



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**FACULDADE DE DANÇA**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

**ARIANY VITÓRIA COELHO DOS ANJOS**

**A COR DA DANÇA: REPRESENTATIVIDADE NEGRA NO BALLET CLÁSSICO**  
**NA CIDADE DE BELÉM DO PARÁ.**

**BELÉM-PA**  
**2023**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**FACULDADE DE DANÇA**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

**ARIANY VITÓRIA COELHO DOS ANJOS**

**A COR DA DANÇA: REPRESENTATIVIDADE NEGRA NO BALLET CLÁSSICO**  
**NA CIDADE DE BELÉM DO PARÁ**

Monografia apresentada a Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará, do Instituto de Ciências da Arte, como requisito final à obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura em Dança.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Waldete Brito Silva de Freitas

**BELÉM-PA**  
**2023**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

---

A599c Anjos, Ariany Vitória Coelho dos  
A cor da dança: representatividade negra no ballet clássico na cidade de Belém do Pará / Ariany Vitória Coelho dos Anjos. 2023.  
44 f.  
  
Orientadora: Profa. Dra. Waldete Brito Silva de Freitas  
  
Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2023.  
  
1. Balé (Dança). 2. Bailarinas negras 3. Racismo. I. Título.

CDD - 23. ed. 792.8

---

**Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726**

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a produção total ou parcial deste memorial por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho por serem pertencentes a cervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura: Ariany V. Coelho dos Anjos  
ARIANY VITÓRIA COELHO DOS ANJOS

Local e Data: Fadan - Faculdade de dança, 03/07/2023



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
FACULDADE DE DANÇA

### ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos três dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três, às quinze horas, na sala 22, da Faculdade de Dança - Curso de Licenciatura em Dança, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Profª Dra. Waldete Brito Silva de Freitas (Orientadora e Presidente da Sessão) – substituída pela Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira, Profa. Dra. Rosana Lobo Rosário (Membro Externo) e Profª Dra. Mayrla Andrade Ferreira (Membro Externo), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “A cor da Dança: representatividade negra no Ballet Clássico na cidade de Belém do Pará”, de autoria da aluna: **Ariany Vitória Coelho dos Anjos**, matrícula: 201706040031, da turma: 2017, do Curso de Licenciatura em Dança. Iniciado os trabalhos, a Presidente da Sessão apresentou as normas de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e em seguida convidou a aluna para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, a discente foi arguida pelos membros da banca, que atribuíram conceito Excelente ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim Aprovada (aprovado/reprovado), conforme normas regulamentares. Nada mais havendo a tratar, eu, presidente(a) da banca, lavrei a presente ata que segue assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora do trabalho avaliado e pelo aluno.

- p/ Maria Ana A. de Oliveira  
Presidente da Banca

Rosana Lobo Rosário  
Membro da Banca

Mayrla Andrade Ferreira  
Membro da Banca

Ariany V. Coelho dos Anjos  
Aluno (a)

Dedico esta monografia a Deus, o responsável por eu estar aqui, realizando meus sonhos e a minha avó Ari Coelho, uma das minhas maiores incentivadoras na dança.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me concedido o dom da vida e me proporcionar realizar este sonho, junto a Nossa Senhora de Nazaré, que não me desamparou em nenhum momento durante esta jornada. Gratidão pelo seu amor infinito e por me fazer compreender que existe um tempo certo para tudo.

A todos os meus professores desta graduação, em especial a prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Waldete Brito por todo o suporte como orientadora em suas correções e incentivo.

À minha família, em especial a minha mãe, que esteve firme ao meu lado durante o processo desta escrita, me dando forças em palavras e oração. Ao meu pai, que mesmo distante, sempre esteve preocupado para que tudo ocorresse bem durante a minha pesquisa. À minha irmã, pelo seu apoio incondicional.

Aos meus professores que estiveram comigo durante minha jornada na dança, como minha professora Lucinha Azeredo, responsável por todo meu conhecimento no ballet clássico. À Ariane Pimentel, que é uma inspiração dentro da vida acadêmica e a responsável pelo início desta pesquisa. À professora Stefania Petry, por ter me feito enxergar toda a potência de uma bailarina negra em cena.

Aos meus colegas, que me incentivaram e muitas vezes me fizeram enxergar todo esse trabalho com mais clareza, calma, em especial, Artur Velarde e Thays Araujo.

Agradeço à Andrey Santos, por estar ao meu lado de forma incansável e acreditar em meus sonhos, me apoiando e disponibilizando o suporte para a escrita desta pesquisa.

Às alunas do Studio de danças por Lucinha Azeredo, Nayara Carvalho e Yasmin Rocha, a aluna do Studio Inês Alcantara, Aliandra Lopes e a aluna da Escola de Dança Casa Ribalta, Giulia Nascimento, por me concederem as entrevistas e dividirem um pouco de suas vivências em dança de forma sensível a arte.

A todos que contribuíram de forma direta e indireta para que eu finalizasse este processo de formação no curso de Licenciatura em Dança.

*É preciso falar sobre racismo, ser antirracista e sair da zona de conforto. O universo do balé clássico é um microcosmo do que acontece na sociedade.*

*Ingrid Silva*

## RESUMO

O presente trabalho busca compreender a importância da representatividade negra no ballet clássico a partir de minhas vivências como bailarina. Trazendo relatos sobre a pesquisa de campo, busco levantar reflexões e questões à cerca do racismo estrutural presente nessa dança cênica, e destaco a necessidade de existir mais bailarinas negras ocupando locais de notabilidade em escolas e companhias de dança de Belém do Pará. Com a finalidade de investigar o preconceito dentro do ballet, conversei com autoras como Homans (2012) e Samarino (2021) para trazer a origem dessa dança em terras europeias, Além de Sllvério (2020) e Silva (2021) para embasar o diálogo sobre a exclusão de meninas negras em papéis principais na dança. A metodologia utilizada foi a pesquisa autobiográfica segundo Alves (2015), entendendo como uma auto investigação de minha trajetória de vida pessoal e profissional, enquanto bailarina negra dentro de uma dança com origem europeia. Por fim, concluo que o ballet deve ser acessível a todos que sonham com ele e ter referências negras nesse meio, aos poucos, quebra um padrão imposto pelo racismo.

**Palavras-chave:** dança clássica; bailarinas negras; representatividade; racismo.

## **ABSTRACT**

The present work seeks to understand the importance of black representation in classical ballet from my experiences as a dancer. Bringing reports on field research, I seek to raise reflections and questions about the structural racism present in this scenic dance, and I highlight the need for more black dancers occupying places of notability in schools and dance companies in Belém do Pará. In order to investigate the prejudice within ballet, I talk to authors such as HOMANS (2012) and SAMARINO (2021) to bring the origin of this dance in European lands, In addition to SILVÉRIO (2020) and SILVA (2021) to support the dialogue on the exclusion of black girls in main roles in dance. The methodology used was the autobiographical research according to ALVES (2015), understanding as a self-investigation of my personal and professional life trajectory, as a black dancer within a dance with European origin. Finally, I conclude that ballet should be accessible to everyone who dreams of it and have black references in this environment, little by little, it breaks a standard imposed by racism.

**Keywords:** classical ballet; black dancers; representativeness; racism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Ballet Comique de La Reine	17
<b>Figura 2</b> - Bailarinas negras na São Paulo Companhia de Dança.	28
<b>Figura 3</b> – Bailarina carioca, Ingrid Silva	31
<b>Figura 4</b> - Sessão de fotos no ponto turístico Estação das Docas	33
<b>Figura 5</b> - Personagem Rainha das Neves, no ballet O Quebra Nozes	34
<b>Figura 6</b> - Cartaz de divulgação do espetáculo Aurora: A princesa Adormecida	35
<b>Figura 7</b> - Seletiva Valentina Kozlova Internacional Ballet Competiton (VKIBC)	38
<b>Figura 8</b> - Sapatilhas de ponta da marca Só Dança, cor: Mocha	38
<b>Figura 9</b> - Personagem Mercedes, no ballet Dom Quixote	39

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DA DANÇA CLÁSSICA.....</b>	<b>15</b>
2.1 A dança clássica no Brasil.....	22
2.2 A dança clássica em Belém do Pará.....	22
<b>3. O CORPO NEGRO NO BALLET CLÁSSICO: O LUGAR DE     BAILARINAS NEGRAS NA CENA PRINCIPAL.....</b>	<b>27</b>
3.1 A cor da pele na dança clássica.....	29
3.2 Bailarinas negras na cena em Belém do Pará.....	32
3.3 Sapatilhas negras: Um sopro de representatividade.....	35
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>41</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>43</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O meu interesse pela dança começa na infância. Lembro-me de quando minha mãe colocava suas músicas para arrumar a casa e eu abria a gaveta de meias do meu pai, colocava inúmeros pares nos pés e saía dançando de uma forma que me deixava feliz. No decorrer do meu crescimento fui apresentada aos filmes da Barbie<sup>1</sup> e meu interesse se fez prioritário aos filmes que envolviam dança, mas, especificamente, ballet clássico. Contudo, sempre notei a ausência de bonecas/bailarinas de cor mais escura, o que fazia eu me questionar o motivo de não ter uma bailarina igual a mim, preta.

Pertencente a uma família de periferia, meus pais notaram meu interesse pela dança, entretanto, não possuíam condições financeiras para me matricular em uma escola de dança.

Aos 8 anos de idade, uma tia conseguiu vaga para aulas gratuitas em um projeto social da Escola de Samba Rancho Não Posso me Amofiná, que oferecia aulas de ballet, fui matriculada e, desde então, pude aprender esta técnica de dança e descobrir o quanto ela seria importante na minha vida.

Na trajetória de minha formação em dança, obtive inúmeras oportunidades, dentre elas, participar de festivais competitivos dentro e fora do estado do Pará. Aos 13 anos, realizei minha primeira apresentação, junto ao Projeto Social da Melb. Naquela altura, encontrava-me focada e empenhada a dar o meu melhor, porém, no dia da competição de variações de repertório, eu, aguardava para entrar em cena e foi então que minha primeira experiência com preconceito aconteceu, uma outra bailarina que também competiria disse-me, que eu não poderia dançar variações de repertório, pois não existiam bailarinas da minha cor em ballets de repertório. Aquele simples comentário atravessou-me de uma forma desconfortante e desestimulante.

A partir daquele momento, outros muitos questionamentos me fizeram pensar a respeito de negros dentro da dança clássica, entre os quais: por que há um número tão reduzido de bailarinas negras nas apresentações de ballet? O que uma pessoa preta que dança possui de diferente de uma pessoa branca? Cor define esforço e talento? Eis, portanto a situação problema desta pesquisa. Por esta razão,

---

<sup>1</sup> Barbie é uma boneca utilizada como brinquedo infantil, criada pela empresa americana Mattel em 9 de março de 1959. Pela sua popularidade, alguns enredos baseados em histórias de ballet foram encenados em filmes pela boneca. Um dos filmes mais populares, que marcou a memória dos que a acompanhavam foi Barbie e as Doze princesas bailarinas.

com meu comportamento e com esta pesquisa busco romper padrões e tabus, mostrar que os negros possuem contribuições na dança e, portanto, merecem destaque e reconhecimento em escolas, companhias de dança e em todos os lugares de atuação, inclusive na dança clássica.

Por ser uma dança que descende da corte italiana, o ballet sendo uma manifestação artística europeia sempre esteve muito ligado as relações de poder e status (SILVÉRIO, 2020, p.19). Na Europa, a elite sempre foi a classe dominante e operante nesta dança e, no Brasil o cenário não foi diferente. Afinal, é uma prática que se manteve como uma arte de elite para corpos europeus e não brasileiros, que em sua grande maioria, não são longilíneos, magros e brancos. Como adaptar corpos de etnias indígenas e africanas aos moldes europeus?

Essa estética excludente, oprime inúmeros bailarinos e bailarinas que desejam adentrar espaços profissionais de dança, principalmente pelo preconceito, racismo e falta de referências.

Este estudo visa investigar de qual forma esses bailarinos e bailarinas se sentem afetados e como a falta de representatividade desmotiva, exclui de muitos lugares e destrói sonhos de vida em cena.

Esta pesquisa, iniciada na disciplina Metodologia de Pesquisa em Arte, enfocará as dificuldades, preconceitos que bailarinas negras paraenses encontram ao longo de suas carreiras e irá analisar a importância da representatividade, e identificação para essas bailarinas. A motivação por esse estudo se deu a partir de algumas vivências que tive, nas quais envolviam racismo e falta de representação. Quando menor, meu sonho sempre foi ser bailarina clássica. Eu assistia vários filmes da Barbie e me encantava ao ver as bonecas bailarinas dançando nas pontas dos pés com toda magia e alegria. Contudo, ao começar o ballet e ir me profissionalizando, pude perceber que existiam poucos de mim ao meu redor e a maioria das bailarinas que eu admirava, me inspirava, não possuíam o mesmo tom de pele que o meu.

Ao iniciar minha vida acadêmica, meus olhos foram se abrindo e fui tecendo outros pensamentos sobre este contexto, e percebia, com a leitura de textos, apresentação de vídeos e aulas sobre a História da Dança, que o racismo é algo estrutural também no ballet clássico, visto que é uma dança completamente elitista, onde a maioria de seus praticantes são de uma classe social alta e onde não existia a presença de pessoas pretas. Com todo esse ganho de informações, comecei a me questionar ainda mais sobre a não presença de bailarinas negras dançando com

maior frequência o ballet tanto em escolas quanto em companhias de dança pelo Brasil e de outros países.

Na cidade de Belém, a miscigenação é ainda mais forte, muitos descendem de indígenas, negros africanos, brancos europeus, entretanto, é observado que alguns professores, mesmo com toda essa variedade de cores, ainda cristalizam o seu pensamento ao impedir alguns bailarinos de usarem a meia e sapatilha do seu tom de pele.

No ballet, acreditamos que precisamos mostrar nossas linhas, por ser uma dança vinda de cortes europeias, a meia calça e a sapatilha rosa acabam remetendo ao tom de pele mais claro, então bailarinas brancas acabam não perdendo a visualização “correta” de suas linhas. Sapatilhas marrons já existem, porém, foram necessários anos para que as mesmas fossem disponibilizadas sem a necessidade de ser pintada com uma base de tom de pele negra.

Com a minha pesquisa, busco que mais pessoas dentro da dança revejam seus pensamentos, alguns até mesmo preconceituosos, sobre bailarinas negras e que sim, estas podem chegar a grandes lugares, assumirem grande papéis e representar muitas outras, com meias e sapatilhas do tom real de sua pele.

A metodologia desta pesquisa é autobiográfica, visto que descreverei minha relação com o ballet clássico, sendo uma bailarina preta e periférica, e por muitos anos não tendo uma bailarina preta como referência. A escrita autobiográfica perpassa pela minha trajetória em meio a dança clássica e todos os atravessamentos acontecidos, como explica Alves (2015).

A pesquisa (Auto) Biográfica consiste num estudo do sujeito, no qual visa conhecer a trajetória de vida pessoal e profissional do indivíduo e as significações que o próprio sujeito constrói sobre si, tratando de uma descrição de momentos significativos na vida do indivíduo, assim como suas relações pessoais, acadêmicas e profissionais. (ALVES, 2015, p. 4)

Os referenciais teóricos desta pesquisa analisam a dança e seu desenvolvimento dentro de uma perspectiva social, política e cultural. Dentre as discussões ressalto a importância de representatividade e amenização do preconceito. Além da pesquisa autobiográfica, foram selecionadas 4 bailarinas que também estão na cena paraense para relatarem suas vivências, questões que envolvem o racismo, através de uma entrevista direta.

Partindo deste enfoque, diálogo com os seguintes autores, Marcela Silvério (2020), Ingrid Silva (2021), Cheyenne Frajuca; Marizilda Menezes (2021); Natalia

Samarino (2021); Erika da Costa (2019); entre outros pois eles analisam esse cenário no qual acaba excluindo bailarinos e bailarinas negras, e debatem sobre a importância ocupação dos mesmos nestes lugares.

No âmbito social, a dança com a presença de negros é vista com olhares maldosos, logo, nos questionamos qual real motivo deste preconceito, ou seja, algo que se constitui desde tempos passados.

No primeiro momento dessa pesquisa dialogo sobre a origem da dança clássica, seu contexto histórico e importância dentro da sociedade europeia. Como se deu o desenvolvimento das danças camponesas, como elas adentraram a corte e se tornaram uma dança de elite. Farei uma abordagem junto aos autores Natália Samarino (2021), Clara Couto (2022), Jennifer Homans (2012), Jean-Marie Apostolidès (1993), Jack Anderson (1987), sobre todo o processo do ballet.

A fama que a dança clássica ganhou em meio a corte, em função do casamento do Duque de Milão com Isabella de Aragão, “Os registros dessa comemoração deixam claro que foi uma *masque*<sup>2</sup> intitulada IL Paradiso, com letra de Bernardo Bellincioni e cenários e figurinos por Leonardo da Vinci.” (SAMARINO, 2021, p. 20).

A chegada da etiqueta cultural da elite florentina à corte francesa com a Rainha Catarina de Médici e o surgimento do Ballet Cômico da Rainha<sup>3</sup> em tempos que a elite só se divertia através de torneios, e bailes de máscaras, (HOMANS, 2012).

A importância do Rei Luís XIV e como a dança se tornou forma política, a fundação da Academia Real de Dança, e a soma que ela trouxe ao mundo com o destaque de grandes profissionais como Pierre Beauchamps, o responsável pela codificação das posições dos pés no ensino da dança clássica. A notação criada por Feuillet, usada para registros de danças no palco ou de uso doméstico ao longo do século XVIII.

A chegada do ballet ao Brasil com Maria Olenewa e sua enorme contribuição com o surgimento da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, em 1927. Ainda em consonância com o capítulo I, contextualizarei a chegada do ballet à cidade de Belém do Pará, dialogarei com a autora Giselle Moreira (2014), que descreve a chegada do ballet e a fama que ele ganhou com a companhia da bailarina Anna Pavlova, além dos professores responsáveis pelo ensino da dança clássica na cidade, como Augusto

---

<sup>2</sup> Baile de máscaras (mascarade).

<sup>3</sup> O Ballet Cômico da Rainha foi um grande espetáculo da corte francesa, considerado ponto de partida como arte de contar uma história através da dança.

Rodrigues, Rosário Martins, Vera Torres, Clara Pinto e como a dança se difundiu a partir deles, até chegar aos dias atuais.

No segundo momento, abordarei sobre a presença de bailarinas negras na cena principal do ballet, como a busca por uma educação antirracista tem sido desenvolvida dentro de companhias brasileiras. Farei uma conexão com companhias das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, visto que são companhias que atualmente vêm tendo destaque em relação ao lugar do negro em cena, e como os obstáculos vem sendo quebrados, ainda de forma lenta, para uma maior representatividade<sup>4</sup> negra nesses ambientes. Além desse breve apanhado, relatarei na pesquisa sobre experiências pessoais e de outras bailarinas negras. A falta de representatividade e de compreendermos o nosso local será discutido, assim como a estética da meia calça e sapatilha da cor da pele, como fruto de um padrão europeu dentro da dança clássica.

A presente pesquisa é pertinente para a fomentação de uma educação antirracista dentro do ballet, evidenciando a importância da representatividade negra e a desconstrução dos padrões cristalizados no modelo europeu, cuja estética exclui meninas negras e as impede de alcançar papéis principais, e destaque em espetáculos de escolas ou companhias de dança.

---

<sup>4</sup> Representatividade significa representar politicamente os interesses de determinado grupo, classe social ou de um povo.

## 2. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DA DANÇA CLÁSSICA

Desde os primórdios da sociedade, a dança sempre esteve presente nas expressões culturais dos povos, e na Europa Ocidental não foi diferente. Era comum em manifestações festivas e até mesmo como práticas cotidianas, a dança servir como forma de divertimento de camponeses e servos.

No decorrer dos anos, a dança foi ganhando diferentes apropriações e os senhores feudais passaram a observá-la. Essa observação serviu como semente para que os mestres de dança das cortes feudais surgissem, como explica Samarino (2021, p. 10):

Sendo assim, por meio da observação das danças camponesas e a vontade de executar os passos da tradição servil, iniciou-se a formação dos primeiros mestres de dança nas cortes feudais. Estilizar, “refinar” e registrar esses passos de dança, tornou-se tarefa desses mestres nas novas cortes.

No período inicial da história tradicional, denominada de Idade Média, houveram muitos professores e famílias inteiras que se dedicavam a danças e as artes cênicas. Os primeiros mestres de dança que serviram a elite, produziram inúmeras obras, entre eles, *Troubadors* e pelos *Trouverès* (aristocratas poetas-músicos do sul e do norte da França) que compuseram canções medievais que acompanhavam as danças que na época eram monofônicas<sup>5</sup>. Até a Igreja Católica, mesmo com todas as suas contradições, possuía em suas escolas, mestres de dança, com o objetivo de ensinar e treinar os seminaristas para festividades santas.

Os formatos de dança se consolidaram como códigos festivos e cênicos nos bailes feudais. Alguns deles eram: dança baixa, que era caracterizada pela ausência de saltos e um “refinamento” dos movimentos das danças originárias dos feudos. *Estampie* e *Saltarello*, danças que ainda eram uma junção da servil com as das elites, estas se caracterizavam por serem manifestações da cultura pagã.

A partir das danças estilizadas e imitação de cenas nas festas santas, os nobres e senhores feudais decidiram investir na ampliação das festas, transformando-as em verdadeiros espetáculos cênicos nos salões dos castelos.

---

<sup>5</sup> Monofonia é uma única linha melódica totalmente desprovida de acompanhamento.

As encenações da nobreza feudal dos fins do século XIV acabaram por se transformar em bailes cada vez mais espetaculares recheados de simbolismos, poses artificiais e busca pelo mundo perfectível de um passado greco-romano idealizado. (SAMARINO, 2021, p. 17)

Com o acúmulo de riquezas e ostentação de recursos, o processo de elitização da dança torna-se mais forte na Itália do século XV. Os bailes da elite começaram a se tornar cada vez mais performáticos e o profissionalismo surge com bailarinos profissionais, e mestres de dança. Em grande maioria, os mestres de dança não pertenciam a nobreza, porém, por possuir esse cargo faziam parte do meio imediato dos príncipes e se tornavam embaixadores dos principados italianos.

As coreografias foram ficando cada vez mais complexas e a partir da nova conjuntura das festas da elite, surgiram os tratados manuais de dança. Os manuais serviam para mostrar de forma mais clara a elaboração de uma dança, os passos e movimentos que precisavam ser seguidos, as regras e instruções para a sua execução. “O manual apresenta gravuras de posições e gestos, além de sugerir a associação de passos de dança a partituras musicais, no intuito de evidenciar o ritmo e cadência dos movimentos.” (COUTO, 2022, p. 6)

Um grande marco na história da dança foi o casamento realizado em 1489 entre o Duque de Milão e Isabella de Aragão. O espetáculo apresentado no casamento demonstrou a emaranhada relação entre as diversas áreas das artes e mais tarde deu-se o nome de *balletto*, Samarino (2021, p.20) explica que “um *balletto* era o resultado da educação das elites.”

A transição da dança clássica italiana para a francesa se deu a partir da situação política dos países e com o destaque de uma das famílias mais influentes dos principados italianos, os Médicis. A ascensão de uma família não monárquica representava de forma peculiar, a formação dos Estados Modernos, este fato explica a descentralização política na Itália e o surgimento das cidades-estados.

A família Médici se originou na região de Mugello na Toscana e a sua riqueza influenciou esta dinastia específica. Eles dominaram o governo da cidade de Florença e com a sua política possibilitaram um ambiente onde a arte pôde florescer. A partir desta influente e nobre Dinastia, aconteceu então, uma aliança artística cultural entre Itália e França. Por serem altamente protetores da arte e disponibilizarem recursos financeiros, os Médicis eram detentores dos principais *balletti* de Florença

Com toda a respeitabilidade que possuíam entre artistas e monarcas da Europa, a família Médici obteve a oportunidade de fazer uma aliança com o reino em maior ascensão da época, e desta aliança, concretizou-se o casamento de Henrique II da França com Catarina de Médici.

Quando o rei francês Henrique II se casou com a florentina Catarina de Médici em 1533, as culturas francesa e italiana estabeleceram uma aliança próxima e formal, e é aqui que começa a história do ballet. A corte francesa há muito que se deliciava com torneios, justas e bailes de máscaras, mas nem mesmo estes divertimentos impressionantes e sumptuosos se aproximavam do esplendor dos que eram tradicionalmente organizados pelos príncipes e nobreza de Milão, Veneza e Florença. (HOMANS, 2012, p.30)

Por meio desse casamento, chega a França todo o aparelhamento da etiqueta cultural da elite florentina e lá a arte espetáculo se transforma, e torna-se o Ballet de Corte, algo nunca antes visto pela sociedade.

Catarina é considerada pela história política como uma das maiores rainhas da França. Por ser ambiciosa, decidida e possuir facilidade de gestão, ela modificou a forma em que as comemorações eram realizadas, todas elas, das maiores as menores, passaram a ser um grandioso espetáculo.

Um dos grandes marcos iniciais na história do ballet, deu-se no reinado de Catarina, quando protagonizou o *ballet Comique de la Reine*<sup>6</sup>, que com muito investimento, nasceu como um símbolo do formato Ballet de corte.

**Figura 1 – Ballet Comique de La Reine**



Fonte: McGowan, Margaret M., editor (1982). *Le Balet Comique* by Balthazar de Beaujoyeux, 1581: A Facsimile

<sup>6</sup> Ballet cômico da Rainha.

O Ballet Comique de La Reine tornou-se moda nas cortes europeias devido as formas de narrativas e foi um divisor de águas que fez o gênero se fixar, e perpetuar até o século XVII. “É nessa obra que, pela primeira vez, encontra-se registrado em documentos o Grand Ballet, que é um baile dançado no final da obra por todos os intérpretes e espectadores.” (SAMARINO, 2021, p.23)

Com a inauguração do ballet de corte, a aplicação do baile espetáculo começa a se tornar um viés político e ao mesmo tempo divertimento da corte. Além de estar presente na elite, existia também a presença de espetáculos menores que aconteciam em feiras e pequenos teatros. Nestes espetáculos que aconteciam nas feiras, conseguimos observar a presença da arte dos bufões que traziam a tradição da comédia *dell' arte* que possuía uma técnica própria de dança, onde as apresentações eram feitas em palcos improvisados, e as encenações eram baseadas na espontaneidade dos atores, possuindo um roteiro improvisado. Neste sentido a dança clássica italiana se desenvolveu e encontrou seu público praticante no Sacro Império Romano Germânico.

É importante ressaltar que o ballet não se estruturou apenas nas práticas da corte, visto que também era oferecido a população burguesa e moradores das capitais monárquicas com uma certa codificação e já formava profissionais.

Nos ballets de corte, no início do século XVII a presença de mulheres em cena era praticamente inexistente, pois a sociedade considerava que essa exposição não era bem-vista, logo, nos papéis femininos era comum ter a presença de nobres ou atores travestis atuando.

O ballet foi ganhando força em meio aos reinos e acabou se tornando a arte favorita dos reis, príncipes, duques e cada vez mais foi sendo uma via de propaganda política e livre dos preconceitos da igreja, pois em algumas encenações era reforçada a ideia da figura masculina próxima a Deus.

Em 1638, nasce Luís XIV, o conhecido “Rei Sol”. A vida de Luís XIV desde o nascimento foi mergulhada em cena. Tendo uma infância marcada pela insegurança física e política, o rei se refugiou dos nobres que queriam impedir a sua ascensão ao poder. Para marcar o seu retorno do infante e amenizar o desanimo político, ele encena um ballet que como propaganda política, marcou o imaginário de todo o povo da França. Este ballet denominou-se como *Le Ballet de La Nuit*.

Luís XIV, cria todo um imaginário a partir desta obra e como explica Homans:

Le Ballet de La Nuit – realizado durante toda a noite – mostrava perturbações, pesadelos e escuridão, mas ao raiar da aurora Luís aparecia como o Sol. Envergando ouro, rubis e pérolas, com raios de diamantes reluzentes projetando-se da cabeça, pulsos, cotovelos e joelhos, e ricas e compridas plumas de avestruz (um cobiçado símbolo de nobreza) na cabeça. Luís vence a noite. Para realçar a mensagem, ele repetiu a atuação para a corte em Paris oito vezes no mês seguinte. (HOMANS, 2012, p. 40)

Após as apresentações do Le Ballet de La Nuit, Luís XIV continuou praticando aulas de dança com muito ardor e encenando ballets de muito prestígio, esse amor seguiu crescendo, transbordando em sua forma de fazer política.

Para a estrutura política Francesa “o balé é uma das ocupações mais caras da nação. Preparando esses espetáculos os privilegiados das três ordens tomam consciência de formar um grupo que possui um gosto comum. O monarca aí se apresenta muitas vezes, no mesmo sentido em que se fala do comediante quando este se apresenta em cena, mas igualmente no sentido em que o príncipe produz sua imagem solar na reapresentação. (APOSTOLIDÉS, 1993, p. 55.)

Ao se tornar Rei, Luís XIV no primeiro ano de sua regência fundou a Academia Real de Dança. Através das cartas patentes reconhecidas por Luís XIV, a Academia se tornou a primeira escola de ballet registrada historicamente.

A academia real de dança foi legalmente aceita pelo parlamento francês e o seu primeiro corpo docente de pesquisadores em dança, contou com 13 pessoas no geral e estes eram transformados em cortesões, o que acabava por ser uma forma de ascensão social. A academia, então, começou a formar os futuros profissionais das classes burguesas que iriam dominar o cenário da dança do século XVIII.

Com a formação de profissionais dentro da academia, um em especial se destacou, Pierre Beauchamps. Pertencente a uma família de músicos e bailarinos, ele percorreu um longo caminho até se tornar mestre de ballet do rei. Beauchamps chegava algumas vezes a assumir os papéis de rei quando sua majestade se sentia indisposto.

Pierre Beauchamps foi responsável por coreografar e auxiliar inúmeras óperas, e também atuou como diretor da Ópera de Paris, mas um dos seus maiores feitos foi quando recebeu a tarefa de codificar o ballet. “Na posição de uma área acadêmica, a dança carecia de uma notação mais complexa e que demonstrasse sua importância como ciência e bela Arte.” (SAMARINO, 2021, p. 32), a codificação do ballet só se deu

após anos de pesquisa de Pierre, ele conseguiu registrar obras e passos, dentre elas as cinco posições dos pés que são a base do ensino do ballet até os dias atuais.

O ballet seguiu se desenvolvendo, após a fundação da academia real de dança, Luís XIV decidiu fundar também a Academia Real de Música com o objetivo de elevar o nível do ballet. Hoje conhecida como Ópera de Paris, a Academia Real de Música marca a mudança dos ballets encenados na corte para os palcos de um teatro construído para ser a casa de grandes espetáculos. A partir deste momento, o ballet passa a ser visto de uma forma ainda mais apreciativa e os nobres vão saindo de cena para dar espaço aos profissionais de dança. “O afastamento de Luís XIV dos palcos, e a abertura da Ópera acelerou o declínio do *ballet de cour* e o desenvolvimento do ballet totalmente profissional. Esta dança deveria tornar-se uma arte para ambos os sexos.” (ANDERSON, 1987, p. 25)

Após diversos acontecimentos e realizações de vários ballets nos teatros e também nos salões dos castelos, a presença da mulher passa a ser naturalizada e cena com a obra O triunfo do amor encenada pela princesa a outras senhoras da família real, e isto torna-se um marco na história do ballet. Alguns poucos registros indicam que o protagonismo feminino ficou ainda mais forte com a presença de Mademoiselle de La Fontaine em cena, e na peça O triunfo do Amor verificamos não só a permanência de mulheres em cena, mas simbolizava essa grande mudança no formato dos espetáculos de corte.

No final do século XVII, o ballet passa por grandes transformações e o que antes era apresentado nas festividades de corte ou como manipulação política, agora era teatro, ópera e inteiramente profissional. A dança acabou se dividindo em dança social e teatral, e a partir disto, o ballet percorreu um longo caminho para a sua autonomia artística.

Com a expansão do ballet, muitas preocupações foram tomando os praticantes dele e estes, pensando sempre em elevar a arte, trabalharam para que a teoria dessa dança fosse bem fundamentada, afinal, o ballet merecia um lugar na ciência. Além da codificação de Pierre Beauchamps, Feuillet também foi importantíssimo para o ballet, ele foi o responsável pelos primeiros símbolos abstratos que descreviam como a dança deveria ser realizada, como explica Homans (2012, p. 48):

Feuillet descreveu pormenorizadamente os lugares onde as danças eram realizadas: os salões de baile e seus palcos eram tipicamente retangulares, com a companhia sentada ao redor e o rei e o seu séquito — a Presença — colocados em frente. Por via de regra, os dançarinos (normalmente solo ou

par) começava e terminava a dança no centro da sala (ou do palco) para o outro ou para o rei. Quando dançavam, não percorriam livremente o chão: vista do alto, a notação de Feuillet mostrava nítidas figuras simétricas, espirais, círculos e curvas em S para serem seguidos por um solista ou um par, conjunta ou inversamente, em torno do eixo da presença do rei.

A notação criada por Feuillet foi usada para registros de danças no palco ou de uso doméstico ao longo do século XVIII, se modificando apenas em 1725 por Pierre Rameau e sobrevivendo até 1780. Toda a estruturação utilizada na técnica, teve como base as cinco posições dos pés criadas por Pierre Beauchamps, que já estava presente na estrutura da dança desde a renascença. Essas posições eram tidas como o “equilíbrio perfeito”, para Samarino (2021, p. 42) “as posições foram estruturadas no *en dehors* a 45 graus, e elas se tornaram sinônimo de equilíbrio perfeito.”

Além da codificação das posições dos pés, houve também a preocupação em trabalhar as mãos e braços na dança. Diferente dos usados atualmente, o posicionamento dos braços já estava traçado nos manuais de Feuillet e Rameau.

O ballet foi sofrendo transformações e com as mudanças políticos-sociais, paradigmas foram sendo quebrados. As mulheres foram se tornando ainda mais protagonistas da história mesmo não obtendo reconhecimento como coreógrafas, pensadoras da dança, contudo os homens diante dessas circunstâncias publicaram e teorizaram as conquistas femininas que já estavam em andamento através das grandes bailarinas como Sallé e Camargo.

Outra grande mudança dentro da história do ballet, foi a trazida por Jean Georges Noverre que dentro da Ópera de Lyon, apresentou sua fase mais criativa e formulou o que ele chamou de “ballet de ação”. Seu trabalho ganhou notoriedade e força, entretanto, vítima de um sistema que buscava autonomia para a dança, propôs uma reforma no ballet que consistia em torna-lo um retrato da humanidade iluminada pela razão.

Com muitas mudanças políticas, os tempos de glória do ballet na França entraram em declínio, porém, seguiu se desenvolvendo na Itália, na Dinamarca e principalmente na Rússia, ele continuou tendo como base conceitual a escola francesa. Algumas características foram empregadas a este conforme a região em que o praticava e assim se originou os estilos distintos que conhecemos hoje.

O ballet continuou se difundindo com o passar do tempo e dentro dele, outros grandes nomes surgiram. Houveram mudanças significativas no vestuário, a inserção

das sapatilhas de ponta, o surgimento dos ballets românticos, diferentes metodologias de ensino e assim foi progredindo.

### **2.1 A dança clássica no Brasil**

Além de sua origem na Itália e desenvolvimento na França, o ballet se expandiu para diferentes países e assim, chega ao Brasil. Desde o século XIX, o país recebia coreógrafos, bailarinos e professores de companhias estrangeiras, mas somente no século XX criou raízes no Brasil.

Com a chegada de Maria Olenewa ao Brasil em 1918, o ballet ganhou uma força maior, a bailarina era integrante da Companhia de Anna Pavlova<sup>7</sup> e após uma temporada de sucesso na cidade do Rio de Janeiro, resolveu residir no país. No ano de 1927, Olenewa fundou a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, a primeira escola de dança acadêmica do país, que funcionava nas dependências do terceiro andar, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Dessa forma, aos poucos a bailarina foi ajudando a dança a se desenvolver no Brasil e de sua escola saíram grandes nomes do ballet como, Berta Rosanova, Carlos Leite, dentre outros.

A partir da criação da escola Maria Olenewa, em 1936 foi criado o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com alunos oriundos da escola. Acabou então, existindo dois setores distintos. Paralelo a escola de dança de Olenewa, nas décadas de 20 e 30, surgiram outras escolas de dança, algumas delas sem a intenção de formar bailarinas profissionais, assim, a dança foi se difundindo em outras cidades e estados.

### **2.2 A dança clássica em Belém do Pará**

A dança clássica chega à cidade de Belém com a bailarina Anna Pavlova. No início do século XX, a Companhia de Pavlova junto aos balés russos *de Sergei Diaghilev* se apresentaram no Brasil com sucesso. A companhia de Anna esteve três vezes no país e oportunizaram o público brasileiro a apreciar a dança clássica e compreender os motivos pelos quais era tão lendária no mundo da dança.

---

<sup>7</sup> Anna Pavlova nasceu em São Petesburgo, no ano de 1881, iniciou sua vida na dança aos 8 anos e muito jovem fez carreira no Ballet Imperial Russo, mais tarde, criou sua própria companhia de dança e com ela, realizou várias turnês pela Europa, América e Ásia. A bailarina traçou uma carreira brilhante, conquistou o público e grandes mestres da dança com o seu talento, disciplina e técnica.

As primeiras apresentações da Companhia de Dança de Anna Pavlova no Brasil, aconteceram na cidade de Belém do Pará. Ao final da temporada, algumas bailarinas da companhia, como, Sacha Piatov e Moscowina, decidiram permanecer na cidade, provavelmente por se encantarem com as riquezas construídas nos tempos da borracha de alguns senhores de destaque da sociedade local.

A primeira escola de dança clássica em Belém, possivelmente foi fundada por essas bailarinas, como afirma Moreira (2004, p. 75):

Presume-se que ex-bailarinas desta por aqui ficaram e abriram a primeira escola de dança clássica na região, iniciando-se, assim, o movimento histórico da dança clássica em Belém, pois documentos de 1919 relacionam nomes de bailarinas russas juntamente com Naruda Jordan, em espetáculos de dança.

A companhia de dança de Pavlova se apresentou em Belém por aproximadamente 20 dias, os espetáculos aconteceram no Theatro da Paz e no Palace Theatre a preços populares. Os espetáculos trazidos por Anna Pavlova mudaram a concepção dos que eram apresentados na cidade, em sua grande maioria de cunho religioso, os chamados “Pastoris”.

Alguns temas, como Rosa de Judá, Cristo Redentor e Anjos da Guarda, que costumavam priorizar, na apresentação dos “Pastoris”, a interpretação de enredos religiosos, passaram a entremeá-los com alguns bailados de temas clássicos, provocando, assim, sutil mudança no gênero, que passou a se mostrar mais dançado do que antes. (MOREIRA, 2014, p. 172)

Essa mudança fez com que a dança com temas clássicos fosse mais valorizada e marcou a passagem de Anna Pavlova por Belém, cidade onde se tornou referência local.

Em meio a toda essa transformação, houve um crescimento vertiginoso de grupos que ainda apresentavam os Pastoris e esse aumento levou à realização de um concurso entre o final de 1920 e início de 1921. Durante o concurso, surgiu a primeira bailarina clássica local, Yara, que dançou em dois grupos renomados, os Belemitas e Filhas de Flora. Sendo considerada um ícone da dança local, Yara aventurou-se pelo Rio de Janeiro, todavia, não obteve o mesmo desempenho que possuía em Belém e logo retornou à cidade.

No ano de 1931 chega ao fim os espetáculos Pastoris, e até 1934 não há registros de apresentações de espetáculos de dança por grupos locais. Belém entra, então, em outro período da dança, chamado por Moreira (2004) como “movimento dos

visitantes”. Neste período, todos os espetáculos eram apresentados por grupos de dança ou bailarinos visitantes e surge a Sociedade Artística Internacional (SAI).

Nesse sentido, é importante destacar o surgimento e a atuação da Sociedade Artística Internacional (SAI), que, juntamente com iniciativas privadas, foi responsável por trazer a Belém, para se apresentarem no Teatro da Paz, grupos de dança e bailarinos solistas de outros países, como a bailarina clássica Ada de Bogoslowa, da Ópera Imperial de Petesburgo, em 1943; Saly Loretty, do Rio de Janeiro, nos anos de 1938, 1939 e 1940; a Companhia norte-americana Fú-Manchú, em 1943; o Ballet Les Etoiles de L’Ópera de Paris, em 1946; a bailarina espanhola Mariema, em 1948; e Maria Olenewa, na época diretora e coreógrafa do São Paulo Ballet, que se apresentou a bordo do navio Pedro I quando viajava em excursão de Santos a Manaus, apresentando-se em Temporada da Exposição Feira-Flutuante em 1949. (MOREIRA, 2014, p. 174)

Ainda com as apresentações das bailarinas Tere Amorós, da Espanha e Tâmara Toumanova, da Rússia, a SAI perdurou até meados de 1950. Até o início dessa década, surgiram grupos locais independentes, porém, alguns deles sobreviveram e paralelo a isto, de um desses grupos surgiu a escola de dança clássica conduzida por Augusto Rodrigues, que propagou o ensino da técnica da dança clássica e acadêmica em Belém.

A dança clássica em Belém se desenvolveu em uma época que não haviam políticas culturais específicas de incentivo para este tipo de trabalho, e tudo se propagou a partir de iniciativas particulares de Frances Beery, Felicitas Barreto, Elizabeth Stross, Glória Velásquez, Charles Aláska, Augusto Rodrigues e Vera Torres. Além dessas pessoas, Clara Pinto, aluna de Augusto Rodrigues e Rosário Martins, aluna de Elizabeth Stross, também foram necessárias para o desenvolvimento da dança clássica paraense.

A bailarina norte-americana, Frances Beery<sup>8</sup>, veio a residir em Belém devido as necessidades de intercâmbio de trabalho de seu marido, Lawrence A. Beery Jr., que era chefe do programa cooperativo da borracha entre os Estados Unidos e o Instituto Agrônomo do Norte do Brasil. Ao chegar em Belém, Frances logo fundou o Ballet de Belém, onde as aulas tinham como sede a sala de ensaios do Teatro da Paz.

De 1953 a 1957, Beery disponibilizou suas aulas de técnica da dança clássica, e os jornais da época noticiavam as aulas como voltadas para “jovens senhorinhas” da sociedade paraense, na intenção de atrair as meninas para a prática da dança.

---

<sup>8</sup> Frances Beery foi aluna de Lisa Gardiner, ex-bailarina de Anna Pavlova.

Durante a passagem de Frances Beery por Belém, houve a tentativa de criação do Corpo de Baile do Teatro da Paz, mas não se concretizou, pois, a bailarina acabou indo embora de Belém em 1957.

Também pelo motivo de transferência de seu marido, Felicitas Barreto<sup>9</sup> foi outra bailarina que residiu em Belém, no ano de 1953. No ano seguinte, ela promoveu o seu primeiro espetáculo, voltado para o público infantil, realizado por meio da Sociedade Animadora da Cultura Infantil (SACI) e no mesmo ano deixou a capital.

Após o movimento denominado por Moreira (2004) como “movimento de inércia”, a retomada da cultura da dança em Belém foi dada aos poucos com o trabalho de Beery e Barreto somados ao de Augusto Rodrigues.

Em 1961, chegou na capital paraense, o casal húngaro, Charles Aláska e Glória Velásquez. Eles foram responsáveis pela criação da Escola de Ballet Glória Velásquez- Charles Aláska, que além de ministrarem aula de dança clássica, também ofereciam cursos de dança flamenca e de dança acrobática. A escola realizava duas temporadas de espetáculos por ano, um no final de junho e outro, no final de dezembro. Velásquez e Aláska também tentaram constituir a Escola de Bailados do Teatro da Paz, mas não obtiveram sucesso.

Em 1964, empreenderam tentativa, também frustrada, de constituir uma Escola de Bailados do Teatro da Paz. Com a não efetivação desse ousado empreendimento, no ano seguinte, durante o espetáculo de sua escola, anunciaram que ali estava se apresentando o Corpo de Baile da Escola de Ballet Glória Velásquez- Charles Aláska. (MOREIRA, 2014, p. 177)

O casal partiu de Belém da mesma forma misteriosa que chegaram e não se sabe qual caminho seguiram, assim como Beery.

No ano de 1969 chegou em Belém a carioca Elizabeth Stross<sup>10</sup>, responsável pela implantação da metodologia de ensino Royal Academy of Dance na cidade. Stross abriu na capital sua própria escola de dança, a Academia Royal de Ballet e desenvolveu o ensino do método inglês na mesma. Ainda em sua escola, Elizabeth inaugurou o Ballet de Câmara de Belém, que junto ao Grupo Coreográfico de Augusto Rodrigues, fizeram algumas apresentações. Somando com as experiências de Stross, estiveram em solo paraense, os bailarinos Carlos Agüero, da Argentina e Wandilson Montenegro, do Rio de Janeiro, que apresentaram em curta temporada, o espetáculo

---

<sup>9</sup> Felicitas Barreto estudou na Escola de Bailados com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff, e a convite de Yuco Lindberg, se apresentou como bailarina participante no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

<sup>10</sup> Elizabeth Stross obteve sua formação na Royal Academy of Dance de Londres e trabalhou na escola de Tatiana Leskova, no Rio de Janeiro.

“Messias”, de Handel. “A repercussão na mídia impressa foi imediata pelo fato de aquela ser a primeira ópera concebida como espetáculo de balé em Belém.” (MOREIRA, 2014, p. 177)

Durante o processo do ensino da dança clássica em Belém, nota-se a presença de diferentes metodologias de ensino aplicadas por quatro sujeitos centrais. Giselle Moreira explica que:

Rodrigues inicialmente pautou seus ensinamentos no método francês de Enrico Checchetti, utilizando, posteriormente, o método russo de Agrippina Vaganova; Pinto implantou em sua escola a metodologia inglesa da Royal Academy of Dance (RAD); Martins associou os métodos RAD e de Agrippina Vaganova e os adaptou às necessidades regionais; Torres optou pelos ensinamentos de Vaslav Veltchek e, ao final de sua carreira, adotou o método Vaganova. (MOREIRA, 2014, p. 179)

Cada uma dessas pessoas consolidou sua aprendizagem em distintas metodologias e tiveram formações diferenciadas, mas cada um contribuiu de forma marcante para o avanço do ensino da dança em Belém. Dos quatro sujeitos citados, três encerram suas atividades, Augusto Rodrigues, em 1987, Rosário Martins, em 2000, e Vera Torres, em 2005. Apenas a professora Clara Pinto dirige sua escola até os dias atuais.

Com a contribuição dessas quatro pessoas, o ensino da dança em Belém se expandiu e atualmente a cidade possui várias escolas de dança que aplicam diferentes métodos, como a Escola de Danças Clara Pinto e o Centro de Dança Ana Unger que ensinam a metodologia RAD, o Studio de Danças por Lucinha Azeredo que aplica a metodologia Vaganova, dentre outras escolas.

### 3. O CORPO NEGRO NO BALLET CLÁSSICO: O LUGAR DE BAILARINAS NEGRAS NA CENA PRINCIPAL

As bailarinas negras estão em todos os lugares, o que se percebe, porém, é que a presença dessas bailarinas se dá em pequenas quantidades ou nem existem.

O racismo ainda é a maior dificuldade que negras encontram durante o seu processo. Mesmo sendo extremamente capazes, é visível a pouca presença em papéis principais, de destaque, principalmente dentro de companhias e escolas de dança. “Não importa quantas barreiras serão transpostas para uma menina negra tornar-se bailarina profissional. Mesmo que ela chegue lá no topo, alguém lhe dirá, ainda que indiretamente: sinto muito, aqui não é o seu lugar.” (PORTAL GELEDES, 2023).

Mundialmente possuímos poucas referências negras, no Brasil e em Belém não é diferente. A primeira bailarina negra que possuímos com um maior destaque no Brasil é Mercedes Baptista. Mercedes iniciou seus estudos em dança na Escola de danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e lá, ela estruturou seu corpo, seu olhar e pensamento para a dança, entretanto, apesar de receber inúmeros elogios dizendo que possuía um excelente desempenho para a dança e a aprovação de alguns professores, existiu um mal entendido dizendo que Baptista não se adequava a técnica clássica.

O problema não me parece, portanto, se dar no campo da técnica, e sim no campo de uma estética que foi construída sobre uma determinada concepção de corpo que, entre outros aspectos, não compreendia corpos negros, sendo esse o motivo pelo qual Mercedes Baptista, ao longo de sua carreira no Theatro Municipal, não foi escalada para trabalhos do repertório clássico, aparecendo somente em peças do repertório de temas negros e indigenistas que marcaram as criações do corpo de baile do Theatro durante o Estado Novo, como o *Maracatu do Chico Rei*. A relevância de reconhecê-la como uma bailarina clássica vem, portanto, à título de esclarecimento e também a partir da compreensão do peso que essa técnica vai ter sobre a estruturação das aulas, na estilização dos movimentos e do pensamento coreográfico de Mercedes Baptista. (COSTA, 2019, p.6)

Mercedes só ganhou prestígio ao juntar-se ao Teatro Experimental do Negro e posteriormente a Dunham School of Dance, a partir desses feitos ela desenvolveu, e foi extremamente importante para a propagação da dança afro no Brasil.

Junto a Mercedes Baptista, podemos notar que muitas bailarinas negras só conseguem destaque estando fora do Brasil, como o caso da bailarina negra e ativista, Ingrid Silva. Ingrid iniciou seus estudos de ballet em um projeto social na cidade do

Rio de Janeiro e como muitas meninas negras, também não se via como bailarina profissional por não ter referências.

No Brasil, durante a minha infância e adolescência, não tive representatividade, não havia ninguém que se parecesse comigo no balé clássico profissional para que eu pudesse me inspirar e imaginar: Nossa, posso ser como ela! (SILVA, 2021, p. 15)

Ingrid Silva atualmente é bailarina do Dance Theatre of Harlem, uma importante companhia de dança que foi fundada por Arthur Mitchell<sup>11</sup>, e traz consigo a representatividade negra.

A maioria das companhias de dança do Brasil possuem pouco espaço para meninas negras, um grande exemplo é o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que até hoje encontramos resquícios do racismo, em cena vemos pouquíssimas bailarinas negras integrando o ballet do Theatro e este cenário se altera em poucos lugares. Na cidade de São Paulo, atualmente, é possível encontrar muitos trabalhos que envolvem bailarinas negras, como a Companhia Ayodele Balé<sup>12</sup> que está realizando um trabalho de releitura do ballet “Giselle” apenas com pessoas pretas, além da São Paulo Cia de Dança<sup>13</sup> que nos últimos anos vem trazendo a presença de bailarinas negras em cena. Um trabalho marcante realizado pela cia foi a encenação do clássico de repertório “La Sylphide”, considerado um “*ballet blanc*”<sup>14</sup> na antiguidade, com bailarinas negras.

**Figura 2** - Bailarinas negras na São Paulo Companhia de Dança.



Fonte: Eduardo Knapp/Folhapress.

<sup>11</sup> Arthur Mitchell foi um bailarino americano, coreógrafo, fundador e diretor de companhias de balé. Em 1955, ele foi o primeiro dançarino afro-americano com o New York City Ballet, onde foi promovido a dançarino principal no ano seguinte e dançou em papéis importantes até 1966.

<sup>12</sup> Ayodele Balé é uma escola de dança que possui formação preferencialmente para pessoas negras e indígenas e não-negras de baixa renda. Idealizada pelo professor Milton Kennedy Bueno Baptista.

<sup>13</sup> A *São Paulo Companhia de Dança* é um corpo artístico do Governo do Estado de São Paulo, gerido pela Associação Pró-Dança e dirigido por Inês Bogéa

<sup>14</sup> Ballet blanc são ballets românticos onde as bailarinas usam roupa branca representando espíritos.

Mesmo com essas poucas realizações, sabemos que ainda é muito difícil para meninas negras ocuparem lugares importantes em cena.

### 3.1 A cor da pele na dança clássica

O ensino da dança perpassa os séculos, tendo sua origem europeia essa manifestação artística é bastante centrada em relações de poder e no modo de agir baseado em regras de etiqueta.

Desde a sua concepção, o ballet já passou por inúmeras alterações, agregando novas tecnologias e temáticas ao seu ensino. Por possuir ascendência europeia tornou-se uma arte esteticamente branca, o que acaba rejeitando ou sub-representando<sup>15</sup> o corpo negro. A maioria das pessoas que constituíam a corte, em sua grande parte, possuíam a pele clara, visto que, como aponta Schneider (2013), os tons de pele mais escuros eram rejeitados pelas classes dominantes e considerados e considerados símbolos de exposição ao sol em trabalhos braçais, presentes nas classes marginalizadas.

Ao se expandir para outros continentes, principalmente no século XX, o ballet chega ao Brasil e se estabelece como uma arte elitista. Contudo, apesar de ter chegado ao Brasil e se deparar com corpos distintos dos europeus, essa estética branca permaneceu, fruto da colonização, que não levava em consideração a diversidade corporal aqui presente.

Na era romântica, o ballet buscava representar a beleza etérea de fadas, princesas e camponesas, tendo temáticas voltadas ao sobrenatural adotaram a cor branca como símbolo de pureza e feminilidade. Inclusive muitos ballets desse período são denominados de “*ballet blanc*”, por todo esse conjunto de características e durante muitos anos apenas bailarinas brancas estiveram presentes em cena nessa visualização.

A branquitude<sup>16</sup> e o ballet, historicamente reforçaram uma construção de superioridade, onde a imagem da bailarina ideal está atrelada a um tipo de corpo, cor e beleza. Essa identidade racial branca acaba privilegiando um determinado grupo e

---

<sup>15</sup> Sub-representar: representar algo de forma insuficiente ou deficitária

<sup>16</sup> A palavra “branquitude” diz respeito a um lugar de vantagens simbólicas, subjetivas e materiais disponíveis para as pessoas que são identificadas como brancas em uma sociedade onde o racismo é estrutural.

contribuindo para uma construção social discriminatória e racista<sup>17</sup> na dança. “Esse corpo valorizado pelo ballet clássico não está dissociado do corpo ideal da sociedade em que vivemos. Os valores perpetuam e, assim, se conectam ideais e valores sociais às práticas vigentes.” (SILVÉRIO, 2020, p. 15)

Pessoas negras foram excluídas historicamente de cena e em um determinado período clássico, surgiram temáticas que encenavam narrativas não-ocidentais, porém sempre estereotipavam<sup>18</sup> o papel do negro, e colocavam até mesmo pessoas brancas pintadas com tinta preta, que em sua concepção representava a cor de pele escura, para encenar no lugar de alguém negro. Bailarinas negras, no contexto europeu, sempre eram escolhidas para papéis estereotipados racialmente e de cunho exótico, encontramos exemplos desses papéis no ballet *O Quebra Nozes*, com a “dançarina árabe” ou na dança do “café”, no ballet *Esmeralda*, no papel de “cigana” e em *La Bayadere*, no papel de “indiana”. Esses padrões acabam normalizando e contribuindo para a invisibilidade negra no palco, além de reforçar as ideologias eurocêntricas.

A valorização do corpo branco na dança clássica, principalmente no Brasil e no Pará, torna-o excludente e ainda contraditório, pois vivemos uma realidade diferente da Europa. Em Belém podemos encontrar bailarinas negras, indígenas e querer reproduzir um padrão europeu acaba por excluí-las de cena ou de papéis principais. Algumas aulas de ballet ainda são marcadas pelo preconceito estético e pela discriminação racial e diminuí, consideravelmente, o número de alunas negras em sala de aula.

A partir de relatos concedidos por bailarinas negras paraenses, é possível identificar que o racismo ainda é muito forte na dança clássica. Algumas delas relataram por meio de entrevista que durante as suas trajetórias, o número de bailarinas negras, além delas, em sala de aula era mínimo ou inexistente.

Compreendemos que a presença do racismo na sociedade é estrutural, podemos perceber isso em salas de aula de dança quando alguns professores reproduzem atos de desigualdade, como preferir uma bailarina pela cor da sua pele e não pela sua destreza técnica. Essa imagem eurocêntrica exclui meninas que não se

---

<sup>17</sup> Racismo é a denominação da discriminação e do preconceito (direta ou indiretamente) contra indivíduos ou grupos por causa de sua etnia ou cor.

<sup>18</sup> O estereótipo é um tipo de padrão que a sociedade constrói. É uma ideia preconcebida que acaba colocando as pessoas ou grupos sociais em “caixinhas”, criando rótulos, ditando seus comportamentos e padronizando sua imagem de forma bem preconceituosa.

veem representadas em corpos brancos, magros, altos e muitas das vezes por não se enxergarem nesses padrões, desistem da dança clássica.

O status que a dança proporcionava na antiguidade, ainda está presente de certa forma, atualmente. Por este motivo o número meninas negras em escolas de dança particulares é baixo. Esse conceito de desigualdade social permite a classe dominante, em sua grande parte de pele branca, um acesso mais fácil a essa arte, e deixando a periferia, marcada por uma maioria negra, com acesso a dança através de estruturas como projetos sociais e bolsas de estudos.

A minha vida na dança se iniciou em projetos sociais e por esta vivencia, consigo compreender essa maior presença de meninas negras nessas estruturas, principalmente pelo âmbito financeiro da família. Apesar de existir essas estruturas que perfuram a ordem social, o caminho ainda é estreito, como afirma Silvério (2020, p. 19) “Contudo, o caminho é mais dificultoso, os gastos são maiores e as barreiras postas são de tamanho significativo comparado a classe dominante.”

Mesmo com toda a sua indiferença histórica em relação à política de raças, o ballet mostra que necessita de representação, bailarinas negras precisam estar em cena. O paradigma em cima da cor da pele ainda é muito recorrente, entretanto, atualmente conseguimos encontrar um pouco mais de representatividade. Algumas bailarinas negras estão ascendendo no meio da dança e mostrando que a dança é mais importante que a cor da pele, cito aqui as bailarinas Ana Paulino, Dandara Caetano, Isabela Coracy, Ingrid Silva, Michaela de Prince, Precious Adams, Misty Copeland, dentre muitas outras que vem rompendo barreiras.

**Figura 3** – Bailarina carioca, Ingrid Silva (2018)



Fonte: Foto: Alex Logaiski – Foto: Vogue

### 3.2 Bailarinas negras na cena em Belém do Pará

Ao olharmos para o cenário da dança paraense, ainda é possível enxergar inúmeras lacunas. Nossa região é composta por distintos corpos e em sua grande maioria, corpos com traços negros e indígenas. Com a chegada do ballet clássico à cidade, veio com ela todo aquele resquício do ensino tradicional, e nos dias atuais ainda é possível visualizar algumas dessas reproduções que são excludentes e racistas.

Enquanto bailarina negra, periférica e paraense, já passei por diferentes situações e na maioria delas, pude vivenciar o racismo, mesmo que escondido. Consigo compreender que essa reprodução acontece fruto de toda a estrutura do ballet e muitos professores ainda carregam a forma de ensino em que meninas negras devem se adequar aos padrões brancos.

Esse despertar para a quebra desses padrões só chegou a mim no período em que estagiei em uma escola de dança de São Paulo. Desde o início da minha trajetória, sempre vi bailarinas usando meia calça e sapatilha na cor rosa, até então isso era normal pra mim, contudo, me surpreendi quando a professora que ministrava aula na escola em que eu estava passando uma temporada, pediu a mim para que pintasse as minhas sapatilhas de ponta do tom da minha pele e dançasse sem meia calça. Ao questioná-la o motivo de tal pedido, ela me explicou que a meia calça e a sapatilha do tom da pele, dá ao professor e ao público uma melhor visualização da musculatura das pernas, e a cor rosa não permite uma boa visualização no tom de pele negra, o que causava uma certa quebra das linhas de bailarinas negras.

Segundo Vakani (2014), os profissionais de balé indicam que a meia-calça de cor rosa é usada para melhor visualização da musculatura das pernas, outros associam a cor com o tom que melhor se adequa à pele, simulando uma nudez contida. Pele esta branca, predominante no balé. A cor rosa, porém, não se adequa em nada aos tons de pele negra. (FRAJUCA; MENEZES, 2021, p.273)

É possível entender essa visualização na imagem a seguir, onde a sapatilha pintada dá a visão completa da linha de pernas.

**Figura 4-** Sessão de fotos no ponto turístico Estação das Docas (2019)



Fonte: Gerson Galeno

Ao retornar para Belém, tentei me adaptar ao que aprendi com a professora de São Paulo, expliquei aos professores da escola em que estudo aqui, nenhum, até então foi contra ao meu posicionamento e decisão.

No ano de 2019, fui escalada para interpretar a personagem *Rainha das Neves* na releitura do ballet *O Quebra Nozes*, e no decorrer do processo, ensaiava com a sapatilha do tom da minha pele, que na época era necessário pintar com base, item de maquiagem, para que a cor da sapatilha se aproximasse da minha cor. No mesmo ano, fui presenteada pela minha professora com uma sapatilha do meu tom, foi uma felicidade enorme. Apesar de ter ganhado a sapatilha e chegar até a ensaiar com ela, não foi permitido que eu dançasse com a mesma. A ensaiadora justificou dizendo que usar a sapatilha e a meia calça do meu tom deixaria o ballet mais “contemporâneo”, confesso que no momento eu não tive reação, porém, ao analisar a situação, consigo notar que ali, vivi mais uma situação de racismo dentro da dança. “Mas é preciso notar que o racismo é algo tão presente em nossa sociedade que muitas vezes passa despercebido.” (RIBEIRO, 2019, p. 38).

Mesmo tendo passado por essa situação, me senti feliz com a experiência, pois foi a primeira vez que interpretei um papel de destaque e em um ballet de repertório, local onde muitas bailarinas negras, dificilmente, não conseguem chegar.

**Figura 5** - Personagem Rainha das Neves, no ballet “O Quebra Nozes” (2019).



Fonte: Juliana Rassy

O cenário para meninas negras ainda é pequeno e se sentirem representadas ainda é difícil, visto que, mesmo com toda a população miscigenada em nosso estado, muitas escolas ainda trazem o modelo europeu como centro. Algumas meninas negras possuem como referência na cena clássica paraense, bailarinas de dentro de suas escolas ou até mesmo de outras unidades de ensino, assim explicam as bailarinas entrevistadas, que possuem como referências no cenário regional, eu, Ariany Coelho, dentre outras. Além de se sentirem representadas por essas bailarinas, as meninas relatam a importância de possuírem referências negras em papéis principais.

Em 2021, tive a oportunidade de ser bailarina principal de um espetáculo, novamente a releitura de um repertório e pela primeira vez a história seria encenada em torno de mim como personagem de maior destaque, *Aurora* do ballet “A Bela Adormecida”. Novamente busquei em minha performance, reafirmar as minhas origens negras e por mais uma vez me foi negado, contudo, tive a grande surpresa de receber o cartaz de divulgação do espetáculo e nele, a princesa Aurora foi representada com o meu tom de pele e formato de cabelo. Enxerguei nesse cartaz a possibilidade de mais meninas negras se identificarem, pois é difícil vermos em cartazes, a imagem de uma negra como bailarina e é, também, uma oportunidade de se verem como parte de uma arte que por muitas vezes nos exclui. Como evidencia Marcela Silvério.

O acesso às aulas de balé é ainda restrito, por conta dos valores e do estereótipo do padrão corporal, visto que não vê em outros corpos a possibilidade para ser e atuar como protagonista dessa Arte. A busca por referências negras como parte da reflexão sobre representatividade é fundamental para atentar e relembrar às bailarinas negras que elas não serão as primeiras. (SILVÉRIO, 2020, p. 27)

**Figura 6-** Cartaz de divulgação do espetáculo “Aurora: A princesa Adormecida” (2021)



Fonte: Arte feita por Kaleb Silva

Apesar de ter tido esse privilégio em meio a tudo o que o ballet carrega, compreendo que não ocorre da mesma forma para todas as bailarinas negras, pois já houveram situações em que estas ocupavam papéis principais, porém, na foto de divulgação, a bailarina era representada pelo estereótipo branco que conhecemos. Geralmente os cartazes que carregam fotos de pessoas negras são de divulgação de modalidades como jazz, dança afro, dentre outras. O ensino da dança clássica deve ser concedido a todas que possuem interesse na modalidade, reproduzir atos racistas é inaceitável atualmente, possuímos inúmeras formas de acesso a esses debates e devemos pensar em um ensino antirracista, entender que muitas bailarinas negras contribuíram para a dança cênica no Brasil, e ainda em Belém.

### **3.3 Sapatilhas negras: Um sopro de representatividade**

Essa luta dentro da dança clássica iniciou para mim a partir do momento em que não conseguia mais me identificar com a cor da meia calça e das sapatilhas. Pode

parecer algo estritamente estético ou que sirva para acompanhar os figurinos, mas tem a ver com a pele da bailarina, como pontua Ingrid Silva<sup>19</sup>

O ponto é que, para nós bailarinos, a meia calça e a sapatilha são como uma continuação do nosso corpo e, uma vez que o balé foi originado na Europa e idealizado predominantemente por pessoas brancas, a cor rosa era a mais próxima da tonalidade da pele branca e, por isso, foi adotada como modelo. (SILVA, 2021. p. 166)

Podemos considerar que o uso de sapatilhas de ponta é o ponto máximo da arte do ballet clássico, desde pequenas, bailarinas sonham com o dia em que poderão calçar as pontas. Esse sucesso das sapatilhas se deu com a bailarina Marie Taglioni, antes dela, outras bailarinas do século XVIII já haviam usado os sapatos e ficado suspensas nas pontas dos pés, contudo, em pequenas aparições. Filippo Taglioni, pai de Marie, foi o responsável pelo apogeu da filha com as sapatilhas de ponta, visto que, ele há fazia praticar por cerca de seis horas por dia. Marie, então dançou um ballet completo usando o acessório e a partir disto, se tornou um ícone de sua geração e trazendo definitivamente para a dança clássica, as sapatilhas de ponta. (SAMARINO, 2021)

Como já citado, compreendemos as sapatilhas e a meia calça como a continuação total do corpo da bailarina, entretanto, bailarinas negras sofrem dificuldades para encontrar esses itens no tom de sua pele. Podemos perceber neste sentido, que até mesmo a indústria da moda por trás do ballet, ainda é presa no vestuário em que meia calça e sapatilha rosa são do “tom de pele”.

Por muitos anos, bailarinas negras precisavam pintar suas sapatilhas para que se adequasse a cor de pele, como destaca Frajuca; Menezes (2021):

Robison (2018) destaca que há um padrão de rejeição das mulheres negras no balé ao tentar encontrar meias-calça, collants e sapatilhas que combinem com seu tom de pele. Por muitos anos essas mulheres precisaram pintar seu próprio equipamento de trabalho para que ficasse adequado à cor de sua pele, passando maquiagem em suas sapatilhas e meias, porque o traje fornecido era implicitamente branco. Mão de obra e recursos estes, gastos em uma atividade na qual bailarinas brancas nunca precisaram se preocupar, já que sua cor de pele é considerada “neutra”. (FRAJUCA; MENEZES, 2021, p. 273)

---

<sup>19</sup> Ingrid Silva é uma bailarina negra, brasileira, atualmente compõe o Ballet do Dance Theatre of Harlem em Nova York.

Acompanhando a bailarina Ingrid Silva, fui me atentando a esses padrões que eram impostos quanto a vestimenta de bailarinas negras, ela foi também responsável por modificar o meu pensamento quanto a isto. Já relatei algumas experiências que vivi e ter essa referência negra, me fez acreditar e compreender que também posso chegar longe, além de defender minha ancestralidade.

Possuir apenas referências de cor clara no ballet, causa em nós, bailarinas negras um apagamento de tudo o que a nossa cor representa, toda a diáspora negra que construímos dentro do ballet com bailarinas que lutam/lutaram desde o início.

Mesmo com todo esse avanço em relação ao vestuário, ainda é difícil encontrar em lojas pela cidade, as sapatilhas e meias de variados tons de pele. Atualmente a única marca brasileira que produz as sapatilhas é a Só Dança. Os preços são bastante elevados para adquiri-las, contudo, já é um grande avanço no mercado nacional, pois a princípio, apenas as marcas internacionais como a Freed of London e Gaynor Minden, fabricavam as sapatilhas nos tons de marrom. Essa produção ainda começou de forma tardia, a própria Ingrid só teve uma sapatilha do seu tom no ano de 2019.

Levando em conta que se trata de uma arte secular, com seus trajes tradicionais derivados do século XIX, é impressionante entrever que só há alguns anos as empresas começaram a considerar a cor da pele das bailarinas negras na confecção dos trajes de balé. Um passo importante, dado à custa de muito clamor, e ainda parte de um longo caminho para que as bailarinas negras possam ocupar cada vez mais papéis de destaque e consagração na arte do balé, sem serem prejudicadas pela cor de sua pele. (FRAJUCA; MENEZES, 2021, p. 277)

A minha primeira sapatilha do meu tom de pele, foi pintada enquanto ainda estava em São Paulo, usei tinta de tecido e me recordo de ficar extremamente feliz pelo visual estético que obtive, era como se a minha perna fosse maior do que de fato é. Tive a oportunidade de usar as sapatilhas pintadas pela primeira vez em uma competição internacional, em 2017, foi um momento único e especial, a partir dessa experiência, decidi adota-las para sempre em minha vida.

**Figura 7-** Seletiva Valentina Kozlova Internacional Ballet Competiton (VKIBC) (2017)



Fonte: Equipe de Fotografia do Prêmio Arte em Cena

Durante os anos que se passaram, ainda utilizava tintas e maquiagens para pintar a sapatilha, porém, no ano de 2019, fui presenteada pela professora Lucinha Azeredo, com as minhas primeiras sapatilhas marrons. Elas marcaram, definitivamente, o início de novos descobrimentos e lutas.

Enxerguei nas sapatilhas e meia calça do tom de pele, a possibilidade de outras bailarinas negras, paraenses a adotarem também os acessórios em apresentações e aulas, tornando assim, o cenário regional, ainda mais inclusivo e antirracista

**Figura 8 -** Sapatilhas de ponta da marca Só Dança, cor: Mocha (2019)



Fonte: Ariany Coelho

No ano de 2022, pude então me apresentar em um espetáculo de repertório, usando as sapatilhas do meu tom de pele. Depois de inúmeras tentativas e sob outra direção, a coreógrafa que realizou a releitura do ballet “Dom Quixote”, me permitiu interpretar a personagem *Mercedes* com a sapatilha marrom. Foi uma enorme realização e após o espetáculo, alunas da escola vieram me parabenizar pela performance, além de dizer que com a sapatilha do meu tom, eu pareci flutuar pelo palco.

**Figura 9** - Personagem Mercedes, no ballet Dom Quixote (2022)



Fonte: Mosaico do Pará

A falta de representatividade é algo que vêm sendo discutido a muitos anos dentro do ballet clássico, com esse motivo, algumas companhias de dança multirraciais se desenvolveram para valorizar esses profissionais. Uma delas, que possuo como inspiração é o Dance Theatre of Harlem.

O Dance Theatre of Harlem transgrediu a regra de trezentos anos, ao vestir seus bailarinos no palco com meia-calças e sapatilhas na cor de suas peles, e não rosa claro. Esta característica se tornou permanente nas produções da companhia, mas ainda é uma exceção entre as empresas de balé atuais. (PORTAL GELEDÉS, 2023)

Foram necessários séculos de mudanças sociais para que companhias de dança atuassem com tais mudanças no cenário da dança. O ballet, assim como o mundo, evolui, e essas adaptações são necessárias para que mais bailarinas se identifiquem, se sintam representadas e sonhem com a dança clássica. E como Djamila Ribeiro cita:

Não podemos nos satisfazer com pouco. Apesar de termos avançado nas últimas décadas, não podemos achar que foi o suficiente. Não basta ter um ou dois negros na empresa, na tv, no museu, no ministério, na bibliografia do curso. Se disserem que ser antirracista é ser “o chato”, tudo bem. Precisamos continuar lutando. (RIBEIRO, 2019, p. 42)

A luta por mais espaço, respeito e representatividade ainda é grande, porém, nós, bailarinas negras ainda seguiremos e traçaremos nossos caminhos diante de todo esse cenário, resistindo, lutando um ambiente antirracista e de justiça.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ballet clássico, em grande parte de sua trajetória histórica foi marcado por uma imagem padrão de bailarina, esta que por sua vez, dificilmente é imaginada como uma menina negra. O padrão estabelecido pela sociedade europeia privilegia corpos brancos, o que é decorrente de um pensamento racista que está enraizado na sociedade e esse pensamento exclui pluralidades corporais como potência em cena.

A origem da dança clássica não deve ser ignorada, visto que, toda a codificação e métodos de ensino que conhecemos atualmente, possui um contexto histórico importante, contudo, é necessário tornar essa arte acessível e não apenas limita-la a um corpo, cor ou classe social, visto que, desde a sua origem, o ballet já passou por diferentes modificações. Devemos levar em consideração que essa prática artística não é superior a nenhuma outra por sua origem, é uma forma de expressão como outra qualquer.

Limitar o ensino do ballet a uma só estética corporal “dominante”, esmaga e rejeita toda a diferença de corpos existentes na sociedade. Buscar reproduzir esses padrões europeus no Brasil, e em Belém, é de forma camuflada, praticar o racismo sem olhar ao redor e reconhecer o território em que vivemos, onde existem corpos negros, indígenas, pertencentes a essas terras. O corpo negro, quase sempre em que está presente em cena, possui singelos destaques e em sua grande parte, reproduzindo papéis estereotipados. Essa cena, atualmente em Belém vem se modificando. Para além de toda essa problemática que limita corpos negros na cena, somos aconselhados a “negar” nossos traços, não podendo usar meia e sapatilhas de nosso tom de pele, o que nos faz perder linhas e fluidez corporal.

Um possível caminho que pode contribuir para a mudança de reproduções de cunho racista, é um ensino do ballet clássico antirracista. Onde meninas negras não sejam impedidas de realizar seus sonhos por conta de sua cor, e sejam vistas de forma igual, pois também possuem capacidade, tal qual, meninas brancas. Permitir que meninas negras estejam em papéis de destaque, sejam bailarinas principais de espetáculos e tenham suas fotos expostas em cartazes de divulgação, reafirma a sociedade que o ballet pode ser de todos,

além de inspirar outras meninas negras que não se enxergam em determinados espaços.

No Brasil há um legado deixado na dança clássica por bailarinas negras, como Mercedes Baptista, entretanto, essa história é apagada ou pouco falada. Dar destaque a corpos negros, naturalizar os mesmos e possibilitar que estejam em cena com vestimentas e sapatos de sua cor de pele, é reconhecer que este espaço também carrega uma ancestralidade preta, brasileira, paraense. É manter viva a esperança de que o ballet clássico pode ser de todas as classes sociais, sem privilégio de cor. Mesmo não possuindo tanto reconhecimento, a partir do momento em que uma bailarina negra é citada, tida como inspiração, sua história permanece viva.

A importância de bailarinas negras em cena, em ambientes de pesquisa e sendo objeto de estudo, me fez perceber, durante a realização desse trabalho, que mesmo que estejamos caminhando em passos lentos, atualmente consigo ter referências negras para esta escrita, para a minha dança e fazer artístico. Uma em cada dez bailarinas negras ocupam cargos principais em companhias de dança, entretanto, isso não é motivo para que a luta acabe. Nessa perspectiva, encaro que esta pesquisa como uma semente plantada e me dá esperança de ver germiná-la em outras meninas, artistas negras.

Esta pesquisa autobiográfica me fez reconhecer ainda mais o meu lugar na arte e sustentar a minha fala dentro do tema, por meio da coleta de depoimentos, vendo outras bailarinas negras me citando como motivação para suas carreiras, me fez compreender e ter como objetivo não parar por aqui, mas chegar em grandes locais com ela, dar voz a quem está gritando a muito tempo, continuar a batalha pelas bailarinas do passado, presente e futuro. Pretendo desenvolver debates acerca do tema, realizar palestras e gerar novas questões para instigar professores, coreógrafos, diretores de escola e fazedores de arte a refletir sobre o tema.

Chego ao momento final deste trabalho, me enxergando como artista-ativista-pesquisadora, a fim de continuar meus estudos nessa vertente e futuramente adentrar em um programa de pós-graduação, mestrado e doutorado.

## 5. REFERÊNCIAS

ALVES, Gislene de Araújo. **Narrativas de si**: reflexões teórico-metodológicas da pesquisa (auto)biográfica como abordagem de investigação e formação docente. Anais IV CEDUCE... Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/11282>>. Acesso em: 01 mai. 2023.

ANDERSON, Jack. **Dança**. Lisboa; Editorial Verbo, 1987.

APOSTOLIDES, Jean-Marie. **O rei máquina**: Espetáculo e Política no tempo de Luís XIV. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.

COSTA, Erika Villeroy. **A dança negra de Mercedes Baptista** — Corporeidades Afro-diáspóricas em diálogo. Anais do 2º Encontro Internacional História e Parcerias, Rio de Janeiro, 2019.

COUTO, Clara Rodrigues. O balé por escrito: preceitos e regras de composição dos balés de corte na França do Antigo Regime (1581-1682). **Revista Brasileira de Estudos da Presença** [Online]. 2022, v.12, n.1. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-2660113668>>. Acesso em 15 abr. 2023.

FRAJUCA, Cheyenne Cordeiro; MENEZES, Marizilda dos Santos. Bailarinas negras: Cores do balé e as transformações no vestuário. **Revista de ensino em artes, moda e design**, [S. l.], ano 2021, v. 5, n. 3, p. 1~12, 1 out. 2021.

HOMANS, Jennifer. **Os Anjos de Apolo**: uma história do ballet. Lisboa: Edições 70, 2012.

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Classicistas e Transgressores** – História da Dança em Belém do Pará. Belém: IAP, 2014.

PORTAL GELEDÉS. **As bailarinas negras e o ballet clássico**. 20 mar. 2015. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/as-bailarinas-negras-e-o-ballet-classico/>>. Acesso em 21 abr. 2023.

PORTAL GELEDÉS. **O ballet e o racismo**. 12 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-ballet-e-o-racismo/>>. Acesso em 21 abr. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SAMARINO, Natália. **Histórias do ballet** [livro eletrônico] Obra concebida, desenvolvida e produzida pela equipe pedagógica do Pas de Quatre Centro de Dança. 1. Ed. Contagem, MG : Pas de Quatre Centro de Dança, 2021.

SCHNEIDER, Thaissa. Moda e ballet clássico: um estudo sobre figurinos. **Moda Palavra**, v.6, n.11, jan. 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7739>>. Acesso em 19 de abr. 2023

SILVA, Ingrid. **A sapatilha que mudou meu mundo**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

SILVÉRIO, Marcela Renata Costa. **O corpo negro e o estereótipo da bailarina**. Orientador: Prof.<sup>a</sup> Me. Priscila Vilas boas. 2020. 32 f. Monografia (Especialização) - Universidade estadual de São Paulo, São Paulo, 2020.