamento de várias identidades socioculturais, diante de um processo de identificação com outrem, que pode ser uma identificação empática ou por papéis sociais que constituem o *self* do indivíduo (Pina cabral, 1996).

¹⁴Trecho da música “máscaras” da cantora Pitty

¹⁵IMC, (Índice de Massa Corporal). Ele é uma tabela rápida que auxilia profissionais da saúde (médicos, nutricionistas e educador físico, por exemplo) a fazer uma primeira análise sobre o paciente. Esse valor é tido pela divisão do peso pelo quadrado a altura, que é comparado em uma tabela que mede em que situação o paciente pode estar, desnutrição, eutrofia, sobrepeso ou obesidade. Entretanto essa tabela varia de instituição para instituição e não existe uma que seja mais indicada pela OMS, que recomenda usar de outros fatores que não apenas o IMC, sendo o único fator comum que se aconselha, é que, se o valor for igual ou superior a 25, teoriza-se uma maior propensão a doenças cardiovasculares (Freitas, 2010).

Para além dessas características, usar apenas o IMC para um diagnóstico de possíveis doenças não é válido, pois ele ignora outros tantos fatores que realmente pode condizer a um real risco de doenças cardiovasculares e DCNT (doenças crônicas não transmissíveis) (Carvalho, 2018; Silva & Cantisani, 2018).

Atualmente há estudos que relacionam o sobrepeso e obesidade na terceira idade como proteção à mortalidade (Silva & Cantisani, 2018).

Mais considerações sobre essas discussões tratarei no capítulo 4.

sabia que meu braço não ia ficar magríssimo é..., super magro, sabia que é... meu corpo ele não ia funcionar dessa forma. (Júlia Gusmão, 02/12/2020)

Essa fala de Júlia ajuda a abrir a discussão deste tópico, que é importante para entender a relação entre o que é impedimento fisiológico, o que é uma característica corporal devido a uma consequência da atividade física e o que é uma cobrança estética do mesmo.

Falarei agora sobre a resposta fisiológica do corpo quando submetido a uma atividade física regular, pois independente da atividade exercida, o corpo irá responder de acordo com a sua característica fisiológica, intensidade de força e desgaste aplicadas a ele. Posso citar alguns exemplos rasos de quando isso acontece antes de relacionar com a dança, e mais especificamente com o Ballet. Essa condição do corpo parece um bocado óbvia, pois provém da física, em que toda ação gera uma reação, seja na aceleração, seja comportamental, ou até mesmo em experimentos químicos. Com o nosso corpo essa lei não é diferente, o calor, o frio, o sedentarismo, alimentação e atividade física são ações em nosso corpo que geram reações no mesmo.

Uma pesquisa realizada pelos pesquisadores Hassan M. Elsangedy, Kleverton Krinski, Cosme F. Buzzachera, Renan F. H. Nunes, Flávia A. M. Almeida, Carlo Baldari, Laura Guidetti, Wagner de Campos & Sergio G. da SilvaI, (2009) com 66 mulheres não fumantes, provavelmente Cis-gênero, com padrões de atividades considerada como sedentárias, com o IMC (Índice de Massa Corpórea) que variam entre o ideal e obesidade, avaliou a resposta fisiológica do corpo de cada mulher diante da prática de 20 minutos de caminhada autorregulada. Não entrarei nas condições de variáveis antropométricas, ou valores de consumo máximo de oxigênio, pois são condições técnicas que pouco importam para essa tese, mas a resposta imediata do corpo foi, frequência cardíaca acelerada e aumento no consumo de oxigênio, logo após a realização da atividade proposta no estudo.

Outro exemplo que trago é o da natação. Na década de 50, no Brasil, a natação era considerada um esporte ideal para as mulheres, pois mostrava a feminilidade. Contudo havia o receio de nadar muito, pois corria o risco de ficar com os “ombros largos”. Esse medo me foi apresentado por uma aluna de natação adulta em Portugal, em que ela não queria fazer o nado mariposa por ter receio de ter os “ombros como de homem”. De fato os ombros largos são consequência, mas apenas em uma atividade de alta intensidade com finalidade competitiva, pois esta é a resposta dos músculos da cintura escapular diante da ação que é aplicada no mesmo (Bahia & Silva, 2018).

No ciclismo é comum a hipertrofia muscular da panturrilha diante a ação que a atividade insere nos tríceps surais, de modo que esta mesma hipertrofia pode acarretar uma síndrome na artéria ali presente, sendo esta síndrome uma preocupação real dos profissionais que acompanham os ciclistas de alta performance (Bettega, 2011). No Ballet ocorre o mesmo, pois uma bailarina profissional tem uma rotina diária de até 8h de treino, sendo que atualmente este se assemelha com um treino desportivo, estando inclusive dividido em foco em grupos musculares, agilidade e equilíbrio (Valim, 2018; Santos & Amorim 2014), de modo que esta ação no corpo da profissional pode gerar uma reação no mesmo. Contudo, mesmo que este treino tenha algumas sequências que atinjam uma Frequência Cardíaca próxima da máxima (FCmax), não possui uma exigência aeróbia elevada o que pode explicar a baixa porcentagem de bailarinos/as que alcançam o corpo magro, aparentemente exigido pela modalidade, de modo que para se atingir o corpo desejado, é necessário consumir menos calorias do que se gasta na atividade (Santos & Amorim 2014).

Não analisei artigos que tratam a característica anatômica das bailarinas, mas, percebendo que grande parte das lesões ocorrem na coluna vertebral e membros inferiores, como joelhos, tornozelos e cintura pélvica devido a grande exigência técnica ocorrida nessa região (Azevedo, Oliveira & Fonseca, 2007), é possível imaginar que sejam os músculos que envolvem estas articulações os mais atingidos, contudo é difícil relacionar o emagrecimento como consequência da prática apenas com estes dados apresentados.

Uma das justificativas para o padrão estético exigido no Ballet, que eu já ouvi durante meus anos de dança, foi que se manter magro é importante para evitar as lesões comentadas acima, mesmo que não haja registros relevantes que garantam que o ser magro é necessidade para ser apto a qualquer modalidade de dança. O que se sabe atualmente sobre lesões é que, 53% são resultados de fadiga e cansaço, além de a repetição contínua dos movimentos e 8 a cada 10 bailarinos que possuem lesões por este motivo tinham um peso ideal menor que 75% do necessário (Azevedo, Oliveira & Fonseca, 2007; Santos & Amorim 2014).

Entretanto a falta de corpos não magros na dança é a razão para a falta de dados que relacionem as lesões com o sobrepeso, ou o peso com a incapacidade de realizar movimentos, de maneira que a justificativa do início do parágrafo anterior seja mero senso comum na mente de muitos profissionais da área, podendo dessa forma ser visto como uma cobrança estética pautada na cultura euro-americana da qual o Ballet provém e que abordo no subcapítulo a seguir.

3.3 perfeição é a doença de uma nação¹⁶: breve história sobre a beleza

O uso de dizer que o belo provém de uma imagem de algo, pois tudo ao nosso redor é constituído por imagens, que podem ser de algo já existente ou de algo que ainda será criado, que é a conversa da matéria consigo mesma, sendo a representação da consciência e natureza, interior e exterior, uma imitação de fenômenos e coisas que não se distinguem essencialmente (Miranda, 2017).

As pessoas estão cada vez mais rodeadas na própria invenção pela imagem que se espalha em inúmeras figuras. Esse envolver-se por imagens resulta na chamada sociedade do espetáculo (Miranda, 2017), uma vez em que a visibilidade da figura do corpo cria uma "*narcisismo das performances corporais*" (Raposo, 1996 p. 125), que se submerge na imagem tornando o corpo um escravo de um ícone difundido pelas diversas redes sociais, televisivas e telemáticas, produzindo a busca pelo "corpo perfeito" ou pela personificação que este corpo representa (Miranda, 2017), em que tudo é um espetáculo social criando uma performance narcisista do corpo.

Esta idealização do ícone corporal modela a alegoria da realidade, transformando o corpo em uma marionete preso a um fio que joga com figuras e que busca um corpo utópico, a própria arte brinca, através de apropriação e reciclagem, com a criação de figuras, que antecipam novos corpos que são tão plásticos e moldáveis quanto as próprias imagens que alimentam a criação de novas compreensões da imagem pelo corpo como a artificialidade do corpo de ciborgues, a percepção de corpo dos bodybuilder (Miranda, 2017) e que pode também moldar a percepção do corpo de bailarinas e bailarinos, uma vez que o Ballet pode estar preso a este fio de marionete, pelo simples fato de ser uma arte (ibidem).

Preciso salientar que, em todas as sociedades do mundo e em todos os tempos, existe uma preocupação com a beleza e uma procura do belo. A minha finalidade não é criticar essa busca pelo belo, mas sim ponderar que ela é uma variante em que o considerado belo por nós nascidos em uma sociedade de cultura euro-americana, pode ser considerado grotesco para outra (Frederick, Forbes, Reynolds & Walters, 2014). O corpo, belo e ideal, varia de acordo com época e cultura, em uma época ou etnia/local que a pobreza e a fome impera e o acesso a comida é escasso ou difícil, o corpo que se deseja alcançar é o gordo, pois está relacionado a nobreza, nesse contexto o ser gordo significa que se tem dinheiro e, conseqüentemente, acesso a comida. Este era o caso da idade média e o de algumas sociedades, como por exemplo o povo Anang da Nigéria, em que o corpo feminino bonito corresponde a ter um cabelo arrumado e um corpo

¹⁶Tradução de "Perfection Is a disease of a nation" da música "Pretty Hurts" da cantora Beyoncé.

gordo, pois o qual significa que a mulher pertence a uma camada social da nobreza dentro desta sociedade, que proporciona mais acesso a alimentos, como exemplo, e assim uma maior possibilidade de ser escolhida para participar de rituais como o do casamento (Padez, 2000; Valim & Borges, 2018). Nestas sociedades o belo está diretamente relacionado com a ideia de fertilidade, energia, força, sexualidade, saúde e atração (Frederick, Forbes, Gentle, Reynolds & Walters, 2014).

Essa inter-relação entre corpo, cultura e sociedade pode ser vista quando falamos de padrão de beleza, Cristina Padez (2000) afirma que a obesidade surge por fatores evolutivos. Afinal em uma época em que os nossos ancestrais eram nômades e caçadores coletores com recursos alimentares escassos, era basicamente impossível pensar em um corpo obeso, devido à relação entre o que se comia e a quantidade de energia gasta no dia a dia. Contudo, conforme a sociedade foi se tornando sedentária e industrializada, os corpos foram mudando, houve então o surgimento da obesidade no século XX e, conseqüentemente, a alteração do que é considerado belo.

Com a chegada dos alimentos hiper processados, o corpo gordo deixou de ser sinônimo de nobreza, por ser mais fácil de se atingir, de modo que a fome e obesidade passaram a andar juntos causando insegurança alimentar (Padez, 2000; Silva & Cantisani, 2018).

Por sua vez, o corpo magro passou a ser um indicador de classe, pois ter uma alimentação saudável, nutricionalmente balanceada, um corpo magro e com músculos definidos, significa que a pessoa tem condições financeiras e tempo o suficiente para pagar por alimentos que geralmente são mais caros, além de nutricionista, ginásio e *personal trainer*. Uma pessoa em uma sociedade industrial capitalista que não pertence à classe média, dificilmente terá condições de manter uma vida saudável, pois, geralmente recorrem a alimentos práticos e com baixo valor nutricional, ou a condimentos mais baratos que os ditos "bio" e naturais (Padez, 2000) "Vocês agora estão ricas de mais. No entanto, podem não estar magra o bastante" (Wolf, 1992, p. 36). Essa cobrança pelo magro é incisiva principalmente no corpo feminino, enquanto para os homens essa busca é variável.

Essa imposição que recai sobre nós mulheres é mais antiga do que possamos imaginar, atualmente é relacionada com a magreza, mas já foram outras pressões a nível estético e comportamental que se esperava de uma mulher ao longo de séculos dentro de uma sociedade patriarcal. Para uma mulher ser reconhecida como tal precisa estar representada através de marcadores sociais, que faz com que o fato de nascermos ou não com órgãos reprodutores femininos não nos basta (Pereira, 2021). Ana Maria Colling (2014), a fim de exemplificar estes marcadores sociais, usa de uma diferenciação entre falar de gênero e sexo, onde o primeiro se

refere a condição não determinada por fatores biológicos, mas sim sobre uma invenção sociopolítica “diferente de sexo, baseada na cultura e produzido pela história secundária ligada ao sexo biológico” (Colling, 2014, p. 28).

Ser mulher ou ser homem em cada contexto social é um processo que se constrói também em relação com diferentes discursos delimitadores das práticas sociais e de suas técnicas corporais, de modo que por séculos grande parte dessas técnicas socialmente construídas eram entendidas como naturais determinantes do gênero (Colling, 2014). O próprio Marcel Mauss(1932) denota esse sentido ao utilizar como exemplo da diferenciação das técnicas pelo gênero, faz uma análise sobre a forma de fechar os punhos e de arremessar entre homens e mulheres. O autor identifica que as mulheres lançam mais frouxo e de modo diferente da dos homens (ibidem), segundo ele o motivo dos movimentos serem distintos, provavelmente se dava por existir "uma sociedade dos homens e uma das mulheres. Mas creio também que haja talvez coisas biológicas e outras psicológicas" (Mauss, 1932, p. 14).

A representação feminina na sociedade, foi estabelecida a partir do pensamento simbólico provindo destas diferenciações sociais pelo sexo, durante a Idade Média as práticas do corpo eram vistas como pecado, mas o corpo da mulher estava diretamente relacionado com o pecado original de Eva, dando a imagem de que elas eram por natureza sensuais, debochadas, vergonha social, etc, fazendo com que este corpo fosse amplamente reprimido e ocultado, um exemplo foi o uso obrigatório do véu cobrindo as cabeças das mulheres, Sto. Ambrósio afirmava que esta prática se dava, pois o pecado original se deu por conta da mulher sendo este sinal um marcador por estar sujeita a este pecado, sendo consideradas como a luxúria e a fonte dos pecados (Colling, 2014; Pereira, 2021).

Um exemplo do reconhecimento social do corpo feminino afastado desta visão de pecado, foi no século XVIII, muito pela obra do "nascimento de vênus" que permitiu que a mulher fosse reconhecida como o "belo sexo". Immanuel Kant inclusive afirma que as mulheres eram memoráveis apenas pela beleza. Neste período o corpo da mulher foi considerado adequado apenas para a maternidade, sendo a maternidade consequência que anula os pecados que a mulher era atribuída (Colling, 2014) sendo considerado como o “corpo saturado de sexualidade, mas no qual se renova a sociedade” (Colling,2014, p. 91).

Neste período a sociedade passou a se dividir pela identidade sexual, o homem tinha participação pública e a mulher privada, que era basicamente cuidados do lar, por serem consideradas como desprovidas de pensamento crítico, irracionais, ilógicas, mas também frágeis, dóceis, emotivas e dependentes do marido. Foi também na segunda metade do século

XVIII que as mulheres puderam finalmente dançar Ballet (Colling, 2014; Silva, 2017; Franco & Ferreira, 2016).

Então no século XIX, mediante estas divisões reforçadas no século XVIII, as mulheres passam a ser consideradas como “anjos do lar”, naturalmente débeis e dependente da união sexual, sua vocação é a ternura, doçura e paciência (Colling, 2014), na qual uma “mulher sã e feliz é a mãe de família, guardiã das virtudes e valores ternos” (Colling, 2014, p. 82-83). Neste contexto a mulher bonita era aquela que possuía pernas e quadris “arredondados” (Pereira, 2021).

Segundo Ana Maria Colling (2014), durante todos estes períodos as mulheres que se desviassem dos valores a elas inculcidos e relacionados, eram consideradas homens na sociedade e julgadas por interferirem na sua natureza de mulher. Por exemplo, OlympeGouges foi guilhotinada em 1793, em decorrência a suas críticas ao patriarcado, sendo a causa do julgamento os motivos de querer ser um homem de estado e por trair a natureza do seu sexo.

Na década de 20 do século XX, as curvas do corpo feminino foram escondidas, nos anos 60 foi a primeira vez que o corpo magro passa a ser considerado belo, nos anos 80 tivemos o corpo marcando seus músculos e nos anos 90 e 2000 o perigoso "*heroin chic*" que agravou os casos de doenças pela falta de alimentação (Pereira, 2021). E no decorrer destas décadas ocorre um crescimento nos distúrbios alimentares e as buscas pelas cirurgias plásticas e estéticas (Wolf, 1992).

Foi, entre os anos de 1940 e 2000 que a obesidade passa a ser vista e tratada como uma doença, e aumentando estudos sobre a questão, muito pautado nos estudos da doença e não relacionados com a promoção da saúde de pessoas que se encontram com peso acima do esperado¹⁷ (Silva & Cantisani, 2018).

O corpo tem uma imensa importância no ser mulher na sociedade, e a imagem de beleza é usado como um aparato político de controle, em uma sociedade em que os votos e outros direitos femininos foram conquistados, o seu corpo continua controlado, aquele que não segue a regra do considerado de sucesso durante o fim do século XX e início do século XXI é visto como sem controle, sem atrativo, sem poder, sedentário e doente. A pornografia nesse período vem como uma forte aliada em reforçar essa ideia de atratividade feminina, onde um corpo "que balança" é feio, indesejável e excluído, ou seja a beleza está relacionada também com a reprodução (Pereira, 2021; Freitas, Lima, Costa & Filho, 2010; Wolf, 1992).

¹⁷ Mesmo que na atualidade já se encontrem discussões que dizem que muitos destes estudos apresentam uma ausência positiva ao relacionar obesidade grau 1 com mortalidade, por exemplo.

A beleza se torna um mercado e sua determinação de ascensão social “uma mulher bonita como 1 milhão de dólares, uma beleza de primeira classe, o seu rosto é sua fortuna”, assim quanto mais perto do poder maior é a exigência estética que recai na mulher, aparecendo então fatos como o processo da empresa *Xerox Corporation* em 1975, por ter negado uma vaga de emprego a Catherine McDermott, pois ela era feia demais. Em 1971 uma mulher foi sentenciada a perder 1,5 kg por semana ou iria ser presa. Assim a beleza feminina passa a ser também o sinônimo de sua culpa, principalmente com o aumento das revistas que dizem sobre dietas, promovendo o ódio feminino pelo próprio corpo e o corpo que na era vitoriana era o sinônimo de seu pecado e vergonha passa a ser o seu apetite e sua recaída na dieta (Wolf, 1992).

Também há o surgimento de histórias de heroínas e protagonistas mulheres, todas muito belas, passando a ideia para as meninas “que as histórias acontecem com as mulheres lindas, sejam elas interessantes ou não” (Wolf, 1992, p. 80).

Quanto mais industrializada é a sociedade, maior é a busca pela magreza extrema, sendo a globalização outro fator na concepção do Corpo Ideal, populações de culturas como do Fiji, após a entrada da cultura pop euro-americana na década de 90 em sua etnia, foi possível perceber uma maior busca pelo corpo magro, não necessariamente por considerarem o corpo magro belo, mas porque este corpo passou a se relacionar com prestígio e status sociais. (Frederick, Forbes, Reynolds & Walters, 2014).

Atualmente um dos maiores precursores da imagem corporal são as redes sociais, como exemplo o Instagram, que chega em 2010 como uma nova rede social de fotos, que atualmente conta com possibilidade de compartilhar fotos e vídeos, reforçou um ideal Kardashian¹⁸ de corpo, mas ao mesmo tempo deu voz, ou imagem, as mulheres gordas e a ascensão dos *fatstudies* que tentam olhar para este corpo não mais como doença, mas como alguém dentro da sociedade, como pessoa (Pereira, 2021; Carvalho, 2018).

A relação destas cobranças para com o corpo da mulher está interligada com a construção da imagem da bailarina nos palcos, quadros e televisão, diante de uma exigência estética estimulado por essas mídias, sendo comum na dança a procura pela silhueta adequada e controle nutricional pautado na pressão sociocultural pela busca pelo corpo ideal bastante presente na dança e nos esportes (Nascimento, 2021) e que aponto mais detalhadamente a seguir.

¹⁸Família de socialite estadunidense que ficaram famosas a partir do programa “Keeping up with the Kardashians” (2007-2021) reproduzido no canal E! e atualmente disponível na plataforma Netflix

3.3. O corpo da Coppélia: como o corpo é moldado no Ballet Clássico

Para entender o lugar deste corpo, mesmo no Ballet, é preciso entender que este iniciou como uma modalidade exclusivamente masculina, na qual inclusive os papéis femininos eram pensados e representados por homens. Mesmo no romantismo, época em que a mulher já podia participar como bailarina, os papéis eram sempre pensados por homens, sendo assim a imagem da bailarina está envolta de marcadores sociais, culturais e políticos (Lopes, 2013; Silva, 2017).

Como já relatado no capítulo 2, o ballet tinha como característica a domesticação e naturalização do corpo masculino para a arte gímnica e normas de consulta da nobreza renascentista. Para elucidar, trago esse controle de corpos o relatado pelo capelão do Rei Luiz XIV, Pe. Michel de Pure que em sua crítica chamou o Ballet do Rei de "Belle dance" pois ele conseguia agradar não apenas o olhar pela composição cenográfica, mas também o coreográfico, pois o mesmo permitia que os artistas seguissem rígidas regras da virtude da nobreza europeia do séc. XVII, como o andar simples e majestoso respeitando os conceitos de conveniência, propriedade, justeza, regularidade, método e clareza" (Houart, 2000, p. 11).

É esta característica do Ballet clássico que faz com que Maria José Fazenda (1993) inclua a modalidade como uma dança étnica com a particularidade de ser apenas representativa de um único grupo de pessoas, abrindo um pouco mais a representação no romantismo com a presença de mais elementos da sociedade europeia.

Foi na segunda metade do século XVIII, que as mulheres começaram a adentrar no universo do ballet, junto com a criação da malha, que permitiu a substituição das pesadas saias por um tecido mais leve que possibilita o corpo feminino se mover nos palcos (Franco & Ferreira, 2016). O grande apogeu da mulher como figura principal na dança se deu no século XIX, e o Ballet romântico passa a reforçar os atributos socialmente desejados de uma mulher, criando a bailarina como uma mulher "bonita como uma imagem", comparada com as princesas dos contos, sendo meiga, bela, doce, submissa. De forma que o Ballet Romântico passa a ser a figura máxima do feminino, que encaixa perfeitamente no conceito patriarcal do ser mulher (Silva, 2017).

Fazenda (1993) relata que a característica corporal, presente no Ballet desse período, é o uso de posições alongadas e longilíneas de braços e pernas, sempre abertos para fora e para o auto, além do uso da sapatilha de ponta. Estas particularidades une-se à imagem da mulher pura presente no imaginário da época, gerando uma contraposição com a ideia que a bailarina era também considerada erótica e viril (Silva, 2017).

Outra exigência do Ballet Romântico é a leveza¹⁹, exigida até a atualidade. Os bailarinos são ensinados a controlar o barulho da sapatilha de ponta no chão, o barulho a aterrar de um salto e o som e nossas respirações, para além disso o corpo de baile ainda é pensado para ser uniforme e simétrico em corpos, ou seja, corpos com capacidade técnica igual, movimentos iguais na obra, obedecendo um padrão e apenas a/o solista pode se destacar na composição coreográfica (Novack, 1993).

Por falar em romantismo, é neste contexto que surgem os espelhos em sala de aulas de ballet, permitindo, assim, a comparação pessoal de cada bailarino entre o ideal e o real, ou seja, comparar o seu corpo e técnica real com aquele corpo e técnica considerado perfeito no imaginário de cada performer ou no exigido pelo professor/coreógrafo (Novack, 1993). O espelho passa então a ser um objeto de autocrítica, em que o aluno/bailarino monitora a si mesmo.

Angela Pikard (2012) subscreve um relato de uma bailarina que estudou inicialmente em uma escola de dança em que não existia o espelho nas salas de aula, ao chegar em uma escola que possuía o objeto nas salas, achou incrível. Mas o que iniciou como uma possibilidade de se observar enquanto dançava, passou a também ser aquele que denunciava quando seu corpo e técnica não estavam como gostaria.

Como professora sei que ele é um importante objeto para que possamos ver a sala como um todo em diferentes ângulos e posições, permitindo que cada aluno possa ser visto e considerado ao nosso olhar. Contudo, longe de colocar o espelho como grande vilão na dança em geral, é fato que ele pode influenciar na auto imagem das bailarinas, como no caso de Juliana: “até hoje tem dias ainda que eu chego na sala de aula, eu me vejo de collant, assim no espelho e eu, eu não gosto daquilo que eu tô vendo” (Juliana Fernanda, 09/12/2020)²⁰

Assim como relataram as alunas da escola de Salvador, citadas na introdução, Cynthia Novack (1993) também traz a ideia de que o corpo de um bailarino deve ser forte, o homem deve passar essa ideia de força, enquanto a mulher de leveza, contudo é necessário uma força, energia e controle para a execução de um salto, por exemplo, em que a posição deve permanecer

¹⁹A característica de leveza pode ter influenciado na construção dos teatros em que as galerias eram afastadas do palco a fim de abafar os sons dos passos, sapatilhas e respiração dos bailarinos (Novack, 1993).

²⁰Atualmente na falta de espelho, ou se unindo a ele, temos o smartphone, em que basta o bailarino pô-lo para filmar-se durante a aula e posteriormente conseguir olhar e avaliar de perto seus acertos e imperfeições.

no ar o maior tempo possível até o chão, ou, no caso de um pax de deux, até que um bailarino segure a bailarina ainda em fase aérea.

Esse discurso de leveza vem associado ao do corpo sem curvas, com quadris delgados. Daniela Silva (2017) aponta que este corpo pode estar relacionado com o ideal de pureza e virgindade, onde a bailarina ainda intocada emerge no imaginário masculino de ser o primeiro a ter este corpo. Ou também o fato de que esta profissional, independente de sua idade, é “a eterna menina do Ballet que precisa ser cuidada, reverenciada e adorada” (p. 126) sendo esta mulher tratada e considerada como uma menina/criança, pois é a infância a representação da pureza.

Neste contexto, a autora também ressalta que nas histórias dos repertórios de Ballet Clássico, a mulher que foge deste padrão de pureza acaba por representar os papéis de vilã, como bruxas vingativas e más (Silva, 2017).



Figura 4. Kenton, T. (2012). *La Fille Mal Gardée* [imagem da viúva Simone com a filha Lise]. TUDO SOBRE LA FILLE MAL GARDÉE. <https://tutudaju.com/tudo-sobre-la-fille-mal-gardee/>



Figura 5. Kenton, T. (Ed.). (2023, abril 08). *Distressingly vulgar: Royal Ballet's Cinderella reviewed* [Cena do Ballet "Cinderella" do Royal Opera House]. *The Spectator*. <https://www.spectator.co.uk/article/distressingly-vulgar-royal-ballets-cinderella-reviewed/>

Uma figura muito presente no universo da dança é a figura materna, no século XIX eram elas quem mediava os acordos de suas filhas e/ou filhos com os guardiões (ide cap.2), e são elas as grandes responsáveis pela introdução destas garotas na modalidade até os dias de hoje, muitas vezes com o desejo de reforçar as características de feminilidade socialmente construídas (Silva, 2017; Coons, 2014).

As escolas acabam então, por assumir o papel de moldar estes corpos individuais que lhe são apresentados, criando corpos que Foucault caracteriza como “dóceis”, o próprio George Balanchine é conhecido por seus ex-alunos como alguém que exigia a todo custo essa domesticação de corpos para o ideal da dança, inclusive cobrando de suas aluna para não comerem nada, pois se engordarem estariam fora (Silva, 2017; Pikard, 2012)²¹²².

²¹ Não estive a alcance de dados que falem exatamente quando o corpo extremamente magro passou a ser uma exigência no Ballet.

²² A professora por mim entrevistada relata que tem uma preocupação em tentar fugir desta regra criadora de corpos dóceis, pois ela mesma conta que teve uma formação que lhe cobrava esta característica corporal, deixando-a incomodada com o formato do quadril que para a dança é considerado proeminente.

Sendo assim ela retrata que em suas aulas ela olha para cada aluno individualmente, evitando exigir um tipo de corpo que não é característico da pessoa, mas mesmo assim ela trata a questão do peso como

Atualmente o físico ideal das bailarinas varia de companhia para companhia. Contudo existem algumas características pré estabelecidas que são comuns a todas elas: o corpo magro, flexível, braços e pernas alongados e pouco busto e quadril (Valim & Borges, 2018). Mesmo que seja possível encontrarmos, nas escolas de dança pelo mundo afora, corpos plurais dançando lindamente, aparentemente as grandes companhias têm dificuldade em aceitá-los, não só as companhias, como também, aparentemente as pessoas têm dificuldade em reconhecer alguém que fuja aos padrões que cito acima enquanto bailarina.

Posso citar alguns exemplos para elucidar essa questão. No Brasil existe uma bailarina que atualmente integra o corpo de dançarina da cantora Anitta, a Thaís Carla, que se destaca por ser obesa, ela dança ballet desde muito cedo e chegou a ganhar uma competição "Dança dos Famosos", que acontecia em um programa de TV brasileiro. Mesmo que a coreografia apresentada tivesse passos que exigiam uma técnica avançada de Ballet e Jazz sendo executado lindamente, a audiência não concordou com os jurados. Após o programa ir ao ar, o vídeo de Thaís dançando foi para plataformas digitais, recebendo críticas do público que julgavam a bailarina pelo corpo, inclusive insinuando que ela só ganhou o prêmio por ser gorda e os jurados queriam apenas agradar o público (Valim & Borges, 2018).

Outro caso é o da bailarina influencer Lizzy, estadunidense conta em um depoimento no YouTube, que durante anos teve dificuldade de conseguir papéis importantes nas apresentações de final de ano em academias locais, além de ser julgada pelo seu corpo na internet e por profissionais de loja de artigos de ballet, as pessoas não a consideravam uma bailarina, mesmo ela dançando desde os cinco anos de idade (YouTube: Ballerina Fat Shamed By Dancer ft. @jordanmatter and Lizzy Howell).

Embora nesta tese eu vá focar os corpos gordos e magros no Ballet, não é apenas sobre corpos gordos que existe barreiras no ballet clássico, Melina Reis, por exemplo, viralizou nas redes sociais com a sua prótese de sapatilha de ponta, e o fisioterapeuta que desenvolveu a prótese inclusive relata que não havia encontrado registro de ter existido uma prótese parecida para o uso no ballet Clássico, o que pode denunciar, também, uma exclusão de pessoas com deficiência dentro desse universo (Valim & Borges, 2018).

fator de saúde osteoarticular. Entretanto já relatei no início do capítulo a falta de estudos que comprovem que o ser magro seja sinônimo de evitar lesões.

CAPÍTULO 4

La fille mal gardée

4.1- Prólogo: Imersão em uma sala de aula e seus rituais:

Antes de iniciar o capítulo quero levar o leitor comigo a uma aula de ballet. Uma breve viagem à minha memória dentro da dança e os sentimentos de dois dos interlocutores ao se preparar para uma aula de BC relatado pela caixa de mensagens do Instagram.

4.1.1- Elastic Heart e Maria:

Hoje eu tenho um sentimento de mais pertencimento, não me sinto mal em entrar, pelo contrário! O meu ambiente escolar é acolhedor e me proporciona sentir esse sentimento.

Não é igual academia pq meu processo de ir p ballet é longo kkkkk.

Começo um dia antes já arrumando tudo e bem cedo no dia, pq tenho que sair hora antes. Eu me sinto feliz em estar indo e de fazer essa viagem.

Eu tenho sentido mais naturalidade nessa parte da roupa, mas ainda sinto vergonha em ficar só com a malha, talvez por questões do passado. Eu me vejo num sentimento de estar “lutando mais” por ter q encarar mais coisas até chegar na escola do que o resto da turma, é um processo de abdicação total. Quando é dia do ballet eu preciso me preparar mais e cada segundo pra poder estar lá. (Elastic Heart, instagram: 23/08/2023 12:35)

Então, começa em casa né, que é quando eu faço o coque, eu gosto sempre de fazer, antigamente eu tinha uma outra relação, assim, eu gostava de fazer o coque mais rápido, eu gostava de fazer o coque mais rápido de qualquer jeito, colocava qualquer roupa, mesmo porque eu não tinha roupa, né, tanto assim pra usar, então era uma coisa muito prática, assim, muito rápida e meio, até meio, ah, era o que tinha então era meio relaxado assim. Hoje não, hoje eu gosto de pegar, óbvio que às vezes eu tenho menos tempo, mas eu gosto de fazer meu coque com calma, faço geralmente ele repartido, coloco algum enfeite, gosto de colocar minha roupa, me sinto bem colocando minha roupa, porque são roupas que eu gosto, que me caibam, que não me causam desconforto, aí eu vou até no Ballet.

Troco né a roupa pro, eu já vou com parte da roupa, com o *collant* e meia calça, lá eu só coloco a saia e a sapatilha.

Eu me sinto bem, todo processo eu acho que é uma preparação pra aula sim, é quase assim como quando a gente vai se apresentar, a gente tem que estar com o coque mais certo ainda, tudo, com a meia calça mais certo ainda, né, não pode ter nenhum furinho, nenhum desgaste, quando a gente vai, é o figurino, maquiagem e tal. A única diferença é que eu não faço maquiagem e às vezes o coque com um fiozinho solto alguma coisinha mais assim uns *friz* alguma coisinha assim, que pra uma aula, uma meia calça um pouquinho mais desgastadinha assim, pra uma aula passa. Mas esse processo foi um processo muito difícil, por causa disso, quem fazia os *collants* eram minha mãe, então eu desenhava e minha mãe fazia. Meia calça não encontrava, então geralmente eu usava uma *leggin* então eu usava meia calça e era uma coisa meio descartável assim, porque eu colocava e ela já rasgava, mesmo eu sendo menor do que eu sou hoje, as roupas de Ballet em geral elas são menores né, então eu tinha, eu acho que eu não queria nem pensar muito sobre isso sabe? Então geralmente eu usava uma *leggin* mais fininha, um *collant* que minha mãe fazia, que era sempre preto e uma saia meio que de tapa bunda assim sabe?

E hoje não, hoje eu já gosto de colocar, coloco um enfeite de cabelo, as vezes combinado com uma roupa, coloco uma saia, a saia eu troco, hoje em dia eu tenho mais opção de *collant*, então dá pra jogar com cores, dá pra fazer combinações com coisa de cabelo, faço coque pro lado, faço coque dividido, faço coque torcidinho, aí eu vou, é um momento que eu gosto de me sentir bem pra aula sabe? Ainda que eu não me maqueie, mas eu sempre falo que a gente tem que se sentir bem pra aula, não só... que é o momento nosso né.

Entro na sala, eu sempre levo o celular, porque às vezes a gente usa pra ver alguma coisa, pra filmar ou pra tirar foto, mas eu sempre deixo ele no mudo, no máximo, de vez em quando eu checo as horas, principalmente se tô com o horário mais apertado, mas isso não é uma coisa que o professor gosta muito, tô sempre com a minha água que eu fico tomando de pouquinho em pouquinho. Acho que é isso.(Maria, instagram: 23/08/2023 19:29)

Esses depoimentos de como se preparar para uma aula de Ballet divergem em alguns fatores da minha própria experiência, durante anos frequentei uma escola situada no bairro em que morava, depois mudei-me para uma próxima a minha universidade, o que não se assemelha

com o depoimento de Elastic Heart. Assim como a Maria, também tive por anos apenas um maillot que compunha o uniforme da academia, mas não pelo motivo de não haver fatos que caiba em mim, mas sim por não ter condições para comprar outro. A seguir contarei minha própria experiência.

4.1.2- Memória pessoal sobre uma aula de Ballet:

Preparar-se para uma aula inicia já no tirar a roupa do dia e colocar a *collant* e o *maiô*, mas para mim era no fazer o coque que me colocava no estar indo a aula, o puxar os cabelos para trás, enrolar as mechas e colocar os grampos, mesmo que de maneira rápida me colocava diretamente no foco de aula, assim como o desmanchar o coque após a aula era um sinal que aquela bailarina já pode retornar as atividades diárias, mesmo que ainda esteja a usar o *maiô*.

Outro momento importante do ritual era o colocar a sapatilha de ballet, era neste movimento que eu me encontrava preparada para entrar em uma sala de aula, usando o fato, coque, sapatilha e sala são partes do ritual que me acompanha desde minha infância, o que muda? As cores do *maiô*. Não me formei em uma escola que tinha como costume realizar avaliações de níveis, mas havia a troca de *maiô*, sair do rosa claro para poder usar o preto era algo que eu quando pequena almejava, outro momento era o aprender a fazer o coque e maquiagem sozinha, assim como "as bailarinas grandes", pois era sinal que as competições iriam se tornar parte na minha história de Ballet.

Para além da troca de fato eu também ansiava, juntamente com minha colegas pela sapatilha de ponta, geralmente após os 13 anos saber costurar as fitas e elásticos, enfaixar os dedos com esparadrapos, assim como amolecer, moldar e "quebrar" uma ponta faz parte de todo ritual que nós fazemos toda vez que compramos uma sapatilha e colocamos ela nos pés, uma frase que sempre conto a minhas colegas é que a sapatilha de ponta é composta por duas felicidades, uma quando finalmente podemos usá-la e a outra é quando acaba a aula ou a professora diz que podemos tirá-las dos pés, pois sentimos tantas dores, em especial quando a ponta é nova, que é um alívio poder descalça-las.

Só depois veio o meu primeiro solo, cursos, oportunidades e a escolha de continuar profissionalmente como professora, bailarina, ou apenas como um *hobby*, uma atividade física que me acompanhará durante minha vida.

A estrutura de aula é muito parecida em qualquer lugar do mundo. Alguns professores gostam de iniciar a aula com alguns exercícios de fortalecimento no chão, mas por norma iniciamos as aulas na barra, exercícios de *relevées*, *pliés*, *tendu*, *ronde jamb*, *fondué*, *frappé*, *adagio* e *grandbattement*. A seguir vem o centro de sala fora da barra, com *pirouettes*, *valse*,

pequenos e grandes saltos. Muitos dos passos são existentes há séculos, alguns da época de Luís XIV, o que evidencia a profundidade temporal da técnica e da imagem do Ballet Clássico.

Esses são alguns exemplos da tradição e rituais no ballet, mas temos os repertórios, por exemplo, em que a história, vestimenta, ordem de coreografias, montagem coreográficas tem de ser o mais fiel possível à original, com poucas variações e adaptações.

Outras modalidades e desportos têm também rituais e tradições específicas, como a troca de faixa no karatê, troca de corda na capoeira, rituais de preparação de uma pessoa para a modalidade. Meus interlocutores possuem essa proximidade com o Ballet e a dança de maneira especial e é sobre esta importância que trato a análise dos discursos abaixo, buscando compreender a importância da dança para cada um e entendendo o contexto social que torna ou não possível a proximidade e relacionamento entre bailarinos e a dança, em especial o Ballet Clássico.

4.2- O elenco:

O corpo de bailarinos dessa tese, é composto por 5 bailarinos gordos, sendo 5 mulheres e um rapaz. Dessas bailarinas, três são professoras e todas as 5 são formadas em licenciatura em dança. Além dos bailarinos, tive uma conversa com uma professora que já lecionou no Brasil e atualmente dá aulas em Portugal. Algumas das entrevistas foram retiradas da plataforma Youtube, pois a estrutura de depoimento está de acordo com o que quero observar na tese. Usei esses materiais devido a dificuldade em conseguir interlocutores que fossem do perfil que eu almejava: bailarinas gordas, de preferência do sexo feminino, que tenham como profissão a dança.

Vamos então para a apresentação do elenco e comecemos pelas entrevistas retiradas do canal do YouTube "Na ponta do PÉ". Aqui trago o testemunho das bailarinas brasileiras: a) Júlia Gusmão, bailarina profissional e influencer, formada pela Universidade Federal do vale do São Francisco de Petrolina, UNIVASF, em dança, suas principais modalidades são ballet clássico, dança contemporânea e Jazz; b) Carol Andrade, dançou por anos na Cia de dança contemporânea do Sesc²³ de Petrolina, se tornou uma pessoa gorda após o nascimento de sua filha; c) Juliana Fernandes, assim como a Júlia, tornou-se em dança na UNIVASF, iniciou sua carreira na dança quando pequena através do Jazz, na adolescência passa para o flamenco e

²³Serviço Social do Comércio, entidade privada que atua no Brasil com a finalidade de entregar bem-estar e qualidade de vida as famílias trabalhadoras brasileiras. Mais sobre em: [Quem somos - Apresentação \(sescsp.org.br\)](http://Quem_somos_-_Apresentação_(sescsp.org.br))

dança de salão, sua entrada no Ballet se deu na fase adulta, atualmente ela trabalha como professora de dança.

Outro depoimento que trago diretamente da internet é o de LizzyHowell, uma bailarina estadunidense que iniciou sua carreira na dança aos 5 anos de idade. Devido a um problema neurológico em que o uso dos medicamentos poderia afetar seu desenvolvimento motor, a prática do Ballet a ajudou-a no seu desenvolvimento, mas, por consequência dos medicamentos, ela engordou muito. Lizzy teve um vídeo viral nas redes sociais no ano 2016 no mundo todo. Na época ela contava com 16 anos de idade e atualmente ela é bailarina profissional, não apenas em Ballet, mas em modalidades como hip hop, e está em uma tour de workshop pelo Estados Unidos a convite do dançarino de hip hop, Matt Steffanina.

Além de depoimentos de redes sociais, também entrevistei 3 pessoas, que identificarei com nomes fictícios, para resguardar o seu anonimato. São elas: a) Maria, bailarina desde os 3 anos de idade, professora, modelo plus size, influencer, formada em dança pela Universidade Federal de Campinas UNICAMP, atualmente, com 35 anos, seu principal foco de atuação é a modelagem pelo Instagram em prol da luta pelos direitos das pessoas gordas. Para além da entrevista realizada por mim utilizo trechos de uma entrevista dada em um podcast publicado no Youtube²⁴; b) Elastic Heart, bailarino, que iniciou a pouco tempo no Ballet Clássico, mesmo mediante a sua grande paixão pela dança que o acompanha desde a infância, um depoimento que se assemelha e se diferencia dos outros, pois se trata de um bailarino que iniciou suas aulas através de uma professora gorda e ativista dos direitos dos corpos gordos c) Beatriz, bailarina enquanto adolescente, formou-se pela Royal Ballet Academy, iniciou a lecionar no Brasil e atualmente dá aulas em Portugal. Este depoimento foi em forma de conversa, sem uma estrutura, mas julgo interessante trazer uma visão que possa ir na contramão, ou por complementar, os temas levantados pelas outras pessoas, pois a Beatriz é uma pessoa que foge do padrão gordo.

Apresentado nosso corpo de baile, passamos para a estrutura deste capítulo que leva o nome de um ballet de repertório *La fille mal gardée*, que conta a história de uma filha que tenta afastar de um amor para que case com outro, alusão a esse corpo que tem um amor pela dança, mas que acaba por sofrer uma pressão daqueles que tentam impedi-la de se unir a ele e que diante a tentativa de escondê-lo acaba-se por provocar a União do corpo com a dança.

²⁴Na qual não irei referenciar a fonte a fim de manter o anonimato da interlocutora.

4.3- Acto I: Espelho, espelho meu, porque são todos mais magros do que eu?

Meus interlocutores em algum momento de sua trajetória, poderiam ter se perguntado algo parecido, pois um relato que coincide com todos os entrevistados é a sua relação com o corpo, até a professora, magra, relatou ter uma pequena distorção com a sua autoimagem, decorrente a, principalmente, as aulas que ela realizou com uma das professoras mais influentes do Brasil, que exigia o corpo magro de suas alunas constantemente.

A imagem corporal é algo que está em exposição sucessiva em uma sala de ballet, uma vez que na grande maioria das salas de dança, existe um grande espelho preenchendo praticamente uma parede inteira e possibilitando que a imagem da pessoa fique evidenciada. Claro que o espelho não é um vilão, ele é um instrumento muito importante para os professores de dança, mas ele tem uma relação interessante com o corpo, em especial o gordo que vem de um estigma, já relatado anteriormente, de que é feio e sem atrativo.

Lembro aqui o relatado no capítulo anterior: entre os anos 1940 e 2000 o corpo obeso passa a ser considerado pela OMS como uma doença epidêmica, tornando-se a primeira epidemia não infecciosa. E a partir dos anos 2000 a América Latina transita de uma epidemia relacionada à desnutrição para uma relacionada à obesidade e o corpo gordo passa a ser estigmatizado (Silva & Cantisani, 2018; Paim & Kovalski, 2020). Mesmo que não chegue no corpo obeso, a pessoa que carrega esta característica não magra cresce se deparando com estigmas imposto a esta ideia de que é alguém doente, principalmente com a mídia tratando a obesidade como um desastre da atualidade e direcionando o combate a obesidade na mesma pauta que o combate as drogas, corrupção e prostituição infantil, por exemplo, criando um cenário de guerra em que o alvo são pessoas gordas (Paim & Kovalski, 2020). Esta ideia imposta na, e pela, sociedade faz com que as pessoas gordas sintam-se erradas por simplesmente terem o corpo que tem, consequência do que Maria Luisa Jimenez & Juliana Abonizio (2018) chamam de binarismo corporal: saudável e não saudável, normal e patológico, aceitável e não aceitável, rico e pobre, desejável e indesejável...

Dentro destas dualidades o corpo gordo é apresentado enquanto um corpo que deve ser cuidado e reabilitado, ou seja, uma doença, além de muitos considerarem este corpo feio, preguiçoso, incapente, nojento e sem atrativo sexual, e que se um corpo quer ser saudável, ou sofrer menos gordofobia, basta ele emagrecer (Carvalho, 2018; Jimenez & Abonizio, 2018).

Esses estigmas socialmente impostos, fazem com que as pessoas gordas cresçam com vergonha de seus corpos.

Eu me vejo de collant, assim, no espelho e eu não gosto daquilo que eu tô vendo.
(Juliana Fernandes, 09/12/2020)

Eu queria segurar meu corpo, sabe, pra poder não ser alvo de atenção. (Elastic Heart)

Essa vergonha pelo seu próprio corpo de Elastic Heart e de Juliana Fernandes se dava pela atenção negativa que este corpo atraía para olhares externos. Os dois contam que quando começaram a engordar, o seu corpo automaticamente virou motivos de comentários depreciativos, principalmente na escola

Conforme acontecimentos na escola (...) eu comecei a me retrair cada vez mais, então eu acho que... qualquer relação com o esporte (...)começou a se tornar um empurrado para longe de mim, eu não queria fazer parte daquilo porque botava meu corpo em evidência. E eu lembro de passar por isso na própria aula de educação física, na escola, quando tinha que fazer polichinelos, essas coisas e eu tinha que movimentar e as outras crianças, ou outros adolescentes me botavam como chacota, porque meu corpo balançava muito para vários locais. (Elastic Heart, 28/05/2023)

Quando e era criança eu sofri muito bullying por ser gordinha, eu era magrinha até os sete anos e depois quando entrei nos oito, nove, dez eu fui engordando, né, e na escola era tipo cruel, mesmo, eu era xingada pelos meninos da sala diariamente, era uma coisa que acontecia todos os dias, eu revidava, eu me defendia, mas quando eu chegava em casa eu tava aos prantos. (Juliana Fernandes, 09/12/2020).

Este corpo gordo passa a ser permanentemente vigiado. Essa observação externa cabe no conceito do mito da beleza de Naomi Wolf (1992), em que este corpo passa por vigias, não no sentido comportamental, mas sim para que este corpo tenha certeza que está sendo vigiado constantemente por todos ao seu redor, direta ou indiretamente. Sendo assim, concordo com o concluído por Jimenez & Abonizio (2018): o corpo, quando gordo, se torna público permitindo que qualquer pessoa possa opinar sobre ele, principalmente através do binarismo saudável e não saudável, que permite que as pessoas gordas entendam desde a infância, as consequências de se ter um corpo que não é socialmente considerado saudável e belo (Jimenez, 2020).

Um exemplo desse opinar sobre este corpo como se fosse público, foi o vivenciado por Júlia Gusmão e Maria. Gusmão conta de quando estava a realizar um curso em dança que tinha uma coreografia optativa para montar em grupo e ela conta a seguinte experiência:

«Você vai dançar cá gente?» Aí eu: «Não sei, acho que não» (...) aí a pessoa disse: «Não, porque se você quiser você vai ter que emagrecer muito viu.»
(...)É engraçado, porque eu olho as fotos dessa época e eu fico pensando assim:
«Meu Deus, onde eu ia emagrecer nessa época, porque eu não tinha nem mais para onde emagrecer» (Júlia Gusmão, 02/12/2020).

Maria, por sua vez, conta de sua experiência na faculdade :

De puxar de lado no corredor e falar pra mim que eu precisava emagrecer, puxar minha roupa (...) Eu lembro que uma vez eu tava (treinando) e uma professora puxou a minha roupa (movimenta as mãos fingindo puxar algo do quadril pra cima) «já foi falado pra você que não pode usar essas roupas»
«Ai Maria você precisa fazer um bom regime»(Maria, 06/06/2023).

O tornar público e visível a todos a forma de refletir a obesidade facilita que todos a enxergue e passem a considerá-la um problema estético e moral, na qual a sociedade torna-se obcecada em acreditar em um corpo válido moralmente e aquele que foge é considerado anormal (Jimenez, 2020).

Primeira vez que me senti gorda foi na minha primeira apresentação de Ballet, eu tinha 6 para 7 anos, então que foi tipo, começaram a comentar quem tinha barriga, quem não tinha barriga, e eu olhei e achei que tinha barriga. E era aquela barriga de criança, assim, de às vezes até de coisa de postura, sabe (Maria, 25/05/2023)

Esse estigma imposto ao corpo gordo ignora o fato de que o corpo atingido é uma pessoa. Sendo assim separa-se o corpo da alma e resta “o orgânico e as imagens em que se pluraliza” (Miranda, 2017, p. 84) transformando ele em uma propriedade criando uma pressão para transformar este corpo que é incapaz de suportar as forças que o deformam, assim este corpo é visto como um fracasso.

Eu acho que isso é uma coisa maior, que é um ciclo, porque assim, a pessoa gorda, eles são deixados de lado. Então já tem aquele estigma que não pode (realizar) coisas, que é preguiçoso, não vai fazer que vai se machucar, que é doente, que não vai conseguir. (Maria, 25/05/2023)

Assim faz todo sentido o dito por Wolf (1992), que o engordar de uma maneira prejudicial é mais uma consequência dos estigmas a este corpo imposto do que um descuido da pessoa ou uma oposição à beleza e hábitos de vida saudável, na qual a pessoa se limita a realizar ações por acreditar nas ideias a ela imposta.

Havia momentos que eu me limitava, porque eu achava que ia me atrapalhar (...) Eu tinha também aquela ideia de que «ah! você não pode ser flexível se você for gorda, né, a sua barriga atrapalha o seu *grand-écart*» nada haver (...) É uma ideia que tem mesmo que ser desconstruída. (Juliana Fernandes, 09/12/2020)

Essas falsas limitações estipuladas a pessoa gorda, também é externa, onde pessoas fora do universo da dança, ao assistirem um corpo gordo dançando, se surpreendem por acreditarem que este corpo seria incapaz de realizar qualquer movimento.

E depois eu dançando eles ficavam tipo, impressionados que eu fazia a mesma coisa que eles, não que eu era tipo, fora do normal de boa, mas eu fazia a mesma coisa e eles achavam que eu ia passar vergonha. (Maria, 25/05/2023)

Achei que você não ia dar conta, a nossa porque você é mais cheinha, assim, eu achei que 'cê' não fosse entender tanto né e no fim me surpreendi. (Maria, 25/05/2023)

As habilidades elas estão ali, elas não desaparecem do nada. Então tipo (...) pessoas perguntando assim, quando eu acabava de apresentar com a companhia de dança do Sesc, as pessoas diziam assim tipo «Ah, como você consegue, eu não sei como é que você consegue» e eu digo «olha, eu consigo, tipo eu dancei 45 minutos, 40 minutos se você não consegue ver como é que eu consigo, não vou eu dizer como é que eu não consigo, né». Eu acho que eu, inclusive, já dei várias respostas como essa «eu consigo ensaiando gente, como qualquer um»(...). São perguntas que não fazem pra outro corpo que não seja um corpo gordo (...) (Carol Andrade, 17/12/2020)

Mesmo professores acreditam nestas limitações impostas socialmente e acabam por adotar certo cuidado diante de um corpo gordo. A professora Beatriz, entrevistada por mim, relata que tem uma aluna gorda e que ela toma certas cautelas com este corpo, principalmente com as sapatilhas de ponta, em que diz passar exercícios e passos básicos de fortalecimento com receio de vir a lesionar a aluna. Precauções estas, que Maria questiona até que ponto são necessárias.

Aí quando uma pessoa vai para uma aula de Ballet, alguma coisa assim, às vezes a professora nem exige tanto, às vezes a professora não tem o cuidado, às vezes a professora não sabe guiar, e daí lesiona, daí acha que é por causa do peso. (Maria, 25/05/2023)

Esse medo de lesionar reflete no uso da tão sonhada sapatilha de ponta. Contudo, como relato no capítulo 3, não há estudos que relacionem lesão com sobrepeso, mas existem dados que mostram que um corpo magro se lesiona constantemente, cerca de metade das lesões ocorrem em corpos que não atingem seu peso ideal.

Lesão todo mundo tem, se alguma bailarina virar pra mim e falar que não tem lesão em algum lugar, alguma coisa tá errado (...) É lógico que se tem um limite, não é pra se lesionar sempre, não é pra se lesionar sempre, mas é meio hipócrita a gente falar que Ballet e que dança, ou qualquer esporte, atividade física não vai te machucar de vez em quando (...) Daí uma menina que é magra e se lesiona sempre, às vezes ela não tem a musculatura pra tá subindo na ponta, pra tá fazendo aula e o meu (lesão) é por causa do meu peso, o dela não sei é outra coisa. (Maria, 25/05/2023)

Estes pressupostos podem vir a causar um impacto direto na pessoa em relação ao seu próprio corpo e limitações. Assim, a pessoa se vê encruzilhada em uma invenção de imagens que cria uma infinidade de outras mais, podendo criar também uma figura que permite que a própria pessoa se sinta errada e culpada pelo fato de ter o corpo que tem de uma forma natural e saudável, pois está presente em uma sociedade em que é cada vez mais inaceitável falar de um corpo natural e que se encontra diante da dualidade entre natureza e artificialidade do corpo que traz uma invenção e imposição sobre o corpo, através de mecanismos como exemplo as cirurgias plásticas, dietas e o corpo *bodybuder* (Miranda, 2017) .

Eu nunca poderia fazer um papel principal, papel de destaque, uma coisa assim. Eu sempre tinha que fazer as coisas, enfim né, encaixadas, meio café com leite. E eu sempre me achei a errada. (Maria, 25/05/2023)

Sempre de me comparar muito, né assim, desde pequena, quando eu entrei no Jazz, que foi exatamente nessa fase dos oito pros nove anos, quando eu tava engordando, né, eu já me comparava com as outras meninas, assim, eu não sofri preconceito nenhum lá, nem com professora, nem com nada, mas eu mesma me comparava, era uma coisa interna né, o preconceito já tava em mim, eu acho. Porque eu via todas elas bem magrinhas, *mignonzinhas*²⁵, e nunca fui pequena, né, eu sempre fui das mais altas da turma, né, e tenho as costas mais largas, eu tenho seios enormes, quadris enormes. Padrão, nunca foi meu estilo. (Juliana Fernandes, 09/12/2020)

Destaque para a fala de Juliana “o preconceito já tava em mim, eu acho”, quando se cresce em uma sociedade que repudia a gordura essa frase é a mais verdadeira como a Maria conta na entrevista que participou "a primeira gordofobia que eu precisei lidar foi eu mesma", pois a beleza feminina é a mesma que traz a culpa, elas são ensinadas que tudo acontece com as mulheres belas, na vida adulta sua ascensão na carreira e oportunidades de empregos depende do quão bonita ela é, como algo sagrado para o feminino, de modo que aquelas que não possuem a beleza exigida sintam-se culpadas (Wolf, 1992).

Acho que a pergunta «que corpo é esse?²⁶» foi mais pra mim mesma, que corpo é esse agora? e o que é que eu faço com isso agora?(...).

(...)Preciso me entender, porque eu acho que quando eu me entendo, eu entendo o mundo né e eu faço com que o mundo também me entenda. (Caro Andrade, 17/12/2020)

Como relato no começo do capítulo, quando se trata de gordura, essa visão de algo errado parte do pressuposto de doença, o que acaba por definir a pessoa como doente e permite que seu corpo se torne público o que faz com que a pessoa, que é este corpo, se sinta como errada e se veja como repulsiva, pois pauta-se que seu formato e tamanho de corpo depende apenas da força de vontade da pessoa. E cada vez mais o corpo é pressionado a fim de mudar e padronizar

²⁵ De mignon: mulher pequena de feições delicadas.

²⁶ Título do espetáculo que apresentou entre 2019 e 2020 antes das restrições da pandemia de COVID-19

diante de um pretexto de saúde, sem considerar a subjetividade, história, cultura e hábito presente na pessoa que é este corpo (Miranda, 2017; Jimenez & Abonizio, 2018; Jimenez, Cruz, Merhy e Moreira, 2023).

Nestes cenários a saúde torna-se regra e a forma de alcançar uma vida saudável é a perda de peso, assim como a única solução para a inclusão social é emagrecer (Carvalho, 2018).

Uma cobrança gerada pelo medo da gordura, ou pela dor quando os pais vêem sua/seu filho/a sofrendo pelo *bullying* que ele recebe apenas por ter o corpo que tem, causando uma insegurança maior na criança que carrega esse estigma de que ela é como é por falta de cuidado próprio, desleixo, sedentarismo e má alimentação

Minha mãe ficava quase desesperada querendo arrumar uma solução pra que eu me sentisse melhor. Então desde criança eu lidava com essa questão do peso, de fazer uma reeducação alimentar, de me privar de certas coisas para comer, né, eu ia criança pra vigilância do peso e tal. E eu nem era assim, é uma questão de obesidade que realmente é preocupante em relação a saúde, não era essa questão, eu era gordinha. (Juliana Fernandes, 09/12/2020)

Acho que a dor maior é quando é pai e mãe que fica... a gordofobia dentro de casa (...) porque é, a pessoa tá lá o tempo inteiro, então tudo que vai comer, tudo que vai fazer, fica lá no ouvido, tal, é bem tóxico assim.

No Ballet, principalmente, o que vem me falando, né, de professora que veio falar pra sair porque era muito gorda, *Bullying* das outras pessoas, das outras meninas²⁷. (Maria, 06/06/2023)

O medo da gordura é real, sendo fruto de um controle mental viciante alterando o pensamento enxergando de maneira aterrorizante e irracional a comida e a gordura. Da mesma forma que no século XIX se tratava a menstruação, masturbação, gravidez e menopausa como uma doença grave; os corpos femininos se tornam doentes apenas por apresentar uma porcentagem de gordura, prejudicial ou não (Wolf, 1992).

Entrevistadora: as pessoas perguntam para você se você tem saúde?

²⁷retirado do podcast quando questionada sobre relatos e histórias que recebe de seus seguidores nas redes sociais.

Maria: Perguntam. A questão da saúde é uma questão que usam para validar né. Bem eu acho que não tem ninguém neste mundo que não tem algum tipo de doença, vamos começar assim. A obesidade não significa, uma pessoa gorda não significa que ela é obesa, também tem isso, porque a obesidade tem haver com sedentarismo, tem haver com outras coisas

Entrevistadora: Ah, quando fala obesa tem haver com algo?

Maria: A doença, a pessoa gorda é outra coisa. Quando você coloca obesa você já estigmatiza a pessoa né. (Maria, 25/05/2023)

É provavelmente impossível que alguém na sociedade chame uma pessoa com câncer como se ela fosse a doença, mas chama-se pessoas com deficiência de deficientes, pessoas com aids de aidéticas, pessoas com obesidade de obesas, colocando o peso da condição que a pessoa se encontra totalmente em cima dela, sem separar o indivíduo da patologia em que a última se torna sua principal e única característica. Georges Canguilhem (2009) reconhece que há uma vulgar hierarquia das doenças, que se baseia na facilidade de identificação da mesma, mas arrisco dizer que há um fator também social e cultural.

Dentro desse estigma doente que este corpo carrega torna a pessoa descartável, uma justificativa de erros, Naomi Wolf em *O mito da beleza*, se passa por uma paciente para uma lipoaspiração e questiona sobre os riscos da cirurgia

«Os riscos não têm muita importância. Sempre há um risco de infecção, que é pequeno, e um risco da anestesia, que também é pequeno.»

«Será que alguém já morreu?»

«Bem, talvez há uns dez anos, gente muito obesa.» (P.349)

Note que quem a atendeu trata a obesidade como a culpa dos possíveis óbitos, como se não fosse algo para se preocupar, de modo que a pessoa obesa não tem espaço, não tem voz e nem direito de existir, ela não é uma preocupação para riscos de morte.

Essas pessoas são constantemente vigiadas e punidas pela sociedade onde “punimos, mas é um modo de dizer que queremos a cura”(Foucault, p. 26), uso de punições não violentas usando de técnicas de correção do corpo para culpá-lo e controlá-o e o corpo feminino está em constante vigia, de uma maneira que elas saibam que estão sendo vigiada e no caso do corpo gordo esse vigia se dá pelo disfarce de promoção da saúde que minimiza os esforços de quem tem a característica gorda.

A minha sobrevivência, a minha luta, a minha tudo, ela é menos válida se eu for uma pessoa doente? (Maria, 25/05/2023)

Esse afastar a pessoa dos acessos básicos que tecnicamente estão disponíveis para todos, reflete-se no próprio indivíduo, que além de se perceber a si mesmo como errado por ter o seu corpo, também se esconde, se entrega a sua invisibilidade social, se retrai e não quer ser visto, mesmo que a pessoa queira muito alcançar lugares.

Eu comecei a aula, mas eu já tentava a muito tempo, apesar do meu corpo, eu gostava de era um momento de relaxamento assim, eu botava a música no fone dentro de casa, e eu vinha pro terraço a noite, que era de noite, ninguém podia me ver, tava tudo escuro e eu ficava me movimentando achando que eu tava assim, no *Dance Mom's*. (Elastic Heart, 28/05/2023)

E agora a minha história de dança foi apagada por este corpo que se encontra agora? (Carol Andrade, 17/12/2020)

Existe uma invisibilidade social imposta à pessoa gorda, que nega acesso a locais onde elas não cabem, como as cadeiras em bares, restaurantes, aviões, autocarros, etc. Essa relação social de padrão ideal de pessoa na sociedade, provavelmente reflete na imagem da bailarina, que carrega consigo o ideal feminino de inocência (Jimenez, 2020). A seguir discutirei sobre a provável relação dessa invisibilidade do corpo gordo com o BC e o ideal feminino.

4.3- Acto II: Cara de bailarina

Para introduzir o assunto vou expor uma história pessoal.

Entre setembro de 2022 e março de 2023, eu lecionei hidroginástica para idosos em uma piscina na região de Parede, Portugal. Certa vez surgiu uma situação em que expus o fato de eu ter sido bailarina desde os meus seis anos de idade e professora de ballet aos dezoito anos de idade, mas desde que eu vim a Portugal para estudar, em dezembro de 2021, não tive oportunidade financeira ou de tempo para continuar a dançar e que sinto muita falta de o fazer.

Mesmo fazendo mais de um ano que eu não entrava em uma sala de ballet, meus alunos me relataram expressões como "ah! Tens mesmo jeito de bailarina" ou "tá explicado seu corpinho, corpo de bailarina, tão magrinha e pequenina" e até mesmo "bem que tens mesmo cara de

bailarina". Após essa descoberta dos alunos, muitos dos movimentos que eu reproduzia para serem repetidos por eles, ainda que fossem tradicionais do universo da hidroginástica, era acompanhado de "pareces uma bailarina a dançar" ou "vamos agora dançar ballet como a professora".

Estes comentários também existiam tanto quando eu lecionava a mesma modalidade no Brasil, ou mesmo em situações diárias, desde os meus seis anos de idade escuto relatos como esses vindo dos meus avós, tios, amigos, escola, igreja, colegas, alunos, entre outros. Como se o "ser bailarina" tornasse uma característica que me constitui como pessoa, aos olhos de quem está fora do ballet. Muitas amigas minhas, que também dançam, já me relataram situações parecidas. E é exatamente sobre esta "cara de bailarina" que vou refletir em seguida, pois esse se "parecer" com uma modalidade, que tenho tanto amor em fazer, mexe com minha autoestima, faz-me sentir bem, como se no fundo eu realmente queira ser e parecer fisicamente uma bailarina ao olhar das pessoas, principalmente depois de tantos anos de prática da dança, que me causaram muitas cores musculares, calos e bolhas, mas que moldaram o meu corpo, a minha vida, o meu eu como pessoa.

No Brasil existem algumas músicas e poemas que trazem essa característica, em que fazer o Ballet, mesmo que como *hobbie*, é mais do que apenas realizar uma aula de dança: mesmo que faça outras atividades, a pessoa se torna automaticamente uma "bailarina".

Cecília Meireles defende a ideia que a pessoa não busca uma aula de ballet, mas sim quer se tornar uma bailarina: "Essa menina tão pequenina,/ quer ser bailarina" (poema "A bailarina").

Esses dois versos do poema de Cecília Meireles, são os únicos repetidos no poema todo dando o destaque na profissão a ser desempenhada e é possível notar que Juliana quer ser essa bailarina, faz questão de mostrar que é bailarina.

Quando eu comecei a fazer ballet, eu mostrava a todo mundo que eu fazia Ballet, então eu saía de casa já praticamente pronta, tipo eu mostrava, eu fazia questão de mostrar que eu tava de collant²⁸, de meia²⁹, de coque, então você ouvir das pessoas que você não parece bailarina, não tem cara de bailarina, murcha você né. (Juliana Fernandes, 09/12/2020)

²⁸ No Brasil a palavra collant se refere ao maiô que compõe o fato de Ballet.

²⁹ No Brasil a palavra meia calça se refere à collants em Portugal.

Eu não sei na verdade quando eu quis começar a dança, eu sempre quis dançar, não tem referência em casa (...) Minha mãe não é bailarina, não tem ninguém na minha família que é bailarina (...) Eu só queria dançar. (Maria, 06/06/2023)

Estar próximo a uma escola de dança, permite observar o movimento de diversas garotas vestidas com fato de dança e coque no cabelo indo em direção a escola. Me recordo do dia que estava a sair do trabalho e, junto à paragem de autocarros, estava uma rapariga que era bailarina. Sei que o era pois estava de *maiô, collans e coque*. Ao me aproximar constatei pela bolsa que provavelmente fazia parte da Companhia Nacional de Bailado, pois usava uma bolsa e o maiô com a logo da escola. Existe portanto uma relação íntima entre pessoa e dança, de modo que não é apenas um *hobbie*, uma atividade ou uma profissão, é como se fosse uma vocação, um "nacer para". É algo que constitui a pessoa e marca a sua vida e sua existência no mundo.

Isso para constatar a importância do querer ser e parecer bailarina, como se realmente a pessoa tivesse "nascido para ser bailarina". Esta ideia é exposta pela música "Balé", composta pelo grupo brasileiro de musicas infantis, Palavra Cantada: "Nasci pra ser bailarina,/ é só por a sapatilha já sinto bater o meu coração"

Na minha entrevista com Elastic Heart, ele relata que a sua vontade de se tornar bailarino era antiga e trata essa vontade, que durou da infância até sua fase adulta, como o início de sua jornada na dança. Ao ver as bailarinas dançando ele sentia como se elas tivessem super poderes e quando finalmente teve a oportunidade de iniciar a modalidade ele mesmo passou a se sentir com estes mesmos poderes:

O Ballet me distrai, me faz esvaziar, me faz me sentir como se eu tivesse super poderes(...) Eu me sinto como se fosse uma pessoa sobrenatural, sobre humano. (Elastic Heart, 28/05/2023)

O mesmo bailarino conta que nos meses que precisou se afastar da dança "eu comecei a me desconhecer". Depoimento que se assemelha com o de Lizzy Howell:

If I have a good day, or a bad day, I can usually go to dance, when cheer me up, or make me more happy, so it's like therapy, I guess. So if I didn't have it, I don't know how I would be. (LizzyHowel, 06/08/2021)

Note que assim como Lizzy conta que sem a dança ela não saberia como ela estaria, ou quem seria, Elastic se desconhece quando não pratica a modalidade. Realmente colocando em pauta o “nasci para ser bailarina” sem a modalidade eles não seriam quem são.

Me arrisco dizer que este transformar a profissão e/ou *hobie* em uma característica traz a ideia de identificação, que depende do reconhecimento de quem o detém e do grau de anunciação dentro do grupo sendo uma “estratégia do movimento artístico, dialética da manifestação” (Bourdieu, 1980, p. 67, trad. própria), que cria através da música, poesia, etc, esse desejo do ser e nascer bailarina como uma identidade pessoal.

Contudo nas entrevistas que analisei, percebi que estava muito presente a questão de que estas mulheres desejam serem vistas e reconhecidas como bailarina, colocando o Ballet Clássico como capaz de incluir ou excluir por si só “E eu achava que o Ballet não iria me aceitar, eu mesma não me aceitava e achava que o Ballet não iria me aceitar” (Juliana Fernanda, 2020), mas essa identidade e aceitação pode estar ligada com as questões identitárias entre culpa e inocência, em que um indivíduo é capaz de ganhá-la ou perdê-la (identidade), conceitos estes que tornam as identidades politizadas (Hall, 2006).

Entretanto, o que nos torna ou nos identifica como uma bailarina? Esse conceito vai além do simples ato de fazer Ballet. Explicarei o ponto a seguir iniciando com o questionamento que Juliana Fernandes fez em sua entrevista "hoje em dia eu começo a pensar, o que é uma cara de bailarina? O que é você ser uma bailarina?"

Começo então pelas técnicas corporais. A bailarina anda com os pés abertos. Sim, uma forma de identificar alguém que dança ballet é a forma de pisar, depois de anos forçando o chamado *endeor*³⁰ caminhar com uma leve abertura coxofemoral e tornozelo se torna natural, de modo que caminhar com os pés retos torna-se estranho e incômodo. Não que toda e qualquer pessoa na rua que ande dessa maneira seja uma, mas quase toda bailarina anda assim.

Outra característica da bailarina é ser leve e delicada. Leveza no andar, mover, dentro de uma coreografia.

Todo mundo sempre me falou que eu sempre fui muito leve para dançar. Inclusive foi uma coisa difícil, quando eu comecei a estudar contemporâneo e tal, era a questão do peso, né, da movimentação pesada, não era uma coisa que eu conseguia fácil, era uma coisa que eu penei. (Maria, 25/05/2023)

³⁰Tradução de para fora, no ballet é usado para movimentos que se afastam do centro do corpo, ou em relação a rotação coxofemoral e de tornozelos

Essa concepção de leveza cruza com o ideal de feminilidade explanado no capítulo 3. Ao mesmo tempo que vai de encontro com a técnica de controle muscular e de fluidez do movimento, também passa pela ideia da mulher frágil e etérea. O Ballet tem muito do conceito de feminilidade, pura e inatingível³¹ provindo do Período Romântico que enxergava a mulher ideal como pura, intocada e virgem (Silva, 2017).

Essa imagem de inocência exigida pelo BC pode estar interligada com o corpo exigido pela dança, um corpo infantil, ou seja, sem curvas. Naomi Wolf (1992) afirma que a magreza exagerada causa a perda de libido e que o exigir este corpo muito magro seja uma forma de controle político social “a mulher magra ideal não é linda do ponto de vista estético; ela é uma bela solução política” (p. 260) e o fato de não ter gordura é relacionado com o não ter seios, quadris e coxas protuberantes, que não atrai os olhares sexuais, criando na mulher o desejo de ter um corpo de criança.

Estas características também trazem a ideia de inocência e pureza, conceitos estes que remete ao mito da beleza no controle da sexualidade feminina, pois "Pedir às mulheres que fiquem anormalmente magras é pedir que elas abduque da sua sexualidade." (p.255). Ou seja, um corpo com curvas é um corpo sensual e que remete a uma vida sexual ativa que para a ideia de inocência de uma bailarina, este corpo não cabe. É possível que este seja o principal fator que liga a busca feminina pelo corpo magro com a ideia da imagem inocente que a bailarina deve passar, pois a infância é considerada como a fase da vida mais pura, quase angelical, exatamente a imagem que a mulher deve representar ao executar um Ballet de Repertório (ibdem).

Essa exigência exclui direta e indiretamente pessoas que fogem a este padrão. A forma direta é marcada pela imagem do mercado da dança

O mercado ele é feito pra aceitar um corpo magro, tanto que se eu chegasse pra, sei lá, fazer uma audição pra um Bolshoi da vida primeira coisa que iam dizer: Você não pode, você é gorda. (Júlia Gusmão, 02/12/2020)

³¹Como essa discussão foi apresentada no capítulo anterior, entrarei nos conceitos dos chamados fatstudies para analisar os depoimentos das bailarinas, que podem cruzar com a invisibilidade que o corpo gordo sofre na sociedade através de estigmas impostos somados a ideia social do ser mulher.

O problema do mercado vai além das grandes companhias, mas também reflete no diário de um bailarino, principalmente no escolher roupas de Ballet que lhe sirvam

Porque é muito difícil de achar né, as roupas , até hoje é uma dificuldade que eu tenho. Eu tenho uma roupa de ballet, uma malha que eu recebi de uma marca e é a única roupa que eu tenho, porque até quando eu quero comprar uma roupa eu não acho (Elastic Heart, 28/05/2023)

Uma briga que tenho com as grandes marcas de roupa de dança: que a grade deles é uns dois, três números menor, então uma pessoa que usa 48 volta (...) Meu trauma era ir comprar roupa e não tê o meu número porque era menor. Daí teve uma marca brasileira, que é uma marca grande multinacional, fez, nossa, 'uma coleção inclusiva': ela acertou a grade. (Maria, 06/06/2023)

Tomada pela curiosidade, eu decidi fazer uma rápida pesquisa nos sites de artigos de dança. Marcas como Capezio, Só Dança e Grishko, tem na sua grade até o tamanho XL, a marca Bloch apenas até o L e sites de lojas locais de Lisboa, que vendem artigos de dança, tem no seu site as mesmas marcas até o tamanho M. Quando tem tamanho L são poucas opções de modelos básicos. Como não fiz um estudo aprofundado sobre esse mercado, não posso afirmar a falta de inclusão, mas posso concordar com os dois bailarinos que há poucas opções para corpos não magros.

Estas pequenas fraturas e isolamentos relacionadas diretamente com o universo do BC, que provém do contexto mercadológico³², produzem indiretamente exclusões, que não tem necessariamente a ver com o BC, mas que se produz tanto pelos indivíduos que se excluem por não achar que seu corpo se encaixa no universo do BC , como pelo mercado queos exclui da possibilidade de serem bailarinos por não terem o equipamento necessário para serem e parecerem.

E eu achava que o Ballet não iria me aceitar, eu mesma não me aceitava e achava que o Ballet não iria me aceitar, então eu não fui pro Ballet, corri pro flamenco, porque eu vi que tinham bailaoras e, mais velhas, mais baixas, mais altas e dançando pra caramba e eu achava aquilo um máximo. (Juliana Fernandes, 09/12/2020)

³²adjetivo derivado de *mercadologia*. [Mercadológico | Michaelis On-line \(uol.com.br\)](#)

Eu mandei mensagem pra ela (professora de ballet) e falei: «Nossa eu queria muito fazer, mas tô morrendo de vergonha, não vou conseguir, acho que não vou fazer.»

E ela falou «Você vai fazer.» (Elastic Heart, 28/05/2023)

Quando eu comecei a pensar assim: talvez eu queira fazer isso. Mas eu falei: vou ter que botar uma roupa colada, não vai rolar. (Elastic Heart, 28/05/2023)

Estes cenários levantam o pressuposto de que a identidade bailarina está mais relacionada com seu físico e aparência, mais do que a história e relação que a pessoa tenha com a modalidade. Entretanto Hall (2006), defende que a identidade é formada pelo tempo através de processos inconsistentes envolvidos no espaço tempo simbólico, permanecendo incompletos, e que é possível trocar o termo identidade por identificação, de modo que este conceito traz a ideia de mutável e momentâneo³³. É nesta ideia de identificação que me basearei, pois ser entendida como bailarina é mais ligado ao "identificar-se à" do que propriamente uma identidade dita e aceita apenas pelo social.

Esta ideia de identidade faz com que estes corpos percam espaço na dança o que reforça o conceito de invisibilidade relatado anteriormente, que vai desde a impossibilidade a recursos/espacos básicos (como ir a um restaurante e poder caber em uma cadeira), até ao fato de não serem vistas como profissionais dentro do BC. Em suma, para muitos na sociedade elas não são ou nem parecem ser bailarinas.

Eu sô formada na UNICAMP, uma das faculdades de dança mais reconhecida do Brasil, eu falava que era professora de artes, eu não falava que era professora de dança, porque eu sabia que e ia falar que eu era professora de dança, ainda mais de Ballet, e a pessoa ia olhar e falar assim tipo «a tá» do tipo, «conta outra» (Maria, 25/05/2023)

³³Stuart Hall (2006) defende que no fim do século XX houve uma fragmentação das paisagens étnicas, raciais, de classe, de gênero, e de nacionalidade que acabam por mudar a identidade pessoal por de identidade do sujeito pós moderno, que não é fixa, mas sim móvel/mutável.

Para o autor essa nova identidade é então construída e transformada pelas interpelações e representações culturais definidas historicamente de forma diferente em diferentes contextos através de processos inconsistentes, de modo que ela pode permanecer incompleta (ibidem).

Meu corpo foi mudando, né, virei mãe e aí fui engordando, né, me tornei uma mulher gorda, e aí, quando eu cheguei em alguns lugares já nunca mais, não me reconheciam como bailarina, né. As pessoas não me perguntavam, tipo «ai, você dança no espetáculo?» não, tipo «ah! você faz a luz? você que, tipo, você é da técnica?».

(...)No primeiro momento comecei a me provocar, né, assim nesse sentido, o porquê daquilo. E aí chegou em uma certa cidade, a Cia foi dançar e aí tinha aquele negócio, a companhia ia dançar nesse lugar, nesse teatro, então era artista convidado da mostra, do festival e a gente (inaudível) pra entrar gratuito no evento e aí o pessoal da Cia foi entrando e quando chegou na minha hora de entrar eles me cobraram o ingresso. (Carol Andrade, 17/12/2020)

Estes pensamentos podem inclusive impedir estas pessoas de ocupar espaços e vagas profissionais que poderiam preencher, mas às quais não conseguem devido às características do seu corpo.

Eu já deixei de dançar coreografias, assim, e de ter oportunidades de que eu sabia que eu tava no mesmo nível de outras pessoas e que eu tinha tanta potência quanto outras pessoas. (Júlia Gusmão, 02/12/2020)

Eu já sofri muito preconceito, tanto eu sendo bailarina, quanto eu sendo professora, já teve lugar que eu sei que tinha um currículo bom, melhor do que a pessoa que ocupou meu espaço e eu sei que eu não peguei aquele lugar por causa que eu era gorda. Inegável, assim, o preconceito, você via que a pessoa era bem menos qualificada do que eu, mas a pessoa ficou no meu lugar.

Eu vejo que como bailarina também tive muitas portas negadas, inclusive as pessoas não acham que eu sou uma bailarina profissional, mesmo eu tendo DRT³⁴, mesmo eu ganhando a vida com a dança. (Maria, 25/05/2023)

Esse afastar a humanidade da pessoa gorda baseado-se e justificando-se pelo fator doença, as colocam em lugares de pouca visibilidade, colocando-as cada vez mais a margem social, impedindo-as de se destacarem inclusive profissionalmente, em que elas mesmas se escondem

³⁴Termo que se refere ao título de profissional de dança emitido pela Delegacia Regional do Trabalho (DRT) no Brasil (sinddanca.com.br).

pela vergonha de seus corpos e pelo medo de serem julgadas, mesmo diante de esforços para emagrecer que não resultam ou que trazem riscos reais à saúde. Nesta visão se confunde o tornar o corpo visível e aceito com o influenciar as pessoas a práticas não saudáveis em que o indivíduo busca a obesidade, com a ideia de dar espaço a essas vozes. É sobre a importância desses espaços que trato a seguir.

4.4- Acto III: A importância do espaço para estes corpos:

Eu nunca tive uma bailarina para eu olhar e falar assim: nossa ela é igual a mim. Eu tive que ser o meu padrão (Maria, 25/05/2023)

Elastic Heart é um exemplo de um bailarino gordo que teve esse modelo, sua primeira professora foi a Maria, bailarina que eu entrevistei, ele conta que esta experiência foi libertadora para si, que ela como bailarina gorda ajudou-o a gostar de seu corpo.

Eu tenho problemas de postura, porque na adolescência e na fase, início da fase adulta eu andava muito assim (curva seu ombro pra frente), andava meio curvado pra frente, porque eu queria me esconder, esconder meu corpo sabe? Então eu andava assim, então eu tenho problema de postura por causa disso e o Ballet começou a me ajudar a me deixar mais reto, começou a me ajudar a ter menos vergonha do meu corpo (...) Melhorou minha postura, melhorou a forma como eu ando, melhorou a forma como me expesso, tem melhorado a forma como eu me desenvolvo conversando (Elastic Heart, 28/05/2023)

Depoimento diferente do contado pelas outras bailarinas, mesmo que elas amem o que fazem, tiveram de lutar pelo espaço desde dentro da sala de aula, uma luta solo que, como mostrado no início do capítulo, começa dentro delas mesmas, contra toda carga social baseada em pressupostos de saúde e beleza.

Maria e Carol Andrade perceberam de maneira direta o quanto seus corpos em destaque de maneira positiva ajudaram outras pessoas. Carol após apresentar seu espetáculo “Que corpo é esse?” disponibilizou um momento de partilha com os espectadores, e obteve este depoimento:

Eu fui uma referência boa, porque as alunas que eram fora, mesmo as que eram magras, elas olhavam pra mim e elas identificavam como uma pessoa iguais, igual a

ela, mesmo as que eram magras elas olhavam e entendiam que tinha diferenças de corpos (Maria, 25/05/2023).

A minha professora ela fala que eu acabei mudando muito os pensamentos dela (...) que nem cê falou do peso, de machucar, as vezes a professora ela precisa de uma bailarina gorda pra ela olhar e falar assim: «ah, não, essa daí tá fazendo, não tá se machucando nada» (Maria, 25/05/2023)

Aí uma sra. pediu a palavra, tava sentada na última cadeira do teatro, e pediu a palavra pra falar no bate papo e aí ela disse assim: «ai calma, antes de eu falar posso fazer uma coisa?» e a gente «como não? pode, pode» ela levantou a roupa, tirou a cinta e disse «obrigada» (...) «Estou aqui sentada á sei lá quantos minutos lhe vendo dançando e sem respirar e eu me pergunto agora, por quê é que eu tenho que fazer isso comigo?» (...) foi lindo assim, parece que a pessoa dança comigo, parece que a pessoa tá junto comigo (Carol Andrade, 17/12/2020)

A professora Beatriz assume que há uma importância em permitir a visibilidade e destaque para estes corpos, pois reconhece que psicologicamente pode trazer benefícios para a auto aceitação, inclusive já deixou de dar aulas em uma escola que cobrava demais o corpo magro de suas alunas, contudo ela se preocupa com a saúde física de suas alunas a longo prazo.

A preocupação da professora é válida e coincide com o pensamento de outros profissionais que conheci em minha trajetória de dança. Contudo, como relatado no capítulo anterior, existem poucos estudos sobre corpos gordos na dança e até o momento não conheço nenhum que realmente relacione o corpo gordo com lesões. Existem, no entanto, estudos que relacionam o corpo magro como possível precedente de lesões.

Essa forma de pensar de Beatriz vem também do contexto que relaciona os corpos gordos com a falta de saúde, condição esta que esconde o preconceito já intrínseco nas mentes de muitas pessoas que exclui e isola as pessoas gordas.

Você acha que você tá só, sabe? Principalmente quando você faz parte de uma companhia grande, que a maioria das pessoas não tem o teu corpo, então quando você vai falar de gordura, que é só você que tá com aquele corpo gordo, parece que a luta é só e você lutar só, parece que acaba... você vai desistir no meio do caminho (Carol Andrade 17/12/2020)

Sendo assim, a importância de se continuar os estudos sobre os corpos gordos na dança e em outros ambientes é urgente na atualidade, para que estas pessoas conquistem seu espaço e mude a ideia de que "bailarino só se for na gordolândia" (Elastic Heart, 28/05/2023) e permitam que essas pessoas sintam-se menos só neste ambiente.

CAPÍTULO 5

Conclusões

Através da análise que levei a cabo sobre a dança, como uma manifestação que incorpora ideias, percepções e estrutura social. Isto é, uma amplificação das técnicas corporais diárias e, portanto, um objeto sociocultural (Fazzenda, 1996). Este fator sociocultural une-se a história do Ballet Clássico, que é modalidade criada na nobreza renascentista europeia e foi usada, até o século XVIII, como forma de demonstrar o poder político da realeza, portanto, carrega até os dias atuais algumas características desse grupo, como o se locomover em palco e a dinâmica coreógrafo e bailarino que lembra a dinâmica militar (Novak, 1996).

Essa junção de fatores culminam na exigência estética da modalidade, que inicia no século XIX com o ideal de beleza romântico da época, em que a mulher bela é frágil, dependente do homem, branca e pura. Esse ideal foi o ponto de partida para que no século XX o corpo magro começasse a ser o que representasse a bailarina (Silva, 2017) perdurando até aos dias de hoje.

Ao unir todos estes fatores aos depoimentos por mim coletados e analisados, pude observar que essa falta de espaço para pessoas que fogem do padrão magro, longilíneo e uniforme vai além do que eu imaginara. Não se trata apenas da sua presença no universo da dança que poderia ser solucionado dentro dela, mas, na verdade, é em todo o contexto social, contemporâneo que tende a desvalorizar e excluir as pessoas gordas. No caso do tema desta tese foram as pessoas gordas, mas pode haver, também, situações semelhantes com as pessoas de cor preta, que estão ocupando espaço e relevância no universo do Ballet Clássico nos últimos anos, porém a passos lentos, por exemplo o caso da Bailarina Ingrid da Silva, que relata uma das dificuldades que encontra, como a falta de oportunidades em ser bailarina negra no Brasil e também a falta de sapatilhas e *collans* para pessoas pretas, uma vez que esses materiais no Ballet devem ser vistos como uma extensão de seus corpos com pouco contraste com a pele, de modo que a cor rosa na pele escura fica esteticamente estranho (Valim & Borges, 2018). Outro caso é o das pessoas com deficiência, um dos exemplos é a falta de próteses feitas para a modalidade que o fisioterapeuta de Milena Reis identificou e acabou por ter de criar uma prótese única para a bailarina amputada (ibidem). outros grupos minoritários também podem estar dentro da falta de espaço no BC.

Sobre o caso com as bailarinas gordas, julgo importante lembrar que, esta análise em que dou destaque aos corpos gordos na dança, não pretende mudar o conceito estético presente nas grandes companhias de bailado clássico, como exemplo o Ballet Nacional de Cuba, Royal Opera House, Ópera de Paris e/ou Bolshoi. O meu objectivo é criar a possibilidade de reflexão sobre a importância do destaque destas pessoas dentro das academias de bairro e/ou pequenas companhias locais, por exemplo, seja como bailarinos amadores ou profissionais, como professores, ou até mesmo possibilidade de atuar como artista independente, se envolvendo em trabalhos pessoais, e/ou como convidados para trabalhos em grupos independentes. Possíveis possibilidades de ver cada vez mais esta diversidade apresentando uma coreografia solo ou grupal em competições de dança, sejam pequenas ou a nível internacional, ou dentro da composição da mesa de júri, permitindo que haja uma relação intrínseca entre este grupo e a dança, que se difere do modelo atual.

Para essa reflexão, proponho a análise do relacionamento entre bailarinas gordas e o BC (Ballet Clássico), que nos permitirá perceber como o contexto sociocultural em que estas pessoas estão inseridas, que se impõe a outros contextos que não apenas Ballet e a dança, mas que aparece nos esportes, no cotidiano, nas aulas de desporto na escola, principalmente no universo feminino. Que parte do pressuposto do ideal de beleza feminina euro-americana e cruza com o controle punitivo de saúde sobre estes corpos, sendo então este relacionamento uma trajetória que consiste em: aspectos socioculturais de beleza — ideal Romântico de feminilidade — Ballet Clássico — bailarina/o ideal — saúde — pessoas gordas ou que fujam do padrão.

Note-se que coloco contextos socioculturais em primeiro na sua dinâmica relacional, pois é exatamente este que tanto aparece na investigação, sendo este o fator que mais condiciona a identidade bailarina e cruza as relações entre pessoas e a modalidade. Quem foge do padrão sociocultural de beleza, que no caso do Ballet tem relação com o período do romantismo, a dança seja apenas uma relação de lazer, assim como a Júlia Gusmão diz: “a dança para um corpo gordo é somente um lazer”(02/12/2020).

O ideal romântico de feminilidade vem em segundo lugar no relacionamento, pois é deste ideal que provém as histórias dos grandes repertórios de Ballet e através os movimentos leves, longilíneos e voltados para cima e nunca em direção ao solo. Em terceiro lugar vem a modalidade em si que é influenciada por estes dois fatores anteriores e influencia diretamente a bailarina/o ideal que deve seguir estes primeiros aspectos. Beatriz em nossa conversa, relata que as companhias exigem, para além do corpo magro, um tipo físico que se identifique com o local em que elas se inserem.

Só depois vem a saúde, que é uma preocupação que aparece dentro dessa relação, mas não antes da imagem da bailarina ideal, não que seja inexistente um acompanhamento médico nutricional. Ela se torna um fator de exclusão apenas para as bailarinas gordas e/ou que fujam do padrão físico ideal. Ao entrar no site da Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa e entrar na área de audições é possível se deparar com o seguinte texto: “candidates who are overweight in relation to their height will be eliminated from the audition process³⁵”, mas não fala sobre desclassificação enquanto ao peso muito abaixo que se enquadra desnutrição, mesmo que este último tenha dados que comprovem que o baixo peso se relaciona com quase metade das lesões por *overuse*³⁶. Após constatar o sobrepeso como eliminatório, o site apresenta, uma leve explicação que nem sempre estar acima do peso é maléfico, mesmo que este seja critério de desclassificação, e afirma que o IMC abaixo de 18,5 pode ser prejudicial, mesmo sendo fator de desclassificação³⁷. Essa situação serve como um bom exemplo para mostrar que, na linha de relação apresentada, a bailarina ideal vem antes da saúde, mas a saúde antecede as pessoas que não se enquadram neste padrão.

Nesta relação, que coloca bailarinas/os fora do corpo ideal em último lugar, vem a identificação como bailarina. Em que o mercado da dança e a sociedade em que estas bailarinas vivem, não as identificam como bailarinas, contrariando a visão pessoal destes profissionais que se identificam como sendo parte do universo da dança, pois consideram sua relação histórica cultural com a dança clássica. Ou seja o mercado do Ballet Clássico as põe em último na linha relacional, mas elas se relacionam com a dança em primeiro lugar, uma relação de luta, mas que ao mesmo tempo que de um lado há uma exclusão destes corpos, por outro faz com que estas pessoas, ao praticarem a modalidade, sintam-se bem consigo mesmas. Separando, assim, a arte do mercado que a envolve e buscam meios de conseguir expressar seus corpos e movimentos através da dança, indo muitas vezes na contramão da dança mercadológica.

Estas reflexões me permitem concluir este trabalho com um leque de ideias que se abrem para outras questões, que não abordarei, porque não se relacionava diretamente ao tema ou

³⁵Esta condição de desclassificação pelo peso pode ir contra a Constituição Portuguesa sobre direitos fundamentais, art. 13º do princípio de igualdade “Ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual.”

³⁶ Termo para movimentos repetidos e desgaste por repetição

³⁷ Mais informação a respeito em [Auditions in Portugal – EDCN – Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional](#)

porque não haveria espaço para as debater no espaço desta dissertação. Deixo-vos, no entanto, alguns dos meus apontamentos não explorados ou questionamentos não abordados:

a) Redes sociais: Maria relata que em suas redes sociais identifica que a maior parte de comentários gordofóbicos vem de mulheres, o que levanta o pressuposto da opressão que as mesmas recebem através das exigências estéticas. Mas será que é um fator comum presente na realidade das mulheres gordas, ou se estende para os homens também?

b) Como esta relação se estende para outros corpos gordos ou não sendo eles negros, indígenas, deficientes?

c) Como esta identidade baseada no corpo é vista em outras modalidades como o desporto?

d) Quanto exatamente sabemos sobre questões anatômicas e riscos de lesões relacionadas ao corpo gordo? Como estes riscos aparecem nestes corpos?

e) E a que mais me intriga é que me impulsiona uma vontade de investigar mais: quais os impactos osteoarticulares e musculares a prática do BC tem nos corpos gordos e quais as possíveis consequências disto?

Para finalizar a dissertação, trago a sina da bailarina, que toda pessoa que deseja ser uma deveria ter, exposta no poema composto por Mutinho e Toquinho, eternizada em música pela voz de Lucinha Lins: "toda bailarina/ pela vida vai levar/ sua doce sina/ de dançar, dançar, dançar" (estrofe do poema "A Bailarina" de Cecília Meireles). Da mesma forma Juliana Fernandes termina sua entrevista eu acredito que "o universo da dança não pode ser exclusivo, eu acho que a dança é tão plural, a dança ela agrega né, a dança tem que acolher e não ficar sendo seletiva, assim não leva a nada" (Juliana Fernandes 09/12/2020), de modo que quaisquer pessoas que queiram se profissionalizar na dança tivessem oportunidades iguais e levar a sua sina de dançar sem divisões, seja a pessoa magra, gorda, com deficiência, independente de sua cultura, religião e/ou características físicas.

Referências bibliográficas:

- ABRAM, David, 2007, “A magia do sensível: percepção e linguagem num mundo mais do que humano” (J. C. S. Duarte, Trans.). Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas.
- ALMEIDA, Miguel V., 1996, “Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo” (C. Bastos & M. V. d. Almeida, Eds.). Etnográfica Press.
- ALMEIDA, Miguel V., 2004, “O corpo na teoria antropológica”. Revista de Comunicação e Linguagens, 33: 49-66.
- BAHIA, Lygia M. dos S. & Maria Cecília de Paula SILVA, 2018, “Relações de gênero no esporte: “o belo sexo” na competição de natação em mar aberto - travessia mar grande-salvador”, Bahia, Brasil. Movimento, 24(Movimento, 2018 24(2)), 569–580. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.78174>.
- AZEVEDO, Ana P., Raul OLIVEIRA, & João Pedro FONSECA, 2007, “Lesões no Sistema Músculo-Esquelético em Bailarinos Profissionais, em Portugal, na Temporada 2004/2005”. Encontrado em: [Leses no Sistema Msculo-Esquelitico em Ba20160123-17098-1xfgl5q-libre.pdf](http://Leses_no_Sistema_Msculo-Esquelitico_em_Ba20160123-17098-1xfgl5q-libre.pdf) (d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net). Revista Portuguesa de Fisioterapia no Desporto Janeiro 2007 I Vol. 1 I N° 1 I 32 -37
- SILVA, Leidiane P. & Ismael Silva MAGALHÃES “Olhando para poéticas do corpo gordo: Gordofobia na Dança”. Revista Portuguesa de Fisioterapia no Desporto, vl. 1, nº1º pp. 32-37.
- BETTEGA, Marcelo, Ariane SZELIGA, Rafael Pereira HAGEMANN, Antônio Lacerda Santos FILHO, Nelson Mesquita JÚNIOR, 2011, “Síndrome do aprisionamento da artéria poplítea: relato de caso”. v. 10, n. J. vasc. bras., 2011 10(4), p. 325–329, dez. 2011. <https://doi.org/10.1590/S1677-54492011000400013>
- BOAS, Franz, 1996, “Arte primitiva”. Fenda, Lisboa.
- BOURDIEU, Pierre, 1980, “L'identité et la représentation: éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région”. Actes de la recherche en Sciences Sociales, p. 63-72.
- CABRAL, João de P., 1996, “Corpo familiar: algumas considerações finais sobre identidade e pessoa” p. 200-215. C. Bastos & M. V. d. Almeida (Eds.). Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo. Etnográfica Press.
- CAMARGO, Henrique, 2017, "Reflexões Foucaultianas sobre o Corpo na Construção de Imagens no Ballet Clássico e sua Representatividade na Figura de Taglioni Sur la Pointe". I Seminário Internacional en investigación en arte y cultura visual, Montevideo, Uruguai, pp. 78-85

- CARVALHO, Alexandra B., 2018, “Representações e identidade de mulheres gordas em práticas midiáticas digitais: tensões entre vozes de resistência e vozes hegemônicas”. Dissertação de mestrado da Universidade Federal de Viçosa. Orientadora: Maria Carmen Aires Gomes.
- COLLING, Ana M., 2014, “Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história”. Editora UFGD.
- COOK, Susan E., 2004, “New technologies and language change: Toward an Anthropology of Linguistic Frontiers” *Annu. Rev. Anthropol.* 2004. 33:103–15
- COONS, Lorraine, 2014, "Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet". *French Cultural Studies* Vol. 25(2) p.140 –164, Chestnut Hill College, Estados Unidos da América.
- CRESPO, Jorge (1990). “A história do corpo” Editora Difel.
- ELSANGEDY, Hassan M., **Kleverton KRINSKI, Cosme F. BUZZACHERA, Renan F. H. NUNES, Flavia A. M. ALMEIDA, Carlo BALDARI, Laura. GUIDETTI, Wagner CAMPOS, & Sergio G. SILVA**, 2009, “Respostas fisiológicas e perceptuais obtidas durante a caminhada em ritmo auto selecionado por mulheres com diferentes índices de massa corporal”. *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, v. 15, n. Rev Bras Med Esporte, 2009 15(4), p. 287–290, jul. 2009.
- FANTINI, W. S., 2015, “A dança do rei: o balé de corte e o poder de soberania”. *Foucault. holos*, vol. 1, 2015, pp. 280-290. Rio Grande do Norte, Brasil
- FAZENDA, Maria J., 1993, “Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporânea: repensar conceitos e categorias” *Antropologia Portuguesa* 1993, p. 67-76. Coimbra, Portugal.
- FAZENDA, Maria J., 1998, "A Dança no Seio da Reflexão Antropológica: Contributos e Limitações Herdados do Passado com Ecos do Presente". *Trabalhos de antropologia e etnologia*, Porto, Portugal vol. 38: 1-2.
- FRANCO, Neil & Nilce Vieira Campos FERREIRA, 2016, “Evolução da dança no contexto histórico: aproximações iniciais com o tema” *Repositório*, Salvador, nº26, pp. 266-272.
- FREDERICK, David, Megan FORBES, Brooke JENKINS, Tania REYNOLDS & Tia WALTERS, 2014, “Beauty standards” *The International Encyclopedia of Human Sexuality*, First Edition. Edited by Patricia Whelehan and Anne Bolin. © 2015 John Wiley & Sons, Ltd. Published 2015 by John Wiley & Sons, Ltd.

- FREITAS, Clara M. S. M., **Ricardo Bezerra Torres LIMA**, **Antônio Silva COSTA**, & Ademar Lucena FILHO, 2010, “O padrão de beleza corporal sobre o corpo feminino mediante o IMC”. Revista brasileira de educação física e esporte, São Paulo, vl. 24, nº3 pp. 389-404.
- GONSALVES, Renata S. & Patrícia S. OSÓRIO, 2014, “Dança e cultura populares” revista ACENO, v. 1, n. 2, pág 12-24.
- GUARATO, Rafael, 2016, “Dança e meios de comunicação”. Revista Urdimento, v. 2 n 27 pág. 05-20.
- HALL, Stuart 2006, “A identidade cultural na pós-modernidade”. 11ª edição, editora DP & A. Brasil.
- HOUART, Jacques, 2000, “Dança, educação e antropologia: libertar o movimento”. Antropologia Portuguesa 1999-2000 (pp. 5-16). Coimbra, Portugal.
- JACQUES, Renato, 2021, "Da improvisação senciante à dança da indignação: uma Antropologia das danças contemporâneas", in USP, São Paulo, Brasil.
- JESCHKE Claudia & Gabi VETTERMANN (2000), “Germany: Between instructions and aesthetics: choreographing Germanness?”. A. Grau & S. Jordan, Europe dancing; perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity (Eds). Routledge.
- JIMENEZ, Maria L. & Juliana Abonizio, 2018, “Mulheres gordas: práticas de consumo e mercado”. IX Encontro nacional de estudo do consumo. Brasil.
- JIMENEZ, Maria L., 2020, “Gordofobia: injustiça epistemológica sobre corpos gordos”. Revista Epistemologias do sul, v. 4, n. 1, pág. 144-161. Brasil.
- JIMENEZ, Maria L., Kathleen T. CRUZ, Emerson MERHY & Reginaldo MOREIRA, 2023, “Gordofobia, fascismo e saúde em tempos pandêmicos”. Rev. Brasileira de cultura e política em Direitos Humanos, v. 4, n.1, pág. 27-45.
- KAEPLER, Adrienne, L., 1978, “Dance in anthropological perspective”. Encontrado em: 49 <http://www.jstor.org/stable/2155686>. Annual Review of Anthropology, Vol. 7 (1978), pp. 31-.
- KWAN, SanSan, 2017, “When is Contemporary Dance?”. University of California, EUA.
- LISBOA, Gustavo A., 2019, "Leveza no Pesar: Uma Etnografia Sobre o Corpo no Ballet Clássico", Trabalho de Conclusão De Curso, Universidade de Brasília, Distrito Federal, Brasil
- LOPES, Aline dos S., 2013, "A imagem do feminino no balé clássico e na dança moderna na primeira metade do século XX" , na revista da faculdade Eça de Queirós, p. 1-22. Jandira, Brasil.

- MACHADO, Rafaelka F., 2022, "Curvas em Dança: O youtube como ferramenta de discussões sobre o corpo na dança". Tese de Trabalho de conclusão de curso, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- MANN, Dhar 2021, "Ballerina fat shamed by dancer ft. @jordanmatter and Lizzy Howell". <https://youtu.be/9skk3hIZq98>, min. 20:44 - 25:02.
- MIRANDA, José A. B. D. 2017, "Corpo e imagem". Nova Vega.
- NASCIMENTO, Suzana C. V. 2021, "A insatisfação com a imagem corporal e os possíveis distúrbios alimentares entre os praticantes de balé clássico", *Brazilian Journal of Health Review*, Curitiba, Brasil, v.4, n.4, pp.16671-16681.
- NOVACK, Cynthia, 1993, "Processes of perception in three dancing bodies". *Antropologia Portuguesa* 1993, p. 77-89. Coimbra, Portugal.
- PADEZ, Cristina, 2000, "uma perspectiva antropológica da obesidade". *Antropologia Portuguesa* 1999-2000, p. 145-157. Coimbra, Portugal.
- PAIM Marina B.; & Douglas F. KOVALESKI 2020, "Análise das diretrizes brasileiras de obesidade: patologização focada na perda de peso e gordofobia". *Saúde soc.* v. 29, n. 1. Brasil.
- PASSOS, Máira 2020, "GORDOFOBIA NA DANÇA | Depoimento da criadora do espetáculo "Que corpo é esse?", Carol Andrade". YouTube: <https://youtu.be/r1eqlDhqTgI?si=k7gALNY6P6xH3OkK>
- PASSOS, Máira 2020, "Gordofobia na dança | Depoimento da bailarina Julia Gusmão". YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G7SQZbQZkEc&list=PLnLh3RctBlyUew4wJmkeEJAcSGVkh-aA6h&index=3>
- PASSOS, Máira 2020, "Gordofobia na dança | Depoimento da bailarina Juliana Fernandes". YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G7SQZbQZkEc&list=PLnLh3RctBlyUew4wJmkeEJAcSGVkh-aA6h&index=3>
- PEREIRA, Rita R. R., n.d., "Influencers femininas e o ideal de beleza". <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/22967>
- PICKARD, Angella, 2013, "Ballet body belief: perceptions of an ideal ballet body from young ballet dancers". *Research in Dance Education*, 14:1, 3-19, DOI: [10.1080/14647893.2012.712106](https://doi.org/10.1080/14647893.2012.712106)
- RAPOSO, Paulo, 1996, "Performances teatrais: a alquimia dos corpos in actu". C. Bastos & M. V. d. Almeida (Eds.). *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo* p. 125. Etnográfica Press.
- ROWELL, Bonnie 2000, "United Kingdom: an expanding map". A. Grau & S. Jordan, *Europe dancing: perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity* (Eds). Routledge.

- RUMENAPP, Barbara, A., 1979, "A Comparative Analysis of Two Methods of Teaching: The A Comparative Analysis of Two Methods of Teaching: The Cecchetti Method of Classical Ballet and the Royal Academy of Cecchetti Method of Classical Ballet and the Royal Academy of Dance". Michigan, Estados Unidos da América. https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses.
- SANTOS, Marcela M., 2011, "O Ballet no século XIX: declínio e ascensão na Europa das revoluções e dos impérios". Monografia. Brasília, Brasil.
- SANTOS, José A. & Tânia AMORIM, (2014), "Desafios nutricionais de bailarinos profissionais". Faculdade de Desporto UP, Porto, Portugal.
- SILVA, Daniela G, 2017, "Corpo - escrita no balé: para repensar o corpo da bailarina da caixinha de música em uma pesquisa em educação e arte". Tese de doutorado da Universidade Federal de Santa Maria, Orientadora Drª Marilda Oliveira de Oliveira, Brasil. <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/14122>
- SILVA, Barbara L. & Jacobina R. CASTIANI, 2018, "Interfaces entre a gordofobia e a formação acadêmica em nutrição: um debate necessário". Denetra nº13(2), pp. 363-380.
- S. O. S. VALIM, & BORGES A. A. C. , 2018, "O corpo significa, resiste e existe na linguagem da dança". Revista Polifonia v. 25, n.38.1, p. 193-388. Cuiabá, Brasil.
- WOLF, Naomi, 1992, "O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres". Editora Rocco. Brasil.
- WULFF, Helena , 2015, "Dance, antropology of". International Encyclopedia of the social & behavioral sciences, 2º edição, pág. 666-670

Anexo:

La bayadère: a dramaturgia desse Ballet de repertório se passa na realeza da Índia antiga, dividido em três atos, conta a história de amor da dançarina do templo (bayadere) Nikiya, apaixonada pelo guerreiro Solor. E o amor não correspondido de High Brahmin por Nikiya.

(retirado do libreto do American Ballet Theater. [ABT - La Bayadère](#))

Coppélia: Ballet com coreografia original de Arthur Saint-Léon criada em 1867, inspirada na obra alemã Der Sandmann de E.T.A. Hoffmann. Sua estreia se deu em 25 de maio de 1870. Dividido em três atos, conta a história da camponesa Swanilda, que é noiva de Franz, que por sua vez está encantado com uma jovem leitora sentada na varanda da casa do inventor de brinquedos, Dr. Coppélius. Swanilda, intrigada com a traição do noivo, adentra na casa do inventor e descobre que a jovem leitora é na verdade mais uma das bonecas de Coppélius. Swanilda fica presa na casa do inventor que logo chega e, para não ser apanhada, a camponesa finge ser a boneca e descobre que o Coppélius quer dar vida à boneca usando a alma de Franz. Swanilda salva o noivo, os dois escapam deixando o Dr. Coppélius abraçado com o que seria os restos da sua amada boneca. O Ballet finaliza com o casamento dos dois.

(Retirado do libreto do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. [\(PDF\) Coppélia - Theatro Municipal do Rio de Janeiro · 2019-10-01 · Primeiro Ato aldeia da Cracóvia, polônia S wanilda, a moça mais bonita da aldeia, está noiva de Franz. Mas o - DOKUMEN.TIPS](#))

La fille mal gardée: um Ballet de dois atos, coreografado pela primeira vez por Jean Dauberval in Bordeaux no ano de 1885, conta a história de Lise, filha da viúva Simone, que quer que a filha se case com o rico Alain, mas Lise, por sua vez, está apaixonada pelo fazendeiro Colas. Depois de muitas tentativas da mãe para manter Lise pura para o casamento com Alain, Lise é trancada em um palheiro pela mãe, o que Simone não sabe é que esse é o local que anteriormente Collins havia se escondido. O ato termina com Alain abrindo a porta do palheiro e de lá sai Lise e Colin coberto de palhas, que imploram para Simone por permissão para se casarem, e finalmente a viúva cede ao pedido.

(retirado do libreto da São Paulo Companhia de Dança: La [Fille Mal Gardée - SPCD](#))