



**Trabalho de Conclusão do
Curso de Educação Física**

Bacharelado



PADRÕES CORPORAIS DO BALÉ CLÁSSICO E O SEU IMPACTO EM BAILARINOS PROFISSIONAIS

Carolinne Segurado Ribeiro¹

Orientador: Thiago Camargo Iwamoto²

Resumo - O presente trabalho tem como objetivo discutir sobre os padrões corporais exigidos no balé clássico em aproximações com as percepções corporais de bailarinos, identificando as consequências desses na saúde de bailarinos. O trabalho se apresenta como uma pesquisa qualitativa, com recorte temporal transversal, entendida como um estudo teórico a partir de uma revisão bibliográfica narrativa. Os levantamentos teóricos possibilitaram identificar que há pressões socioculturais sobre os ideais corporais, sobretudo em espaços que há uma idealização do baixo peso e que superestimam a estética, gerando insatisfação corporal e levando a comportamentos e práticas inadequadas de controle de peso, como é o caso do contexto do balé. Fica claro que a sociedade elevou o corpo a objeto de consumo, alienando-o da mesma forma que o fez, desequilibrando a proliferação de uma imagem corporal esteticamente invalidada. Devido aos rígidos padrões de beleza da profissão, os bailarinos apresentam insatisfações com seus corpos e desejam ser mais magros, apesar dos baixos percentuais de gordura corporal. Toda atividade de alto rendimento/espetáculo exige dedicação do praticante, assim como o balé clássico, arte que exige leveza, execução perfeita dos movimentos e treinamento extensivo, podem impactar significativamente sobre os sujeitos.

Palavras-chave: Corpo; Balé Clássico; Imagem Corporal; Insatisfação Corporal.

Abstract - The present work aims to discuss the body standards required in classical ballet in approximations with the body perceptions of dancers, identifying their consequences on dancers' health. The work presents itself as qualitative research, with a transversal temporal cut, understood as a theoretical study based on a narrative bibliographic review. Theoretical surveys made it possible to identify that there are sociocultural pressures on body ideals, especially in spaces where there is an idealization of low weight and which overestimate aesthetics, generating body dissatisfaction and leading to inappropriate weight control behaviors and practices, as is the case with ballet context. Society has elevated the body to an object of consumption, alienating it in the same way it did, unbalancing the proliferation of an aesthetically invalidated body image. Due to the profession's strict beauty standards, dancers are dissatisfied with their bodies and wish to be thinner, despite low body fat percentages. Every high-performance activity/show requires dedication from the practitioner, just as classical ballet, an art that requires lightness, perfect execution of movements and extensive training, can have a significant impact on the subjects.

Keywords: Body; Classical Ballet; Body image; Body Dissatisfaction.

Submissão: 12/11/2023

Aprovação: 15/12/2023

INTRODUÇÃO

A dança é uma expressão corporal e tem exigências estéticas que incentivam os seus praticantes ao controle nutricional excessivo para manter uma adequação da silhueta corporal exigida. Cada bailarino desempenha sua habilidade dentro do limite de competência fisiológica

¹ Discente do curso de Bacharelado em Educação Física da Pontifícia Universidade Católica de Goiás

² Docente do curso de Bacharelado em Educação Física da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Mestre em Psicologia e Doutor em Educação Física (iwamoto@pucgoias.edu.br)

e biomecânica, destacando-se aqueles que apresentam a melhor capacidade física (Lancha Júnior, 2011; Santos; Amorim, 2014).

O padrão de beleza estimulado pela mídia influencia a população em geral, bem como os atletas de alto rendimento, algumas modalidades se destacam pela procura de um padrão de magreza, como é o caso da ginástica e a dança. Desta maneira, a busca pelo perfil ideal faz com que ocorra a restrição dietética, a prática exagerada de exercícios e o vômito induzido (Reis et al., 2013), ou seja, pode ser alguns dos indicadores para o desenvolvimento de transtornos compulsivos como a anorexia, dependência de exercícios físicos, bulimia e outros.

As pressões socioculturais pelo corpo ideal podem ser maiores no meio esportivo, assim como na dança, principalmente os que idealizam o baixo peso corporal e supervalorizam a estética. Essas pressões socioculturais desencadeiam uma insatisfação corporal que conduz a comportamentos e práticas inadequadas de controle de peso, utilizando a atividade física em excesso como um dos métodos para atingir o objetivo (Carvalho et al., 2012; Neves et al., 2012).

No caso da dança, é perceptível que os dançarinos profissionais se dedicam integralmente e a preocupação com o corpo reflete no desempenho técnico e artístico, uma vez que é considerado como um instrumento para as performances artísticas (Simas; Macara; Melo, 2014). Independente da modalidade, qualquer manifestação artística, na forma de dança, ocorre a preocupação com a estética corporal. Todas essas cobranças sobre os corpos e a performance colocando o grupo de bailarinos em risco de desenvolverem transtornos psicológicos, sobretudo para o desenvolvimento de padrões alimentares inadequados que podem trazer prejuízos graves à saúde (Haas; Garcia; Bertoletti, 2010).

Considerando o balé, é possível identificar que o cotidiano de um bailarino clássico envolve um conjunto de circunstâncias que também o torna vulnerável aos comportamentos alimentares desordenados, desde a realização de dietas drásticas e/ou ingerindo determinados fármacos, como laxativos, diuréticos e emagrecedores. Esse tipo de comportamento alimentar impróprio e restritivo pode ocasionar, para além das questões psicológicas, a amenorreia, a osteoporose, arritmia cardíaca, infertilidade, além do risco de caquexia (Lívia et al., 2017).

Desse modo, o presente estudo tem como objetivo analisar a relação entre a imagem corporal e a relação com o que é instituído sócio culturalmente no contexto do balé clássico, seja profissional ou não, considerando que essa modalidade da dança exige um perfil mais magro e longilíneo, uma vez que há uma certa cobrança na performance dos bailarinos, além um equilíbrio entre o preparo físico, força, leveza e expressões dramáticas nas apresentações (Reis et al., 2013).

A metodologia desse trabalho se enquadra na Linha de Pesquisa Ciências da Saúde e Esporte do NEPEF (PUC Goiás, 2014), de natureza qualitativa, com recorte temporal transversal, sendo entendido como um estudo teórico a partir de uma revisão bibliográfica narrativa. Para a construção textual foi utilizado as seguintes obras como principais referências Eliana Caminada, Le Breton, Moura, dentre outros.

Na seção um irá falar sobre o balé clássico, a chegada no Brasil, como foram ocorrendo as mudanças a partir dos séculos seguintes, dentre a trajetória para que o ele crescesse tanto no Brasil de hoje, já na continuação, iremos retratar o corpo e a imagem corporal, adquirindo a partir do que o balé cobra enquanto profissão, não só no aspecto técnica e qualidade, mas principalmente no corpo e aspecto físico do bailarino enquanto produto do mercado e por fim, a insatisfação do corpo no balé clássico, o quanto este corpo, e a imagem para o bailarino é importante para ser contratado, além disso, o quanto é importante estar e se sentir bem com seu físico e com seu material de trabalho que é o corpo, onde o esbelto, o magro, as pernas longilíneas, são extremamente cobradas e esperadas por quem irá contratar o bailarino no futuro.

1 SOBRE A DANÇA E O BALÉ

A história do corpo humano é a história da civilização. Cada sociedade, cada cultura atua sobre o corpo, determina-o, constrói as suas características físicas, enfatiza determinados atributos em detrimento de outros, cria os seus próprios padrões. Padrões de beleza, sensualidade, saúde e postura surgiram então como referências para os indivíduos construírem sua masculinidade e feminilidade. Ao longo do tempo, as histórias corporais produzidas por estes modelos servem como mecanismos de codificação de significados e de produção de histórias corporais (Rosário, 2006), reconhecendo que as mudanças que ocorrem nos conceitos corporais são causadas por mudanças no discurso.

O conceito de corpo envolve questões de natureza e cultura, abrindo assim um leque diferente de posições teóricas, filosóficas e antropológicas. O corpo revela-se não apenas como constituinte de elementos orgânicos, mas também como fato social, psicológico, cultural e religioso. Faz parte da vida quotidiana e nas relações interpessoais é um meio de comunicação porque nos permite comunicar com os outros através de símbolos associados à linguagem, aos gestos, ao vestuário, às instituições a que pertencemos (LÍVIA et al., 2017). Em sua subjetividade ele está sempre gerando significados que representam sua cultura, desejos, emoções, enfim, seu mundo simbólico.

Na verdade, como qualquer outra realidade no mundo, o corpo é construído socialmente. Como vimos, não existe sociedade que não modifique de alguma forma o corpo, e toda sociedade produz algum tipo de corpo que servirá como marcador de identidade grupal (Paim & Strey, 2004). Falar do corpo significa considerá-lo a priori como um símbolo, como uma entidade que reproduz estruturas sociais, de modo a atribuir-lhe um significado específico que certamente variará de acordo com as mais diferentes instituições sociais. As pessoas aprendem a avaliar seus corpos por meio de interações com o ambiente e com outras pessoas. Como resultado, a imagem do seu corpo continua a evoluir e a ser reavaliada ao longo da vida. Isto ilustra a forma como Lyon e Barbaret definem a corporeidade: “Eu sou o meu corpo” (1994, p. 56).

Bregolato (2020) propõe que a dança se baseia em duas correntes, relacionadas a ideais que representam grupos sociais existentes. Estas expressões, incluindo estes grupos, são conhecidas como danças campestres, dançadas por camponeses e aldeões, e danças aristocráticas para entretenimento de reis, príncipes e figuras familiares. As danças countries sobrevivem como danças folclóricas, enquanto as danças aristocráticas são danças de corte (as origens distantes do balé). Segundo Homans (2010), as danças eram realizadas em grandes espaços como salões, palácios e jardins de castelos, e não existiam palcos de apresentações como hoje. Mas já no século XVII, Homans (2010, p. 37) dizia o seguinte:

(...) durante o reinado de Luís XIII isso começou lentamente a mudar. Sob a influência de cenógrafos italianos pioneiros (muitos deles engenheiros), o palco foi levantado vários centímetros acima do chão e montados bastidores, cortinas, alçapões, panos de fundo e máquinas para levar nuvens e quadrigas para o “céu”.

Uma característica muito peculiar do balé clássico é que mesmo diante das mudanças pelas quais passou, ainda mantém seus elementos originais. Esta afirmação nos faz refletir sobre o surgimento desta forma, pois alguns estudiosos, como Sampaio (2013), Pavlova (2000) e Faro (2004), têm questionado se a sua origem é uma forma de arte. Isso porque, com todas as mudanças pelas quais a dança passou, o balé clássico conseguiu em grande parte manter sua estrutura básica “intacta”. Afinal, a técnica, a forma e até a performance permanecem ocultas às origens do balé clássico (Sampaio, 2013).

Apesar das considerações levantadas no parágrafo anterior, muitos consideram o balé clássico uma forma de arte que pode ser praticada tanto por homens quanto por mulheres, não

tem limite de idade e possui técnicas, regras e terminologia próprias. Observando as questões procedimentais da turma, fica claro que os bailarinos permanecem em pé durante a maior parte, senão durante toda a aula, e que os movimentos que envolvem giros externos da parte inferior do corpo, alinhamento da coluna, leveza, alinhamento corporal, eixo e magreza são o que se espera das características dos bailarinos (Anjos; Oliveira; Velardi, 2015).

Além dessas contribuições, observa-se que o balé é um estilo de dança que teve origem na Itália no século XV, especificamente em 1489, quando foi apresentado no casamento do duque de Milão. No caso desta forma, há relatos de que é realizado apenas por bailarinos do sexo masculino porque as mulheres não podem dançar e as roupas são pesadas, limitando a diversidade (Faro, 2004).

Essas apresentações passaram por uma transformação, como mencionado anteriormente, a princípio todos os bailarinos eram do sexo masculino, desempenhando também papéis femininos, mas por volta do século XVIII, as escolas trazem a apresentar formalmente bailarinas, embora seus movimentos ainda sejam restritos, mas logo se tornaram importantes os trajes complexos e focados mais na música e na dança, momento em que as dançarinas começaram a se rebelar contra os trajes que usavam porque restringiam seus movimentos. Devido a essas limitações, os homens sempre desempenham um papel importante na fala. Como a coreografia era repleta de saltos e giros, as mulheres começaram a baixar os saltos das roupas e a encurtar as saias para desenvolver melhores os movimentos (Braga, 2005).

Após um longo período de consolidações e mudanças, o balé passou dos salões de baile para os teatros à medida que crescia o apoio aristocrático à forma de arte. O profissionalismo dos bailarinos, inicialmente limitado aos professores de dança, mais tarde passou a incluir mulheres que dançavam em bailes de corte, mas não eram dançarinas profissionais. O Ballet começou a conquistar outros países europeus e aos poucos chegou ao Novo Mundo, ou seja, previstos pelo Hemisfério Ocidental (Sampaio, 2013).

O romantismo do século XIX foi palco do surgimento do balé clássico e de outros movimentos artísticos. A restauração da arte e do culto ao corpo durante este período dado às pessoas, e não apenas à aristocracia, foi uma oportunidade para participar também nestes movimentos, isto é, para além das barreiras da corte. Os preconceitos sobre o sobrenatural e a imagem da fragilidade feminina influenciaram a apresentação da dança como método performático de diversas expressões. Nessa época também surgiram as características da dança na ponta dos pés (Faro, 2004).

O século XX foi um período de convulsão política e um cenário que antecedeu a revolução de 1917, com arte e cultura caminhando de mãos dadas. Portinari (1989, p. 107) enfoca a busca por novas formas de expressão, enfatizando os benefícios da dança com esse movimento secundário às ilustrações. Nesse contexto surge o primeiro nome do balé do século XX: Sergei Diaghilev, que promoveu uma nova mudança na geografia do balé, retornando de São Petersburgo para Paris. Altamente inovador, criou uma série de balés curtos e foi responsável pela fundação da companhia de dança Ballets Russes em 1909, sendo conhecido como “o grande professor do neoclassicismo” (Nora; Flores, 2013, p. 42). Através de Diaghilev, os franceses descobriram o dinamismo da dança masculina, a coreografia para verdadeiros artistas e o uso da música energética (Portinari, 1989). Stravinsky foi um grande parceiro de trabalho, uma parceria que ficou evidente em *O Pássaro de Fogo*, *Petrusca*, *A Sagração da Primavera*, *A Canção de Roxino*, *Les Noces* e “*Apollo*” e outras obras que foram amplamente aclamadas.

O balé mudou muito desde a sua criação, buscando perspectivas mais estéticas, exercícios mais solicitados e modificações mais complexas. Todos esses desenvolvimentos foram introduzidos gradualmente à medida que o balé se distribuiu como forma de arte e a sociedade passou por mudanças fundamentais que exigiram novos desenvolvimentos técnicos e estéticos (Saballa, 2006).

É neste lugar culturalmente arraigado que este gênero de dança precisa conquistar o seu próprio espaço para tomar as devidas proporções. Antônio José Faro (2004) destacou que o balé foi trazido para o continente americano por artistas europeus. Para ele, a vantagem é sermos um povo multicultural, o que facilita a assimilação de danças de outros continentes e o estabelecimento de intercâmbios.

Considerando-se a evolução da História do Ballet podemos afirmar que

[...] até o final do século XX, a dança estava estabelecida nos cinco continentes, com seis escolas já conhecidas, sendo escola francesa, escola italiana, escola dinamarquesa, escola russa, escola inglesa e escola americana (Sampaio, 2013, p. 30).

Segundo Sampaio (2013), o Brasil teve seu primeiro contato com o balé em 1811, com a chegada de Louis Lan com Lancombe chegou ao Brasil com sua esposa e iniciou uma tradição na arte da dança. Responsável pela educação musical dos filhos de João VI.

Na contemporaneidade, ainda não existem escolas no Brasil que atualmente sejam consideradas com métodos de ensino e/ou recomendações específicas para o balé brasileiro. As escolas de dança profissionais ou não profissionais existentes às vezes adotam abordagens específicas e às vezes são influenciadas por diferentes escolas existentes e credenciadas (Sampaio, 2013). No Brasil utilizamos uma abordagem híbrida, combinando diversas abordagens existentes como as da França, Dinamarca (Bouronville), Itália (Cecchetti), Reino Unido (Royal Academy of Dance), EUA (Balanchine) e Rússia (Wagon Nova).

É um tipo de dança influente em todo o mundo, com uma forma altamente técnica e vocabulário próprio. A arte é ensinada em escolas privadas de todo o mundo, que recorrem à sua própria cultura e sociedade para ensiná-la. Diferentes técnicas de balé, incluindo pantomima e atuação, são coreografadas e executadas por artistas treinados e acompanhadas por arranjos musicais (geralmente orquestrais, ocasionalmente vocais). É um estilo de dança equilibrado que incorpora muitas técnicas básicas de outras formas de dança. Sua forma mais famosa é o balé romântico ou “*Ballet Blanc*”, que valoriza a bailarina acima de qualquer outro elemento, apostando nos movimentos de pontas, na fluidez e nos movimentos acrobáticos precisos (DONAT P. M., 2015).

Achcar (2018) acredita que a prática contínua do balé é muito importante para o desenvolvimento e enriquecimento de diversas qualidades humanas, incluindo qualidades físicas e psicológicas. Os princípios básicos do balé são: postura ereta; uso de deors (rotação externa da parte inferior do corpo), movimento circular da parte superior do corpo, verticalidade do corpo, disciplina, leveza, harmonia e simetria.

O balé clássico é a forma mais tradicional de balé. Sua técnica é muito acadêmica e muito metódica. Por exemplo, neste estilo temos escolas francesas, italianas e russas. Esta variação regional significa que o balé apresenta algumas diferenças de país para país. Com efeito, na maioria das vezes, estas diferenças são muito subtis em termos de técnica e execução de movimentos, mas existem e não podem ser ignoradas (Gonçalves et al., 2017).

Em grande medida, os espaços com condições estruturais físicas ambientais facilitam muito o ensino em sala de aula para professores e alunos. De modo geral, as aulas de balé clássico são realizadas em espaços naturais com espelhos, grades e piso à prova de choque. Os bailarinos usam trajes especiais como collant, *collant*, saias, que variam de acordo com a turma, e os homens usam meia-calça e *Pole Dancer*. A turma começa pela barra para aprender a realizar os movimentos, depois realiza os movimentos em frente a um espelho no centro da sala (Pilgerm et al. 2019).

Os movimentos do balé são executados por meio de uma série de passos definidos que se repetem ao longo da aula e exigem fisicamente do bailarino. A prática do balé é complexa e rigorosamente técnica, exigindo do bailarino desempenho atlético (Macedo, 2016).

Os bailarinos clássicos parecem estar sempre comprometidos com o balé. Este fato constitui necessariamente a identidade de quem ingressa neste universo e, portanto, torna-se algo moral; o valor desta atitude parece ser uma obrigação enraizada na cultura do balé. Para atingir a perfeição é importante perseverar e nunca ficar satisfeito com o nível alcançado, pois sempre há algo para melhorar. Vigarello (2009, p. 197) destaca que é a legitimidade da formação, sendo que essa legitimidade “entrará em jogo como uma organização cada vez mais exigente no século XX”.

Sobre a cultura do balé, sobretudo observando a construção de corpo, Anjos, Oliveira e Velardi (2015, p. 448), apontam que

a imitação do comportamento, dos atos e performances bem-sucedidas servem de inspiração às bailarinas, ao esforço e dedicação empreendidos. Um conceito importante para pensar essa questão é o de “imitação prestigiosa”, de Mauss (2003). Segundo o autor, a imitação prestigiosa refere-se à imitação de um ato por uma pessoa que imita aquele que ela admira. Assim, o prestígio da pessoa que torna o ato autorizado àquele que imita, como ocorre no balé clássico.

Ou seja, podemos pensar que a imitação dentro do balé envolve todos os comportamentos, incluindo as perspectivas de corpo ideal que também é reforçado pela instituição que reforça o universo dessa modalidade. Ao pensarmos nessa imitação e a relação estabelecida com as instituições, criamos a hipótese de que o corpo magro, longilíneo e esbelto é cobrado, tendo uma aproximação com a performance. Nesse sentido, os corpos para além de imitarem os movimentos, também imitam as perspectivas construídas nesse habitus.

A dança pode ser considerada uma atividade divertida, mas também envolve uma série de tensões, necessidades de desenvolvimento e perfeccionismo técnico. A situação vivida pelos bailarinos é semelhante à dos atletas de alto nível, com elevadas exigências físicas e psicológicas, onde variáveis psicológicas, como estresse, ansiedade etc., estando presentes em diversos momentos, desde as aulas, ensaios e apresentações, podendo também aparecer em eventos competitivos da modalidade. Como forma de expressão artística e física, a dança transmite ao público as vibrações presentes no esquema coreográfico, que podem ser expressas através das sensações (aspectos psicológicos) vivenciadas pelos bailarinos à medida que são observados, opinados e julgados durante seu desenvolvimento no palco. Fatores como o medo de errar, o esquecimento de sequências coreográficas e a presença do público e dos jurados devem ser considerados antes da apresentação, pois podem impactar negativamente no desempenho físico e mental do bailarino (Faro, 2004).

Altos níveis de ansiedade podem levar a dificuldades de coordenação, falta de concentração, aumento do gasto energético e até redução da capacidade de atenção, condição que também pode afetar bailarinos em grandes competições de dança. À medida que a ansiedade aumenta, a tensão e os níveis de tensão também aumentam (Sampaio, 2013).

A busca dos dançarinos pela imagem corporal ideal transcende os parâmetros da população em geral e trata principalmente da manutenção do peso adequado. Este é um requisito implícito da dança que interage diretamente com o corpo. Este é um requisito implícito da dança que interage diretamente com o corpo. A necessidade de padrões estéticos pode levar à insatisfação e à distorção da relação dos bailarinos com a própria imagem corporal, que não faz parte apenas da estética da dança, mas também do cotidiano de todos (Sampaio, 2018).

2 CORPO E IMAGEM CORPORAL

Sobre o corpo, resgatamos a ideia de que as concepções de corpos vêm sendo modificadas ao longo dos anos, sobretudo por compreender que a cultura é um dos grandes pilares para que seja construído e instituído ideias de corpos sociais e/ou padrões de corpos,

tudo isso devido a uma dinâmica de poderes que assinalam quais os corpos são aceitáveis. O corpo não deve ser compreendido somente pela dimensão biológica, mas como um objeto que está presente e interage socialmente (Araújo et al., 2016), incluído em determinados processos históricos e culturais de cada região. Com isso, o corpo é uma construção histórica, cultural, social, política e, também, biológica.

No estudo do corpo no discurso científico contemporâneo, Le Breton (2013) apresenta com precisão as mudanças nos conceitos de corpo na sociedade. Mostra a desvalorização do corpo no mundo científico, principalmente entre aqueles que são mais mecânicos ou, talvez, alienados, ou seja, aqueles que não têm liberdade para agir e pensar por conta própria. Suas ações são apenas para realizar coisas específicas, não gozam de liberdade física, psicológica e emocional. Neste caso, o corpo é visto e entendido por muitos como uma máquina na qual cada membro e órgão têm uma função a desempenhar, mas o corpo também é uma máquina defeituosa, na medida em que está sujeito à dor, aos defeitos e à morte.

Iwamoto (2014) colaboram apontando que os sentidos humanos têm relação direta com a construção do ideário de corpo, havendo assimilações das informações fornecidas social e culturalmente e que vão de algum modo implicar na construção do corpo e da imagem corporal. A imagem corporal é percebida através dos sentidos e envolve imagens e representações mentais, mas é mais do que apenas uma percepção ou representação pura porque o córtex sensorial armazena impressões passadas que podem aparecer como imagens, formando o que chamamos de esquemas modelo organizado. Esses esquemas já estabelecidos modificam as impressões produzidas pelos impulsos sensoriais recebidos. Para o mesmo autor, a dimensão biológica tem sua importância, mas não deve ser pensar como exclusiva, pois é a partir das experiências vividas pelos sujeitos em conjunto com as informações interpretadas pelo sistema nervoso que ocorrerá as percepções de corpos.

Vários são os elementos que contribuem para essa construção de corpo e de imagem corporal. Monteiro e Correa (2013) apontam que deve considerar também como as situações são concebidas por meio dos aspectos fisiológicos, libidais e sociais. Nessa esfera, observa-se que os aspectos fisiológicos e físicos estão relacionados com as características particulares e com as patologias e/ou outras situações que implicam na movimentação e interação dos corpos. Quanto aos aspectos libidais, apresenta que é impossível estudar esse fenômeno isoladamente, que deve ser observado outras variáveis concomitantemente, como questões emocionais, sensações, ideia de narcisismo, etc. E os aspectos sociais, situação que leva a compreensão de que a imagem corporal é um fenômeno social, que só há a construção dessa a partir das relações interpessoais.

Araújo et al. (2016) compreendem que a imagem corporal é a representação mental de uma pessoa sobre seu corpo, ou seja, a maneira como o corpo se sente, incluindo toque, calor e dor. Existem sensações musculares, sensações viscerais e a percepção da unidade corporal, ou seja, a percepção de esquemas corporais, esquemas corporais e até modelos de postura corporal. Por ser uma representação, a imagem corporal combina o nível físico, emocional e psicológico da percepção que cada pessoa tem do seu corpo. A percepção corporal que temos é, portanto, o resultado da relação entre o esquema postural e as novas informações fornecidas pela nova postura ou movimento e através de mudanças permanentes de posição construímos um modelo da nossa própria postura que está em constante mudança.

O processo de desenvolvimento da imagem corporal é influenciado por fatores como sexo, idade, estilo de comunicação e a relação do corpo com processos cognitivos e atitudes incorporadas na cultura. Assim, à medida que corpos bonitos e considerados como “padrões” são expostos na mídia, aumenta a possibilidade de insatisfação com a imagem corporal. Alguns autores argumentam que existe uma forte tendência cultural para ver a magreza como um ideal socialmente aceito para as mulheres. Para os homens, por outro lado, existe uma tendência a aceitar um corpo mais forte ou maior como o corpo ideal.

O conceito de imagem corporal também envolve o campo perceptivo, que está relacionado à percepção que uma pessoa tem da própria aparência, envolvendo estimativas de tamanho e peso corporal; e o campo subjetivo, que envolve a satisfação com a aparência e as preocupações e preocupações relacionadas a ele, nível de ansiedade e, por fim, o domínio comportamental, que se concentra em situações que um indivíduo evita por sentir desconforto relacionado à aparência física (Monteiro; Correa, 2013).

Os níveis de insatisfação com a imagem corporal podem ser o principal fator de orientação ou motivação para um indivíduo fazer mudanças. Iniciar um programa de atividade física, ou ambos, é responsável por muitas consequências negativas, como distúrbios alimentares e transtornos dismórficos corporais (Davis; Cowles, 2016). Na atualidade, o desejo de obter resultados satisfatórios e de curto prazo, sem precisar investir muito tempo e esforço, levou a um enorme aumento nas vendas de medicamentos, ao aumento das cirurgias plásticas e às dietas rigorosas.

Le Breton (2013) destaca vários pontos a respeito do descaso do corpo na visão social e da redução conceitual a que ele está submetido, pois o corpo acaba sendo reduzido a uma máquina que precisa constantemente de modificações para poder representar o corpo. a ligação entre o corpo físico e a vitalidade é melhor desenvolvida, mas de forma mais pejorativa, como se o corpo não estivesse continuamente ligado à essência.

Em primeiro lugar, o nosso corpo é o nosso primeiro e maior mistério. Para existirmos verdadeiramente no mundo, devemos reconhecer que somos um corpo com processos vastamente complexos que nos enriquecem com a sua consciência e inconsciência perturbadoras e pragmáticas e as suas atitudes, sempre tangíveis.

O corpo, seus movimentos, gestos, posturas, ritmos, expressões, linguagens são construções sociais que acontecem nas relações entre as crianças, entre estas e os adultos, de acordo com cada sociedade e cultura. Do corpo nascem e propagam-se as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo. Pela corporalidade, a criança faz do mundo a extensão de suas experiências. O corpo torna-se um recurso fundamental para fazer e quebrar identidade, precisamente porque, assim como essa última, ele é instável. Como afirma Georges Vigarello, o corpo é “um objeto suscetível de esclarecer o mundo.” (2003, p. 23). O corpo produz sentidos continuamente e assim participa de forma ativa do espaço social e cultural (Finco, 2010, p. 33).

Construímos e destruímos o discurso corporal para obter conhecimento de nossas vidas. O corpo, então, é onde a simetria é quebrada, onde tudo pode acontecer e acontece (Barros, 2001). Dessa forma deveria ser pensado os corpos e a imagem corporal, como algo que é dinâmico, flexível e, preferencialmente, sem padrões.

Sobre a concepção de esquema corporal, Reis et al. (2013) distingue que “um esquema corporal implica uma estrutura neuromotora que permite ao indivíduo tomar consciência de seu corpo anatômico, ajustá-lo às demandas de novas situações e formular ações de forma adequada”. Azevedo (2007) concorda com esta distinção e afirma que a imagem corporal é baseada em esquemas corporais. Le Boulch (2002, p. 18) afirma: "A ambiguidade introduzida por esta dupla terminologia cria a impressão de que existe um corpo nervoso, por um lado, e um corpo mental e esforço, por outro. Para separar as duas instituições, unam-se". Portanto, sendo a humanidade una, parece-nos paradoxal que tais distinções existam. O esquema corporal interfere na imagem corporal e vice-versa, formando um conceito único independente de qual seja utilizado.

O desejo de mover, interpretar, progredir e aperfeiçoar o aparato material e levar à consciência material individual e coletiva. Como mencionado anteriormente, Le Breton observou precisamente esta relação entre corpos coletivos numa sociedade comunitária, na qual o corpo não é apenas um órgão definidor, mas também uma forma de interação coletiva e de

vida e, na qual, numa sociedade individualista, existe para delinear a vida pessoal. Portanto, se um ser doa sua existência material à interação coletiva, ou seja, ao contato de um ator com outro ou mesmo com um coletivo de atores únicos, então o movimento desse corpo destrói os aspectos preestabelecidos da sociedade, porque “O corpo também é uma construção simbólica” (Le Breton, 2018, p. 33) e que pode orientar o público a se tornar seu próprio ator e especialista.

Também construímos e destruimos nossa imagem corporal. É uma série de tentativas de imagem e corpo ideais. Este mundo de imagem corporal que permeia nossas vidas está repleto de emoções, sentimentos e sensações. Gonçalves (2017) aponta que as imagens precisam ser repletas de emoção para serem espirituais, ou seja, para se identificarem com tais emoções e suportarem as diversas consequências que elas trazem.

Fortes, Almeida e Ferreira (2014) observaram que a organização da imagem corporal não é puramente neurológica nem puramente psicológica. Acredita-se também que as emoções desempenham um papel importante no desenvolvimento da imagem corporal. É importante ressaltar também que os componentes da imagem corporal mencionados só se completam quando todos são reunidos. Ter apenas um fator é incompleto e inadequado. Schilder (1999, p. 311) reforça que a “Nossa imagem corporal adquire sua possibilidade e existência porque nossos corpos não estão isolados. O corpo é necessariamente um corpo dentro de um corpo. Precisamos ter outras pessoas ao nosso redor”. Para Bruch apud Saikali (2004), a imagem corporal inclui a consciência cognitiva do próprio corpo, a consciência das sensações corporais, a sensação de controle sobre as funções corporais e as razões emocionais para a realidade da forma corporal.

O corpo não existe em estado natural, ele faz parte do tecido sensorial, incluindo aquelas manifestações mais físicas, como dor e doença, expressas nos sentidos e nas percepções corporais do ator. A análise sociológica difere das intervenções fisioterapêuticas (médicas, xamânicas, religiosas, outras medicinas) que buscam a reintegração da pessoa na comunidade. Para Le Breton (2010, p. 36), “as aplicações sociológicas ao corpo distanciam-se das afirmações médicas que ignoram as dimensões pessoais, sociais e culturais de como as pessoas veem o corpo”.

O conceito de imagem corporal, então, é resultado das interações entre as pessoas e é uma combinação de aspectos biológicos, emocionais, relacionais e situacionais. Por outras palavras, são interações nas quais a informação proveniente de antecedentes culturais penetra através das barreiras grupais e familiares para chegar aos espaços individuais. Ampliando essa perspectiva, Cimadon et al. (2017) observou que quando a intensidade das necessidades relacionadas com a aparência está desequilibrada, as pessoas, em muitas situações, enfrentam pressão para que os seus corpos se adaptem à forma corporal ideal da cultura em que vivem.

3 A (IN)SATISFAÇÃO DO CORPO NO BALÉ CLÁSSICO

A partir desse momento, propomos uma discussão sobre o corpo no balé observando alguns fatores que podem influenciar sobre a (in)satisfação. Para a organização das ideias, será refletido sobre alguns pontos, como o olhar técnico e da performance, da parte orgânica e anatômica, em especial as questões da imagem corporal. Esses pontos são levantados a partir das experiências vivenciadas pela pesquisadora, enquanto professora de balé.

Para obter resultados muito satisfatórios em um curto espaço de tempo sem investir muito tempo e energia na modelagem corporal, podemos observar um aumento drástico nas vendas de comprimidos para perder peso ou em busca de métodos cirúrgicos. É perceptível o aumento das cirurgias plásticas e ou procedimentos estéticos menos invasivos, sobretudo entre os mais jovens, também observa-se um crescente número de frequentadores de clínicas de beleza, nutricionistas, médicos visando atingir um ideal de corpo. Outro ora, também há modificações nos comportamentos alimentares, que por vezes são rigoroso e sem orientação

levando a um prejuízo da saúde (Baker, 2015), isso em sociedade capitalistas, em especial naqueles territórios em que há um culto do corpo exacerbado.

Vale ressaltar que, segundo Procópio et al. (2015), a ajuda na aceitação corporal em jovens está diretamente relacionada a atividades que envolvam movimentação física, interação social e práticas psicológicas que melhorem seus domínios psicossociais. O movimento é fundamental para a construção da imagem corporal, através do movimento o sujeito pode adquirir conhecimento sobre seu corpo e assim reconhecê-lo e aceitá-lo melhor.

Segundo Amaral (2009), “[...] a dança é uma arte criativa e performática que utiliza o movimento como objeto e o corpo como ferramenta [...]”. É uma atividade física e artística que envolve movimento, expressão e aspectos psicológicos, levando à mudança “de dentro para fora” (Mendes et al., 2018). Esta arte pode ser expressa em diferentes formas, como balé clássico, dança moderna, dança contemporânea e dança jazz.

Entretanto, constata-se que a busca por esse ideal de corpo no balé tem desencadeado situações negativas aos sujeitos, possibilitando o desenvolvimento de quadro de transtornos alimentares e de transtornos de dismorfia corporal, como a anorexia (imagem corporal distorcida, ou seja, quando a pessoa se olha no espelho e se vê muito mais gordo do que realmente é); e a bulimia (transtorno alimentar compulsivo, apresentando vômito forçado após as refeições). Esses são alguns transtornos que podem acometer os bailarinos, mas não são os únicos. Em busca dessa constante perfeição técnica e de corpo, também há a possibilidade de desenvolvimento de amenorreia (ausência de menstruação); de vigorexia ou dismorfia muscular (situação que a pessoa está insatisfeita com seu corpo mesmo apresentando baixo nível de massa gorda e alto índice de massa magra); de alimentação anormal (uma dieta natural exagerada); além do desenvolvimento de osteoporose precoce, alterações cardíacas e metabólicas e outras como queda de cabelo e pele seca e com mais pelos (Lowen, 2013).

O campo da arte da dança segue certas regras e convenções de ideais estéticos previamente assumidos e propostos, sendo consideradas como estruturas estruturantes de uma ideia de se movimentar e, também, de corpos. Podemos pensar na dança como algo que transcende estas limitações, como uma daquelas raras atividades em que as pessoas se envolvem plenamente física, mental e emocionalmente. A dança não é apenas uma forma de se expressar através do movimento, é uma forma de ser e de concretizar a comunicação entre as pessoas (Vianna, 2018). Todavia, a realizada de bailarinos profissionais e/ou daqueles que visam uma carreira na dança é diferente, uma vez que há uma preocupação com o corpo e com a estética para além da performance.

Como refletido anteriormente, entendemos que o balé clássico é uma arte secular, uma dança repleta de histórias idílicas e de amor “romântico”. Segundo Caminada (2006), é uma dança com uma técnica específica que remonta a séculos, mais especificamente ao século XVII, quando o balé se tornou acadêmico e surgiu então o ensino sistemático, com regras corporais e terminologia própria. Dentre as características técnicas e de performance esperadas de um bailarino, destacam-se a manutenção da verticalidade do corpo através do eixo alinhado com a coluna e o conceito de corpo magro e leve, forçando um certo comportamento estético. Como salienta Caminada (2006, p. 105), o balé “foi produzido e apresentado não apenas para entreter a corte, mas também para demonstrar à corte e aos países estrangeiros o poder real e o poderio econômico da França”.

Para quem estuda e pratica balé, seja como professor, coreógrafo ou bailarino, consegue identificar que há foco estético e sobre o corpo, esse que está vinculado a uma perspectiva de magreza. Esse foco sobre o corpo leva aos bailarinos a terem a necessidade de alcançar a magreza mesmo às custas do peso e, especialmente, da saúde. Emagrecer a força pode transformar a perda de peso em uma conquista, especialmente se for alcançada pouco antes de uma apresentação ou ao passar em um teste de proficiência em treinamento, especialmente para dançarinos em seu caminho para o profissionalismo (Simas; Macara; Melo, 2014).

Moura (2001) destaca que ao longo da história do balé clássico sempre houve regulamentações rígidas em relação à estética corporal, atendendo aos padrões físicos ideais para bailarinos, sejam profissionais ou amadores. No contexto de tais exigências técnicas e de padrões físicos, o significado da experiência apresentada pelos bailarinos destaca as articulações subjetivas associadas ao corpo ideal e às condições necessárias para alcançá-lo.

No balé clássico, os padrões físicos ideais são comunicados pelas instituições responsáveis pela entrada dos bailarinos no mundo profissional. Isso reforça a perspectiva de que são instituições que estruturam e são estruturantes das concepções hegemônicas existentes nessa área, levando a uma uniformização dos critérios para selecionar e para tornar-se bailarino, particularmente no que diz a imagem e composição corporal. O corpo necessário para este universo é básico, projetado para aprendizado e progresso e, como bailarino, é quase impossível evitar o que já está consagrado na cultura do balé e veiculado pelas companhias reconhecidas mundialmente como as melhores.

O formato corporal ideal para o balé é esguio, sem curvas, esbelto e com membros longos e delgados como enfatiza Moura (2001, p. 18) sobre o que se espera dos bailarinos.

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

Com base nessas análises do corpo e de determinadas condições, a mecânica dos movimentos do balé é muito limitada, sendo necessário também uma análise sobre as formas anatômicas do corpo, visto ser um dos pontos observados e analisados por outros. Quem tem menos propensão a cumprir esses mecanismos deve construí-lo e buscar se beneficiar de outras qualidades que seu corpo tem a oferecer, buscando outras formas ou outros mecanismos de novas atividades complementares.

A partir dessa visão exposta anteriormente, levantamos que há uma instituição sobre os movimentos de giros de pés, pernas e corpo, relacionados aos conceitos de *en dehors* e *en dedans* que são uma preocupação constante do bailarino, de forma meticulosa e persistente, para que, nos mais complicados passos do vocabulário do balé, ele adquira estabilidade suficiente para que o corpo se equilibre no espaço sem o apoio da barra (Caminada; Aragão, 2006).

Assim como os pés, as pernas e o corpo, os braços também têm posições estabelecidas, que devem ser respeitadas tanto em seu desenho quanto na altura das formas. Desde os mais simples movimentos até os mais complexos e elaborados passos, a utilização dos braços deve ser lógica e comprometida com as formas corretas do balé. Precisam ser observados alguns elementos como a altura, o desenho, a colocação dos dedos e mãos, o controle e a passagem dos braços de uma posição para outra. Isso vale também para os saltos e giros, ou seja, a forma correta não pode ser deturpada. (Caminada; Aragão, 2006).

(...) os braços são o meio básico de expressão do bailarino, proporcionando o desenho final para várias poses, além de, obrigatoriamente, ajudarem na execução dos mais diversos movimentos de dança, especialmente giros no chão e no ar e saltos de difícil execução, em que os braços atuam ajudando ativamente o corpo (CAMINADA, 2006, p. 101).

Analisando o movimento e os requisitos do corpo anatômico apontados acima, podemos identificar característica distintiva do mecanismo de movimento do balé havendo em grande parte, senão em todas, a rotação externa dos membros inferiores, *en dehors*. Todos os passos

do balé são completados com rotação externa dos membros inferiores, que pode ser adquirido com o trabalho técnico que é feito em aula. Algumas pessoas já dispõem uma anatomia da articulação quadril-femoral para que tal posicionamento seja vantajoso, os outros devem “trabalhar” para corresponder a esse padrão, e essa rotatividade é extremamente importante para o sucesso no balé clássico. Porém, além desse padrão anatômico, do emagrecimento, e da “essência” – e primeira área em que entendemos o “três em um” – é preciso também dominar a própria técnica do balé, que é a segunda área na formação do corpo ideal.

Expostas essas situações, consideramos que a percepção do bailarino está subordinada maiormente à anatomia. Os corpos para além de belos e esteticamente dentro de um padrão corporal devem ter a capacidade de assumir e realizar determinadas posições para que se enquadre dentro do contexto do balé. Corpos que fogem as regras, como bailarinos que não têm “pernas em Xis” ou bailarinos que não tem uma boa ponta de pé e, até, mesmo aqueles que não conseguem se posicionarem “corretamente, são invisibilizados. Aproximando da ideia de Le Breton (2018) sobre corpo simbólico, esses corpos acabam sendo abjetos para o universo do balé, sobretudo por não conseguirem realizar os movimentos exigidos.

Outro ponto que nos leva a refletir que tem relação com os corpos, a composição e estética corporal é em relação às roupas, acessórios etc. A roupa, que representa a emoção vivenciada naquele momento, é única para cada pessoa. Como desenvolveu Le Breton, "A emoção vivenciada transforma o significado atribuído ao indivíduo em um ambiente que ressoa com ele. É uma atividade intelectual, uma construção sociocultural, que se constrói através do estilo específico que se torna um fato pessoal". Le Breton (2007) propôs a ideia de que as emoções não são estados absolutos ou naturais. Embora sejam sentidos em experiências únicas, são traduzidos, até mesmo “inatos”, de acordo com os valores e contextos sociais específicos que ancoram essas experiências.

O corpo magro e sem curvas criado pelo balé não deveriam resultar em um dançarino fisicamente ineficiente, apesar de aparentemente ter essa ideia consolidada no mundo do balé. Os dançarinos precisam apresentar um desempenho satisfatório. Ela deve suportar treinamentos de alta intensidade, seu corpo deve ser bonito o suficiente, mas com ótima flexibilidade e força muscular, tudo isso avaliado e avaliado, medido.

Esse corpo “perfeito”, expressivo, emocional e vestido, deve ser magro. No balé há também um ditado de “magreza saudável”, representando que a prática dessa modalidade leva a uma perspectiva higiênica, onde bailarinos possuem saúde física e mental, situação que também deve ser representada nos palcos. Outro ponto a se pensar é de que a eficiência do dançarino não pode ser afetada; um corpo funcional para dançar também é importante, mas que seja/esteja representando a ideia de saudável. Essa busca pela “perfeição” parece ser necessária para a profissionalização, porém, parece ser exigida mesmo para quem não chega a esse estágio, pois a partir da construção social desse aspecto, existe a ideia de que o Bailarino “tem que ter é” um determinado corpo.

A postura fenomenológica do “retorno às próprias coisas” também nos orienta a pensar o corpo humano e a refletir sobre o corpo em outros contextos como unidades de significado; na prática de atividades esportivas, nos esportes, na cultura brasileira ou em outras culturas. O corpo humano constitui e está constituindo sentido em relação à experiência do sujeito; a partir da sua vivência. Essas experiências constituem um estoque de conhecimento nas mãos do sujeito, que é utilizado tanto para interpretar a experiência atual quanto para antecipar e antecipar o futuro, assim como no balé, a experiência atual do corpo real e da realidade. As expectativas e expectativas que motivam o trabalho para alcançar um corpo ideal permeiam a atmosfera pitoresca apresentada no palco.

O balé envolve todo o ser do bailarino, incluindo aspectos técnicos, físicos e emocionais. Como enfatiza Moura et al. (2015), a dança é um estado de realização e “as danças são dançadas por pessoas apaixonadas por aquele movimento, por aquela postura e, portanto, capazes de

expressá-lo plenamente”. No caso dos bailarinos clássicos, isso pode ser percebido principalmente nos momentos de performance, expressão da cena, foco corporal, anatomia, técnica e corpo da cena.

O corpo e a imagem corporal de bailarinos são a todo momento requisitados e analisados, tanto quanto a parte estética como a parte anatômica. Há critérios de seletividades que tomam essas características como prescindíveis para o balé, situação que colabora para que bailarinos busquem corpos aceitáveis, ou seja, magros, longilíneos e que atendam as questões estéticas e técnicas. Essa busca pode acarretar no comprometimento da saúde física, psicológica e social, levando ao desenvolvimento de transtornos alimentares e de dismorfia corporal.

Por fim, observamos que os requisitos para o corpo ideal são alvo de discussão em diversas áreas do conhecimento, se fazendo presente não somente no campo das ciências biológicas, mas em outras perspectivas. Os estudos têm direcionado para abordagem que visam compreender os corpos nas áreas educacionais, do esporte, da atividade físicas e de outras modalidades, como o caso em tela. A discussão sobre a construção de corpo é necessária para que profissionais/professores de Educação Física consigam intervir de modo significativo e positivo na vida das pessoas, contribuindo para o entendimento da relação entre corpo e saúde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história e as origens do balé têm forte influência na construção da imagem corporal do bailarino, que depende muito do país em que o balé surgiu e se difundiu. É necessário refletir sobre os padrões que foram mantidos ao longo dos anos, pois tais ideais de beleza podem levar muitos adolescentes a desenvolverem comportamentos alimentares perigosos ou a desenvolverem algum nível de insatisfação com seus corpos.

As percepções dos bailarinos sobre a imagem corporal são na sua maioria consideradas insatisfatórias, o que muitas vezes pode ser explicado pela idade imatura em que os esquemas corporais estão a ser formados e pela pressão e influência dos meios de comunicação, dos professores, dos amigos e da sociedade. Portanto, os professores devem estar atentos ao comportamento dos alunos e providenciar ou recomendar acompanhamento e avaliação física por nutricionistas, psicólogos, médicos, educadores físicos, para que os bailarinos não desencadeiem posteriormente imagem corporal negativa e distúrbios de comportamento alimentar.

Os valores, ideias e criação de novas imagens estão sempre ligados ao estudo dos valores culturais da sociedade da época. Este processo está sujeito a constante revisão, o que nos leva a acreditar que no futuro poderemos encontrar outras construções de beleza física, outros valores de satisfação de imagem e outros significados de práticas corporais.

A ocorrência frequente de comportamentos alimentares de risco e insatisfação corporal entre bailarinos é preocupante, principalmente porque a maioria deles é eutrófica. O que é ainda mais preocupante é o impacto frequente, portanto, estes dados sugerem que a sociedade como um todo, e particularmente os grupos de alto risco, necessitam de realizar ações de sensibilização sobre a importância de comportamentos alimentares que garantam a saúde física e mental.

Desta maneira, o que foi explanado como embasamento teórico e com os conteúdos apresentados, a imagem corporal nas bailarinas aparece de maneira muito marcante na relação que elas têm com a dança e o próprio corpo. A antecipação desta imagem, que é dada pelo outro, parece se basear na habilidade ou potencial para a dança, a dança coloca-se como um lugar que atualiza o próprio processo de constituição do sujeito, que, a partir dos objetos primários, desliza de objeto em objeto, tendo sempre como efeito a ambiguidade: “é que muitas vezes a gente ama o balé e o balé não ama você de volta”.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. **Balé: Uma Arte**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 1998.

AGOSTINI, B. R. **Como as bailarinas Clássicas Percebem seus Corpos sob a Influência da Cultura Corporal da Dança: Um Estudo que Aborda Corpo e Subjetividade**. CORPVS/Rev. Dos Cursos de Saúde da Faculdade Integrada do Ceará, Fortaleza, 1(14) abr./jun. 2010. p. 8-13.

Anderson, Jack (1992). **Ballet & Modern Dance: A Concise History** 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton Book Company, Publishers.

ANJOS, K. S. S.; OLIVEIRA, R. C.; VELARDI, M. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, v. 29, p. 439-452, 2015.

AZEVEDO, S. **Em busca do corpo perfeito: Um estudo do narcisismo**. Curitiba: Centro Reichiano, 2007.

BREGOLATO, Roseli Aparecida. **Cultura corporal da dança. São Paulo: Ícone, 2000.** (Coleção educação física escolar: no princípio da totalidade e na concepção histórico-crítica-social, v1.)

BAKER, E. F. **O labirinto humano: as causas do bloqueio da energia sexual**. Vol. 13. São Paulo: Summus, 1980.

CIMADON, J. et al. *Revista Brasileira de Nutrição Esportiva*, São Paulo. v. 11, n. 64, p. 462-466, jul./ago. 2017.

CAMINADA, E. Considerações sobre o método Vaganova. In PEREIRA, R.; SOTER, S. (Coord.) *Lições de Dança 1*. 2ª edição. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

CARDOSO, Allana Alexandre et al. **Study of Body Image in Professional Dancers: a Systematic Review**. *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, Vila Mariana, v. 23, n. 4, p. 335-340, 2017.

COHAN, Robert. *The Dance Workshop. A Guide to the Fundamentals of Movement*. Londres: Gaia Books Ltda.

COLTRO, A. P., e CAMPELO, R. A. Hiperlordose lombar no bailarino clássico. In: **Anais do IV Curso de Especialização Medicina Desportiva e Saúde Escolar**, Porto Alegre. Porto Alegre, v. 4, p. 37-41, 1987.

DAVIS, C.; COWLES, M. Body image and exercise: A study of relationships and comparisons between physically active men and women. **Sex roles**, v. 25, p. 33-44, 1991.

DOURADO, Camila Pereira et al. **Perfil nutricional de adolescentes praticantes de balé clássico do município de Guarapuava/ Paraná**. *Revista Brasileira de Nutrição Esportiva*, São Paulo, v. 6, n. 35, p. 9, 2012.

DONAT, P.M. Implicações nutricionais do corpo dançante: análise da alimentação de bailarinos do projeto de extensão "Ballet da UFRGS". 2015. 43 f. Monografia (Licenciatura em Dança) –Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

FORTES, L.S.; ALMEIDA, S.S.; FERREIRA, M.E.C. A Internalização do ideal de magreza afeta os comportamentos alimentares inadequados em atletas do sexo feminino da ginástica artística. **Revista da Educação Física/UEM**, v. 25, n. 2, p.181-191, nov/2014.

IWAMOTO, T. C. **Relações entre imagem corporal, dependência de exercícios físicos e padrões de comportamentos observados durante a prática de musculação**. 2014. 163 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2014.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus; 2007.

LE BRETON, D. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes; 2009.

LOWEN, A. **O corpo em terapia: a abordagem bioenergética**. 10º ed. São Paulo: Summus, 2013.

MOURA, U.I.S.M. et al. Consumo alimentar, perfil antropométrico e imagem corporal de bailarinas clássicas do vale do São Francisco. **Revista Brasileira de Nutrição Esportiva**, São Paulo. v. 9. n. 51. p.237-246. maio/jun. 2015. ISSN 1981-9927.

LÍVIA, M. H. et al. Sintomas de transtornos alimentares em bailarinos profissionais. **Nutrición Clínica y Dietética Hospitalaria**, v. 37, n. 3, p. 151-157.

Medina, João Paulo S. (2007). **O Brasileiro e seu Corpo**, Campinas – SP, Papirus, 11º edição.

Mauss M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naif; 2003.

Moura, K. C. F. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para dança?** [dissertação]. Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação; 2001.

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

MONTEIRO, M. F.; CORREA, M.M. Transtornos alimentares em bailarinas clássicas adolescentes. **Revista Brasileira em Promoção da Saúde**, Fortaleza, v. 26, n.3, p. 396-403, jul./set. 2013.

PROCÓPIO, L. G. P.; RIBEIRO, A. A. S.; MOURÃO, L. N.; LOVISI, A.; LACERCA, R. P. Imagem Corporal, Prática de Atividade Física e Juventude: um estudo de revisão. XIX CONBRACE e VI CONICE. Vitória-ES. Anais [...] v.19, p.1-19, 2015.

PALAZZI, F. F. et al. Lesions en bailarines de ballet clássico: **estudio estadístico de cuatro años**. Archivos de Medicina del Desporte, Barcelona, v. 9, n. 35, p. 309-313, 1992.

RANGEL, N. **Dança, educação, educação física: propostas de ensino de dança e o universo da educação física**. Jundiaí, SP: Fontoura, 2002.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador-intérprete: processo de formação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005

REIS, N. M. et al. Imagem corporal, estado nutricional e sintomas de transtornos alimentares em bailarinos. **Revista Brasileira de Atividade Física e Saúde**, Pelotas/RS, v. 18, n. 6, p. 763-781, nov. 2013.

GONÇALVES, P. S. P. et al. Avaliação da satisfação com a autoimagem corporal em bailarinas. **Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício**, São Paulo. v. 11, n. 66. p. 301-308. maio/jun. 2017.

SABALLA, Rodrigo. Programa de ensino de ballet: uma proposição. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

SAMPAIO, F. **Ballet essencial**. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

SCHAFLE, M. D. **Clínicas pediátricas da América do Norte**. Rio de Janeiro: Interlivros, 1990.

Iwamoto, H. H. (2014). **Comportamento sexual dos acadêmicos ingressantes me cursos da área da saúde de uma universidade pública**. Revista de Enfermagem e Atenção a Saúde, 3(1), 39-52. Recuperado de: <http://www.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/enfer/article/view/929>

SILVA, Rosangela Ivanski da. **O ballet clássico como meio de condicionamento físico**. 1996. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Educação Física) – Setor de Ciências Biológicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996

SILVEIRA, Áurea Enilma Pires da. **Avaliação fisioterapêutica do desequilíbrio muscular entre rotadores internos e rotadores externos de quadril em bailarinas clássicas**. 2005. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-graduação (Fisioterapia Ortopédica, Traumatológica e Desportiva) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2005.

Schilder, P. 1999 **A imagem do corpo: as energias construtivas da psique**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.

SIMAS, J. P. N.; MACARA, A.; MELO, S. I. L. Imagem corporal e sua relação com peso e índice de massa corporal em bailarinos profissionais. **Revista Brasileira de Medicina do Esporte**, v. 20, n. 6, p.433-437, Nov/Dez. 2014.

Vigarello G. Treinar. In: Corbain A, Courtine J.J, Vigarello G, organizadores. **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes; 2009.

Vianna K. **A dança**. São Paulo: Siciliano; 1990

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 1989.

ZIKAN, Fernando Eduardo. Self-reported distortion of body image among classical ballet students in Brazil: classification according to the Body Shape Questionnaire. **Fisioterapia Brasil**, São Paulo, v. 19, n. 6, p. 821-829, 2019

Agradecimentos

Em primeiro, lugar a Deus que fez com que meus objetivos fossem alcançados, durante todos os meus anos de estudo, aos meus familiares e amigos, por todo o apoio e ajuda, pelo apoio demonstrado ao longo de todo o período de tempo em que me dediquei a este curso. Ao professor Thiago, por ter sido meu orientador e ter desempenhado tal função com dedicação e amizade, aos professores, pelas correções e ensinamentos que me permitiram apresentar um melhor desempenho no meu processo de formação profissional ao longo do curso, e jamais poderia deixar de agradecer ao professor/coordenador Isaías, por todo apoio e ajuda durante todo o curso.



ATA DE APRESENTAÇÃO PÚBLICA DE TCC

Aos **15** dias do mês de dezembro de 2023, em sessão pública na sala **313** do bloco "S" do Campus 2 na PUC Goiás, na presença da Banca Examinadora composta pelos professores:

Orientador(a): **THIAGO CAMARGO IWAMOTO**

Parecerista: **MARCELO DE SOUSA SILVA**

Convidado(a): **ADEMIR SCHMIDT**

o(a) aluno(a): **CAROLINNE SEGURADO RIBEIRO**

apresentou o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado:

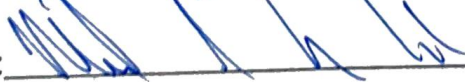
PADRÕES CORPORAIS DO BALÉ CLÁSSICO E O IMPACTO EM BAILARINOS PROFISSIONAIS

como requisito curricular indispensável para a integralização do Curso de **BACHARELADO** em Educação Física.

Após apresentação, a Banca Examinadora deliberou e decidiu pela **APROVAÇÃO** do referido trabalho.

Lavram a presente ata:

Orientador(a):  _____

Parecerista:  _____

Convidado(a):  _____

ANEXO 1

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO DE PRODUÇÃO
ACADÊMICA**

Eu, **CAROLINNE SEGURADO RIBEIRO** estudante do Curso de Educação Física, matrícula **2020.2.0128.0005-6** na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei nº 9.610/98 (Lei dos Direitos do autor), autorizo a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) a disponibilizar o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **PADRÕES CORPORAIS DO BALÉ CLÁSSICO E O IMPACTO EM BAILARINOS PROFISSIONAIS**, gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, por 5 (cinco) anos, conforme permissões do documento, em meio eletrônico, na rede mundial de computadores, no formato especificado (Texto (PDF); Imagem (GIF ou JPEG); Som (WAVE, MPEG, AIFF, SND)*, Vídeo (MPEG, MWV, AVI, QT)*, outros, específicos da área; para fins de leitura e/ou impressão pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada nos cursos de graduação da PUC Goiás.

Goiânia, 15 de dezembro de 2023.

Nome completo do autor: **CAROLINNE SEGURADO RIBEIRO**

Assinatura do(s) autor(es): Carolinne Segurado Ribeiro

Nome completo do professor-orientador: **THIAGO CAMARGO IWAMOTO**

Assinatura do professor-orientador: Thiago C. Iwamoto

Goiânia, 15 de dezembro de 2023.