



**INSTITUTO
FEDERAL**

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS APARECIDA DE GOIÂNIA
LICENCIATURA EM DANÇA**

ANA CAROLINA ALVES BONS OLHOS

**AS CRIANÇAS E O BALÉ: CONSTRUÇÕES, USOS E FORMULAÇÕES PARA A
INFÂNCIA**

**APARECIDA DE GOIÂNIA
2022**



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO NO REPOSITÓRIO DIGITAL DO IFG - ReDi IFG

Com base no disposto na Lei Federal nº 9.610/98, AUTORIZO o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, a disponibilizar gratuitamente o documento no Repositório Digital (ReDi IFG), sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissão assinada abaixo, em formato digital para fins de leitura, download e impressão, a título de divulgação da produção técnico-científica no IFG.

Identificação da Produção Técnico-Científica

- | | |
|--|---|
| ☐ Tese | ☐ Artigo Científico |
| ☐ Dissertação | ☐ Capítulo de Livro |
| ☐ Monografia – Especialização | ☐ Livro |
| ☒ TCC - Graduação | ☐ Trabalho Apresentado em Evento |
| ☐ Produto Técnico e Educacional - Tipo: _____ | |

Nome Completo do Autor:

Matrícula:

Título do Trabalho:

Autorização - Marque uma das opções

- ☒ Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso aberto);
- ☐ Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG somente após a data __/__/____ (Embargo);
- ☐ Não autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso restrito).

Ao indicar a opção **2** ou **3**, marque a justificativa:

- ☐ O documento está sujeito a registro de patente.
☐ O documento pode vir a ser publicado como livro, capítulo de livro ou artigo.
☐ Outra justificativa: _____

DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO-EXCLUSIVA

O/A referido/a autor/a declara que:

- o documento é seu trabalho original, detém os direitos autorais da produção técnico-científica e não infringe os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade;
- obteve autorização de quaisquer materiais inclusos no documento do qual não detém os direitos de autor/a, para conceder ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás os direitos requeridos e que este material cujos direitos autorais são de terceiros, estão claramente identificados e reconhecidos no texto ou conteúdo do documento entregue;
- cumpriu quaisquer obrigações exigidas por contrato ou acordo, caso o documento entregue seja baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

Aparecida de Goiânia, __06__/_04_/2022_.
Local Data

ANA CAROLINA ALVES BONS OLHOS

**AS CRIANÇAS E O BALÉ: CONSTRUÇÕES, USOS E FORMULAÇÕES PARA A
INFÂNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Licenciatura em
Dança, do Instituto Federal de Goiás -
Câmpus Aparecida De Goiânia, como
requisito parcial para a obtenção do grau
de licenciada em dança.

Orientadora: Me. Rousejanny Ferreira

Coorientadora: Natália Samarino

**APARECIDA DE GOIÂNIA
2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B721 Bons Olhos, Ana Carolina Alves
 As crianças e o balé: construções, usos e formulações para a infância. /
 Ana Carolina Alves Bons Olhos. - Aparecida de Goiânia, 2022.
 47 f.

 Orientadora: Me. Rousejanny Ferreira.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Instituto Federal de
 Educação Ciência e Tecnologia de Goiás: Campus Aparecida de Goiânia,
 Licenciatura em Dança, 2022.

 1. Infância. 2. Balé. 3. Balé infantil. 4. História do balé. I. Título.

CDD 792.8

Catalogação na publicação:
Thalita Franco dos Santos Dutra – CRB 1/2186



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS APARECIDA DE GOIÂNIA

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA CAROLINA ALVES BONFOLHOS

AS CRIANÇAS E O BALÉ: CONSTRUÇÕES, USOS E FORMULAÇÕES PARA A INFÂNCIA

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Aparecida de Goiânia como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Dança sob orientação Prof.ª Rousejanny da Silva Ferreira e coorientação de Natália Samarino.

Aprovado em 18 de fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.ª Rousejanny da Silva Ferreira

Presidente da banca / Orientadora

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof.ª Késia Mendes Barbosa Oliveira

Membro Interno

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof.ª Fernanda de Souza Almeida
(Membro Externo)

Universidade Federal de Goiás

Documento assinado eletronicamente por:

- **Fernanda de Souza Almeida, Fernanda de Souza Almeida - Visitante - Ufg (01567601000143)**, em 06/04/2022 15:49:34.
- **Kesia Mendes Barbosa Oliveira, COORDENADOR - FUC1 - APA-CLPB**, em 22/02/2022 20:46:10.
- **Rousejanny da Silva Ferreira, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO**, em 22/02/2022 20:33:15.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 21/02/2022. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 248743

Código de Autenticação: 98fa928158



Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Avenida Universitária Vereador Vagner da Silva Ferreira, Qd. 1, Lt. 1-A, Parque Itatiaia, APARECIDA DE GOIÂNIA / GO, CEP 74968-755
(62) 3507-5958 (ramal: 5985)

AGRADECIMENTOS

Ao meu amigo de todas as horas e âncora da minha alma: Jesus! Aquele que escutou minhas preocupações e episódios de ansiedade acerca deste trabalho e que, de uma forma inexplicável, gerou força em mim para que esta pesquisa fosse concluída.

Ao meu esposo Nilton que segurou as pontas de trabalho e casa para que eu pudesse me dedicar à investigação presente. Espero um dia retribuir tudo o que recebi nesses dias, amor!

À minha orientadora Rouse que não mediu esforços para que esta pesquisa acontecesse e que trabalhou diversas estratégias para que eu conseguisse me posicionar de forma crítica acerca das temáticas abordadas nesta pesquisa. Rouse, eu me sinto privilegiada por participar do legado de pesquisas em balé que você tem construído.

À minha coorientadora, Natália Samarino, que acreditou na relevância das temáticas levantadas aqui e se dispôs a esclarecer as inúmeras dúvidas históricas que eu tive no decorrer desta escrita. Obrigada por ser tão generosa em compartilhar o seu arsenal de conhecimento.

À minha família, meus amigos próximos e colegas de trabalho que entenderam minha ausência e me apoiaram de diversas formas. Em especial, aos meus pais, a minha irmã e a minha sogra!

Ao Instituto Federal de Goiás e, principalmente, ao corpo de professores da Licenciatura em Dança que oferecem uma formação de qualidade em dança. Também aos colegas do curso que caminham junto a mim nesse processo de se descobrirem pesquisador: Alessandra, Gislene, Joca, Daniel, Davidson, Samuel, Natália, Fabrícia e Rafaela.

RESUMO

Este trabalho de pesquisa surge da necessidade de entender os processos históricos das crianças no balé. Nas últimas décadas, as crianças se tornaram o principal público atraído para as aulas de balé e, por isso, entender os caminhos desse fenômeno tornou-se um problema de pesquisa. Dessa forma, proponho um levantamento principalmente de cunho bibliográfico e iconográfico no contexto europeu, estadunidense e brasileiro, entre os séculos XIX e XXI e como os processos artísticos, pedagógicos e sociais destes lugares atravessaram os cenários atuais do que se caracteriza como “balé infantil”. Reflito o lugar da criança nos processos educativos e artísticos da construção do balé enquanto uma dança de cena e as mudanças de perfil de alunos, espaços, didáticas e mercado, que moldaram os interesses atuais por essa faixa etária.

Palavras-chave: Infância. Balé. Balé infantil. História do balé

ABSTRACT

This research project comes up from the need of understanding the historical processes of children in ballet. In the last decades children became the main audience attracted to ballet classes and because of this, understanding the ways of this event became a research problem. So I propose a survey mainly bibliographic and iconographic in the European, American and Brazilian context, between the XIX and XXI centuries and how the artistic, pedagogical and social processes of these places crossed the current scenarios of what is characterized children's ballet. I reflect about the place of the child in the educational and artistic processes of the construction of the ballet as a stage dance and the changing of the profile of students, spaces, didactics and market that shaped the current interests for this age group.

Keywords: Childhood. Ballet. Children's ballet. Ballet history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Compilado da autora	9
Figura 2. Crianças na aula de balé da École de Danse de l'Opéra de Paris. Sem data.	11
Figura 3. Maria Olenewa e alunos, em 1927.	13
Figura 4. Vera Karalli como a Princesa Aspícia e Platon Karsavin como Pai Nilo com crianças não identificadas na cena O Reino dos Rios. São Petersburgo, 1915. Fonte: NYCDanceStuff.com	17
Figura 5. Alunos da Escola de Ballet Imperial na Mazurka des Enfants, 1893.	18
Figura 6. Quebra-nozes de Balanchine, 1954.	19
Figura 7. Marusya Oleynikova em sua primeira competição, 6 anos de idade. Rússia, 2018.	20
Figura 8. Folder de divulgação do Festival CBDD KIDS, 2018.	21
Figura 9. Balé Clássico de Repertório – Variação Masculina – Infantil. Balé Jovem de São Vicente (SP). Coreografia: Balé: La Fille Mal Gardée. Sem Data.	22
Figura 10. Compilado da autora	24
Figura 11. Aula de balé na Escola de dança de Paris. Sem data.	26
Figura 12. Meninas competindo nos exames da Royal Academy of Dancing (Londres) realizados em Brisbane e Toowoomba, 1938.	28
Figura 13. Agrippina Vaganova com alunos da Academia Coreográfica de Leningrado. Sem data	30
Figura 14. Alunas da EEDMO após apresentação, 1937.	34
Figura 15. Alunas em aula temática no método Flávia Thaís, 2019.	36
Figura 16. Bebês na aula de balé da escola The Dance Corner of Killingworth, 2018.	36
Figura 17. Divulgação de turma de baby fraldinha, 2021.	37
Figura 18. Espetáculo do método SD ballet, 2019.	37
Figura 19. Divulgação de turma <i>baby class</i> . Ballet Candice Assmann, 2018.	38
Figura 20. Compilado da autora.	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1. AS CRIANÇAS NAS PEDAGOGIAS DO BALÉ – MOVIMENTOS INICIAIS	10
1.1 A CRIAÇÃO DOS ESPAÇOS DE BALÉ E AS CRIANÇAS	10
1.2 AS CRIANÇAS NA CENA DO BALÉ	15
Figura 10. Compilado da autora	24
CAPÍTULO 2. OS MÉTODOS DE ENSINO DE BALÉ E O LUGAR DAS CRIANÇAS	25
2.1 MERCADOS DO BALÉ PARA CRIANÇAS: BABY CLASS E OUTROS ARTIFÍCIOS	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

INTRODUÇÃO

O estereótipo da bailarina branca, jovem, magra, como uma personagem de princesa, educada e romântica alimenta uma percepção feminina e educativa de balé que se propagou intensamente no Brasil, não somente em espaços especializados de balé, mas em escolas de educação básica, igrejas, projetos sociais, entre outros. Por vias distintas, esses espaços tentam acompanhar um desejo forjado nas crianças, nutrido pelos adultos, do que uma dança como o balé pode oferecer.

Na minha experiência pessoal, o estímulo para iniciar a caminhada como professora do gênero iniciou-se por volta dos meus quinze anos, quando eu queria trabalhar, ter uma renda própria, mas, ao mesmo tempo, gostaria de continuar os estudos em balé e precisava terminar o Ensino Médio. Logo, dar aulas de balé para crianças em horários diferentes da grade da escola se encaixava perfeitamente. E, assim como a maioria das jovens professoras de balé da minha geração, saí de um lugar de aprendizagem mecânica e tradicional e quis reproduzir minha vivência de aluna em sala de aula como professora. Infelizmente, não deu certo! Isso porque os repertórios de conhecimento de uma bailarina se diferem dos repertórios de uma professora de balé. Assim, depois de um ano atuando no mundo do trabalho, percebi que eu precisava de outros saberes, contudo não sabia onde os encontrar. Em 2016, eu me dei conta que encontrar espaços de formação funcionais nessa área de balé infantil ou literaturas específicas era raro, assim sendo, eu frequentemente buscava apostilas e tutoriais na internet que pudessem me orientar.

Após esse período de buscas por cursos e materiais que orientassem minha prática em sala de aula, ainda em 2016, entrei para um curso técnico de dança, oferecido por uma escola estadual de Goiânia, cidade onde moro. Estava sedenta por conhecimentos que se alinhassem ao meu contexto e somassem em minha área de trabalho. Infelizmente me deparei com um cenário diferente, pois o curso se dedicava a preparar bailarinos para o mercado de trabalho e não professores.

Dois anos após esse período de curso técnico, entrei para a graduação, Licenciatura em Dança, oferecido pelo Instituto Federal de Goiás e, nesse lugar, vi uma perspectiva de formação adequada para um professor: aprendi sobre didática, conceitos sobre infância, por exemplo, e, além disso, fui estimulada a problematizar minhas práticas de ensino. Com o tempo me aproximei de pessoas e professoras

que também tinham gosto por estudar o balé em toda sua complexidade. Em meio a perguntas infinitas e muito estudo, perguntei-me quando começou essa tendência de dar aula de balé para crianças tão pequenas, com idade entre dois e seis anos de idade, categoria popularmente chamada de *baby class*.

O modo convencional da história majoritariamente se pautou no processo e produção do artista adulto como pessoa relevante para as metodologias de formulação dessa dança, e este mesmo processo também aconteceu de modo semelhante em outras linguagens artísticas. A partir dessa reflexão inicial, comecei a me perguntar como e quando se documentaram os registros da formação dos artistas bailarinos durante a infância e adolescência dos mesmos? Por quais espaços de formação eles passaram e passam até hoje? Quais expectativas, por parte das famílias e das escolas de balé, foram e são geradas nos bailarinos que iniciam as aulas de balé? E como a cultura e a sociedade conduziram e conduzem mudanças e permanências nas formações educativas e artísticas em balé? A partir destas questões recorro minha pesquisa quanto ao modo como o popularmente chamado balé clássico, seus sujeitos, usos e instituições foram formulando percepções de formação e ensino dessa dança na infância, principalmente no período do fim do século XIX até os dias atuais.

A partir de tais inquietações, percorro fontes da história social do balé e da infância em alguns contextos europeus e estadunidenses, assim como estas ressonâncias e adesões reverberam na idealização do balé infantil brasileiro. Dessa forma, investigo o modo como as crianças aparecem nas bibliografias e iconografias do balé a partir do século XX até o século XXI. Problematizo os aspectos pedagógicos, sociais e interesses outros que formularam a ideia de infância em torno do balé. Reflito sobre a atual criação de métodos e estratégias de ensino de balé, específicos para crianças da primeira infância. Faço um breve mapeamento da construção imagética da criança e da ideia de infância apresentada nos livros de história e ensino do balé e inicio uma discussão do porquê, nas últimas décadas, as lógicas de ingresso, principalmente quanta à idade das crianças, decresceu de modo tão abrupto. A pesquisa se debruçou em bibliografias, vídeos e imagens das crianças, visto que há uma lacuna nas literaturas dedicadas a esclarecer como foi o universo infantil no balé no contexto do século XIX até o XXI.



Figura 1. Compilado da autora¹

CAPÍTULO 1. AS CRIANÇAS NAS PEDAGOGIAS DO BALÉ – MOVIMENTOS INICIAIS

Este capítulo trará breve contextualização referente à inserção de crianças no balé, partindo, à primeira vista, do mapeamento dos espaços técnicos e artísticos. Após mapear tais espaços, serão analisados criação, circulação, lógica e objetivos das principais escolas, de forma a entender como essas leem o ingresso das crianças nesta dança. Em seguida, será feito um breve levantamento de registros de crianças nas cenas de balé.

1.1 A CRIAÇÃO DOS ESPAÇOS DE BALÉ E AS CRIANÇAS

A formação dos códigos corporais e artísticos do balé se deu no contexto da nobreza renascentista, principalmente da corte do Rei Luís XIV, isso porque o Rei Sol foi um entusiasta do balé e, a partir dessa devoção, em 1661, ele criou a *Académie Royale de Danse*, que objetivava codificar as estruturas gestuais e coreográficas do balé. (Pereira, 2003)

Posteriormente, em 1713, foi criado o *Conservatoire de Danse l'Opéra de Paris*, que tinha o objetivo de profissionalizar os bailarinos adultos da *Académie Royale de Musiqué* (criada em 1664, a academia reunia um corpo de músicos e bailarinos da Ópera). Apesar da existência de crianças nas aulas, isso era uma exceção, destinada somente aos filhos dos artistas daquele lugar. As aulas eram adaptadas para crianças, mas, não eram pedagogicamente pensadas para elas. De acordo com Delattre (2015), somente nos anos 1770 houve vestígios de programas escolares de dança para crianças e é até possível que estes tenham sido ensinados a elas. Em janeiro de 1783, um decreto anunciou a criação da *École de Danse de l'Opéra de Paris*, destinada a acolher sessenta crianças como alunos e, de acordo

¹ Compilado de figuras – Figura 1: Aula de balé no estabelecimento Norma's Academy of Dance. Atlanta (1973). Fonte: Ballet Class – An American history. Klapper, Melissa R.; Figura 2: Aula de balé para principiantes (1977). Fonte: Ballet Class – An American history. Klapper, Melissa R.; Figura 3: Potenciais bailarinas na Truempy Dance School, Berlim (1931). Fonte: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Potential-Ballerinas-at-the-Truempy-Danc/5280910B412716BB>>. Acesso em: 14 fev. 2022; Figura 4: Aula de balé para preparatório (1977). Fonte: Ballet Class – An American history. Klapper, Melissa R.; Figura 5: Retrato de uma jovem bailarina. Detroit (1930). Fonte: <https://www.instagram.com/p/CFhN0VqluTt/?utm_medium=copy_link>; Figura 6: A pequena Goody e seus dois sapatos por Edward Blanchard (1876). Fonte: The Illustrated London News; Figura 7: Aula de balé. Fonte: Curso de balé – Guia Ilustrado para aprender balé; Figura 8: Crianças lendo livros de balé (1955). Fonte: Ballet Class – An American history. Klapper, Melissa R.

com a escola, oferecer disciplinas de qualidade às mesmas. O objetivo *École de Danse de l'Opéra de Paris* era preparar as crianças para se tornarem bailarinos da Ópera, entretanto, também usá-las em espetáculos, durante os anos de formação.

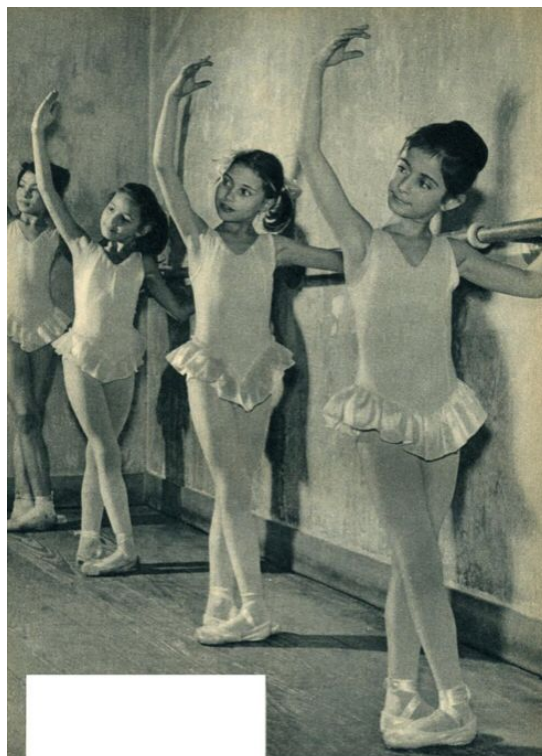


Figura 2. Crianças na aula de balé da *École de Danse de l'Opéra de Paris*. Sem data.
Fonte: artlyriquefr.com²

Os exames de admissão para a entrada em escolas estatais de balé, como a Escola da Ópera, nos moldes como se conhece hoje, tiveram início no século XIX, designados por Napoleão Bonaparte. Antes dos exames de admissão, a entrada no Balé da Ópera de Paris era baseada no favoritismo da nobreza, assim, Napoleão estabeleceu uma meritocracia militar na instituição, no início do século XIX, e estipulou provas para os papéis mais requisitados. O mesmo sistema foi adotado na formação do balé russo, que passou a ser organizado como uma escola para cadetes militares (MORAES, 2016).

Um formato escolar semelhante ao da *École de Danse de l'Opéra de Paris* foi adotado pela Rússia no século XVIII, sob o comando da Rainha Czar Catarina II. A Rainha trouxe o mestre Filippo Beccari³, de origem italiana, e sua esposa para darem aulas de balé em um orfanato chamado Lar dos Enjeitados, que a própria

² Disponível em: <<https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Opera%20Chanteurs.html>>. Acesso em: fev. 2022

³ O bailarino italiano Filippo Beccari foi o primeiro professor de balé em Moscou.

Rainha havia criado em 1764. Segundo Terry (1981), esse orfanato contava com sessenta e duas crianças e as aulas de balé começaram em 1773. De acordo com Castro (2013), as crianças órfãs eram colocadas em internatos e ali aprendiam balé como forma de disciplinar o corpo, sendo que todo esse investimento em educação e arte deveria voltar-se aos serviços da coroa.

As escolas citadas, ligadas à suas próprias companhias profissionais, tornaram-se o projeto de vida de muitas famílias, e de suas crianças, de classe baixa, uma vez que o balé poderia lhes garantir uma mudança integral de vida, visto que, caso elas entrassem, poderiam ter acesso a uma educação e formação artística que eram consideradas de qualidade e, futuramente, poderiam ascender de classe social. Segundo Slonimsky (1947), somente em Moscou, antes da guerra de 1917, meio milhão de crianças e adolescentes eram estudantes de balé.

Ainda de acordo com o autor, evidenciava-se outra questão: o balé com funções sociais distintas, para diferentes classes sociais. Essa funcionalidade se dava da seguinte forma: os filhos de nobres aprendiam balé como refinamento dos gestos corporais para viver em sociedade, ou seja, etiqueta social, enquanto nas classes sociais mais baixas, o balé era tido como formação de mão de obra para companhias de dança ligadas ao Estado, para que pudessem formar, assim, um corpo forte e organizado para representar um ideal de nação. Dessa forma, o balé atinge uma perspectiva dual, ou seja, está intimamente ligado à cultura da classe social que a criança que o pratica estava inserida.

É importante ressaltar que até a Reforma Cristã⁴, o conceito de infância ainda não estava formado nos moldes como conhecemos hoje, por isso, a sociedade analisada, neste caso, a europeia, não valorizava a educação da criança. Segundo Áries (1981), no século XVII, a família se tornou um lugar de afeição necessária entre pais e filhos, algo que não existia na Idade Média, e essa afeição se manifestou por meio da importância que se passou a conferir à educação:

A escola substituiu a aprendizagem como meio de educação. Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles. A despeito das muitas reticências e retardamentos, a criança foi separada dos adultos e mantida à distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. Essa quarentena foi a escola. [...] Essa separação das crianças deve ser interpretada como uma das faces do grande movimento de moralização dos

⁴ Reforma Cristã ou Reforma Religiosa teve início em 1517 com a publicação das noventa e uma teses de Martinho Lutero. Esta reforma acontece em um período de mudanças estruturais em toda a Europa.

homens promovido pelos reformadores católicos ou protestantes ligados à Igreja, às leis ou ao Estado. [...] A família começou então a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato (ÁRIES, 1981, p. 11-12).

Dessa forma, a educação dos filhos passou a fazer parte da preocupação da família, ou seja, quanto mais educação um filho tivesse mais seguro e preservado na moral ele seria e, partir disso, o balé foi colocado como um importante aspecto da formação educativa da criança, assim, a cultura da época acreditava que, ao ganhar o domínio sobre o seu corpo, uma criança ganhava, também, autoconfiança.

No Brasil, especificamente no eixo Rio-São Paulo, no século XX, vemos a implementação de duas grandes escolas estatais que ensinavam balé para crianças de forma pública. A primeira foi a Escola de Bailados, inaugurada em 1927 no Rio de Janeiro pelo governo juntamente com os esforços de Maria Olenewa; a segunda foi a Escola Experimental de Danças Clássicas, inaugurada na cidade de São Paulo, em 1940, pelo prefeito Prestes Maia. Essas instituições foram implementadas buscando formar um corpo de bailarinos brasileiros que objetivavam, principalmente, uma economia para o governo, visto que não seria mais necessário importar elencos de balé para se apresentarem no Brasil. (Pereira, 2003)



Figura 3. Maria Olenewa e alunos, em 1927.
Fonte: Livro Escola Estadual de Dança Maria Olenewa.

Com a política do Estado Novo, em 1937, o balé passa a ser um forte instrumento para requinte da cultura brasileira, e passando a ser alvo de predileção das mídias. Segundo Ponzio (2020), os programas Jardim Encantado, apresentado na TV Tupi, e Grande Gincana Kibon, apresentado na TV Record, contavam com

uma programação dedicada ao público infantojuvenil, no qual as apresentações de balé eram exibidas diversas vezes, o que com certeza influenciou na procura de aulas de balé para crianças também.

É importante ressaltar que anteriormente à criação da Escola de Bailados, no Rio de Janeiro, capital federal na época, o ensino do balé na cidade de São Paulo estava concentrado em academias particulares que atendiam à classe alta. Segundo Ponzio (2020):

Na época, o ensino do balé se concentrava em pouquíssimas academias particulares, que atendiam a classe social mais abastada, interessada principalmente na graciosidade e boa postura que tais aulas podiam proporcionar a estudantes quase somente do sexo feminino. O fato de simbolizar a cultura clássica europeia, principalmente da França Itália, também concedia prestígio ao balé como atributo de formação conservadora (PONZIO, 2020, p. 26).

Pergunto-me se aqui inicia a “naturalização” da relação do balé com o feminino. Pois, nesse contexto, o balé passou a ser atribuído apenas ao gênero feminino e as aulas passaram a ser ofertadas em clubes e pensões educacionais onde somente crianças meninas, pertencentes à alta sociedade, frequentavam.

Atualmente, o balé é também considerado uma atividade extra, adentrando o contexto das escolas de educação básica para além das escolas e academias específicas de formação ou vivência técnica/artística. Contudo, valores como disciplina, responsabilidade, criatividade e sociabilidade da criança são atrativos maiores para pais e escolas e/ou espaços que tem adotado essa prática corporal. Segundo Castro (1998, p. 9), “tem prevalecido a compreensão de que a criança deva ser ‘educada’, ‘socializada’, ou ainda, ‘disciplinada’, na medida em que não tem habilidades, desempenhos e comportamentos adequados segundo a perspectiva adulta”. Ou seja, esses valores tornam as crianças adequadas à sociedade adulta e o balé é entendido como um meio para desenvolver os mesmos, principalmente em meninas.

Assim antes de se avançar para a análise das crianças na cena do balé, alguns pontos merecem ser esclarecidos: desde a corte de Luís XIV as crianças faziam aula de balé, entretanto, não existiam pedagogias do balé ou escolas destinadas ao público infantil, o balé nesse início da corte servia à educação do corpo da criança nobre. Somente com a criação da *École de Danse de l'Opéra de*

Paris, em 1780, que são sistematizadas pedagogias para a progressão e profissionalização dessas crianças.

Além disso, há um denominador comum na formação nessas escolas na Europa e no Brasil: o balé para crianças foi parte de um ideal de educação do corpo e da mente ao mesmo tempo em que era uma educação profissionalizante, no sentido de formação de mão de obra qualificada para as companhias dos teatros às quais essas escolas pertenciam, e que se relaciona à facilidade de se dominar e moldar os corpos infantis, expressos em registros, durante os anos que se formaram essas escolas⁵.

1.2 AS CRIANÇAS NA CENA DO BALÉ

As crianças começam a participar da cena artística profissional do balé no final do século XIX, principalmente na França, Inglaterra e Rússia. Assim, neste tópico, trago alguns exemplos encontrados e registrados, até o momento, de obras relacionadas às crianças, que foram inspiradas na infância ou nas quais as crianças interpretavam papéis de destaque. Também analiso como os artistas e coreógrafos que conceberam tais obras introduziram as crianças para dançarem suas criações.

Inicialmente na Europa no século XIX, quando se trata de crianças em cena, estas foram registradas em Viena usando tutus e, muitas vezes, sendo escolhidas como fadas em pantomimas de balé, em produções gerais, para capitalizar o anseio da cultura por inocência incorporada. Engelhardt (2009) afirma que:

As crianças também eram leves (portanto, fáceis de levantar) e estavam mais próximas do tamanho real de fadas, agregando verossimilhança à produção. Ivor Guest dedica um capítulo inteiro em seu *Ballet Romântico na Inglaterra* à descrição da trupe de Crianças Vienenses de 1845 (trinta e seis pequenas fadas de Viena) e a sensação que essa trupe criou no Teatro de Sua Majestade. A rainha Vitória fez várias visitas para vê-los, e a trupe foi convidada para uma festa para as crianças reais em Marlborough House. O que o público amava era a alegria e o que parecia ser o movimento desenfreado dessas crianças, invocando um passado pré-colapsário comovente fora do mundo mecanizado do presente; no entanto, embora os revisores do balé prestem homenagem à liberdade de movimento e alegria das crianças, eles também observam a “precisão do relógio” com que essas crianças atuaram, lembrando aos espectadores e leitores o trabalho e a disciplina necessários para criar tais ilusões. As crianças que dançavam simulavam, assim, não apenas fadas, mas também bonecas mecânicas,

⁵ “Em 1784, um segundo decreto de Luís XVI estendeu a duração das aulas da *École de Danse de Paris* e criou uma classe específica para crianças menores de doze anos. É de facto preferível recrutar estudantes muito jovens, virgens de qualquer formação e, conseqüentemente, de qualquer defeito a corrigir.” (dados encontrados no site oficial da Ópera de Paris).

comprometendo a alegria recebida pela encenação momentânea da inocência (ENGELHARDT, 2009, p. 111, tradução da autora).⁶

No exposto de Engelhardt (2009), é entendido que os objetivos dos coreógrafos de balé em inserir as crianças na cena no século XIX adquirem as nuances do imaginário, da formação técnica e de ilusão em cena. Ou seja, as coreografias de contos de fadas, bonecas e outros seres que ganhavam vida no contorno de humanos que dançavam, alimentavam o campo imaginário do público adulto, e essa ilusão só era possível devido à técnica rigorosa e contínua na formação das crianças.

O balé, para além da apresentação cênica, no palco e nos espetáculos coreográficos, também ocupava um lugar importante no que se pode chamar de cena social, entendida como os bailes da alta sociedade onde a dança tinha um papel importante de demonstração e socialização.

Os bailes tidos como da sociedade inglesa e burguesa, continham danças que, provavelmente nesse contexto, tinham o balé como referência, no sentido de usarem sequências coreográficas que partiam de práticas comuns de uma aula de balé. Na revista *Dancing* (1892) cita-se um registro de bailes que foram noticiados na Inglaterra no ano de 1892, no qual crianças de quatro e cinco anos realizavam “danças técnicas”, termo usado no artigo citado e que, aqui, pode ser interpretadas como balé. Encontra-se o relato de uma espécie de baile final de alunos de dança, na cidade de Derby, em que houve uma dança de marcha realizada por crianças. Destaco que a prática da marcha até os dias de hoje continua fazendo parte da estrutura de aula de balé para crianças. Segundo a revista *Dancing* (1892):

⁶ The children were also light (therefore easy to lift) and were closer to the actual size of fairies, adding verisimilitude to the production. Ivor Guest devotes an entire chapter in his *Romantic Ballet in England* to describing the 1845 Viennese Children's troupe (thirty-six little fairies from Vienna) and the sensation this troupe created at Her Majesty's Theatre. Queen Victoria made several visits to see them, and the troupe was invited to a party for the royal children at Marlborough House. What the audience loved was the joy and what seemed to be the unbridled movement of these children, invoking a moving pre-Columbian past out of the mechanized world of the present; however, while the ballet reviewers pay tribute to the children's freedom of movement and joy, they also note the "clockwork precision" with which these children performed, reminding viewers and readers of the work and discipline required to create such illusions. The children who danced thus simulated not only fairies but also mechanical dolls, compromising the joy received by the momentary enactment of innocence (ENGELHARDT, 2009, p. 111).

O baile anual dos membros da aula de dança da Sra. Stormont, realizado McCann's a banda, as danças foram mantidas até à meia-noite. Duas características especiais da noite foi uma marcha infantil, executada pelos alunos, o que foi muito admirado e o dançar de uma nova gaivota, "La Petit Reino" (um reino muito gracioso e encantador), que foi introduzido pela primeira vez (DANCING, 1892, p. 76, tradução da autora).⁷

Desde a década de 1890, crianças já ocupavam lugares de intérpretes no balé, sendo que os esforços das crianças nas aulas técnicas de balé, oferecidas pelos seus professores, neste caso, eram apresentados nos bailes realizados pelos mesmos.

Partindo para alguns exemplos que foram registrados de obras coreográficas conhecidas como espetáculos de balé, encenadas até hoje, destaca-se: A Filha de Faraó (1862), A Bela Adormecida (1890), Quebra-Nozes (1892) e O Lago dos Cisnes (1877), obras coreografadas por Petipa⁸. Nesse sentido, Homans (2010) aponta um breve registro de crianças dançando uma pequena coreografia na obra A Filha do Faraó (1862), na Rússia, no qual as crianças dançam⁹ no ato II a cena onde Aspícia (protagonista) está no reino dos rios, como demonstrado na imagem:



Figura 4. Vera Karalli como a Princesa Aspícia e Platon Karsavin como Pai Nilo com crianças não identificadas na cena O Reino dos Rios. São Petersburgo, 1915. **Fonte:** NYCDanceStuff.com¹⁰

⁷ The annual dance of the members of Mrs. Stormont's dance class, performed McCann's the band, the dances were kept going until midnight. Two special features of the evening was a children's march, performed by the students, which was much admired and the dancing of a new seagull, "La Petit Reino" (a very graceful and charming kingdom), which was introduced for the first time (DANCING, 1892, p. 76).

⁸ Marius Petipa (1818-1910) nasceu em Marselha, França. Ele foi bailarino, coreógrafo e maître de balé. Suas obras e seu sucesso se deram na Rússia entre os anos de 1869 a 1903.

⁹ Não foram encontrados registros do papel exato que as crianças desempenhavam nessa cena.

¹⁰ Disponível em: <<https://nycdancestuff.wordpress.com/tag/princess-aspicia/>>. Acesso em: fev. 2022.

Já *A Bela Adormecida* era uma história inspirada nas crianças; ela tratava de um assunto ligado à infância, mas não era necessariamente sobre as crianças ou para o público infantil. Petipa se referência no conto de Perrault (1628-1703) para criar a obra.

Há também o registro da obra *Paquita* (1847), criada por Joseph Mazilier e Paul Foucher em Paris, onde, na versão recriada por Petipa, as crianças dançam, ao final do ato II, a *Mazurka da Infância*. Assim, afirma-se a presença das crianças como uma introdução ao mundo adulto do balé, que poderia aguardá-las nos anos seguintes ao mesmo tempo em que criavam atmosferas de ilusão e magia para obras que não tinham como intenção tratar do mundo real. A seguir, a imagem de crianças na *Mazurka da Infância*:



Figura 5. Alunos da Escola de Ballet Imperial na *Mazurka des Enfants*, 1893.
Fonte: petipasociety.com¹¹

A posteriori, surgiu *O Quebra Nozes* (1892), obra russa de Ivanov¹², que foi considerada por Homans (2010) como um retrato afetuoso de um Natal saído diretamente das memórias das crianças russas. Essa obra se destaca entre as

¹¹ Disponível em: <<https://petipasociety.com/>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

¹² Ivanov (1834-1901) nasceu em Moscou e ali iniciou sua formação em balé. Em 1850, passou a integrar o corpo de baile do Teatro Marinsky, sendo o primeiro bailarino, em 1869. Ivanov estreou em papéis diversos dos balés de Marius Petipa, como o Pescadero, em *Filha do Faraó* (1862), *Conde de Melun*, em *La Camargo* (1872) e em *La Bayadere Solor* (1877).

demaís porque é inspirada na infância e os papéis principais são dançados por uma criança. A festa natalina de dança em que O Quebra Nozes é dançado, inclina-se facilmente para a atmosfera social em que ocorre, assim como também ambienta um lugar apropriado para as crianças dançarem na noite de natal. Uma das maiores inovações de Ivanov foi dispor o papel de Clara (Marsha na versão russa) e Fada Açucarada a uma criança. Mesmo em versões mais atuais desse balé, a figura da criança continua presente na cena e esse fato corrobora para se entender o caminho de aparição das crianças nas cenas de balés de repertório.



Figura 6. Quebra-nozes de Balanchine, 1954.
Fonte: Artnotch.com¹³

Dessa forma, observo que as crianças na cena dos balés profissionais, ou seja, na cena adulta do balé, estão ali por diversos fatores, dentre eles: inserção no mundo adulto do balé e imaginários fantásticos. Essa dinâmica de inserção e visibilidade das crianças em espetáculos de adultos persiste até o momento, seja na cena do norte global (Europa e EUA), ou abaixo da linha do Equador, e, nesse caso, no Brasil.

Para além das crianças nos balés de repertórios consolidados, como os, aqui, citados, a prática de construção de grandes espetáculos de final de ano em escolas

¹³ Disponível em:

<https://i.etsystatic.com/7141580/r/il/c9b709/1047757993/il_570xN.1047757993_oyd1.jpg>. Acesso em: 14 fev. 2022.

e academias de dança, assim como em outros espaços que aderem ao balé como prática formativa contínua, tornou-se comum.

A espetacularização da cena infantil no balé, principalmente nas últimas décadas, deu margem para a abertura de outro nicho: o de festivais competitivos de balé específicos para este público. Esses festivais se converteram em grandes eventos, onde são esperados das crianças grandes feitos, “progressos”, técnicos e uma estrutura de espetáculo que se assemelha ao de um trabalho profissional, ou seja, ao de adultos em cena. Dentro deste nicho, lista-se para análise o Festival CBDD KIDS e o Festival Meia Ponta.



Figura 7. Marusya Oleynikova em sua primeira competição, 6 anos de idade. Rússia, 2018.
Fonte: Instagram. Perfil de Marusya Oleynikova.¹⁴

O CBDD Kids é um festival de dança infantil realizado pelo Conselho Brasileiro de Dança. Ele acontece em Goiânia desde 2018, organizado pela diretoria do Conselho Gisela Vaz. O festival acontece todos os anos e, segundo seus organizadores, busca-se “valorizar e incentivar o talento dos jovens bailarinos, e ao

¹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/marusyaoleynikova_ballerina/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

mesmo tempo organizar um evento para as crianças dançarem, se divertirem, mostrarem todo seu talento e ainda concorrerem a prêmios e bolsas de estudos” (CBDD KIDS, 2018, s. p.).

O Festival premia os três primeiros lugares de todas as modalidades e categorias, mas, também premia em dinheiro os destaques do evento: a bailarina ou bailarino revelação e a coreografia destaque, categorias que recebem 300 reais cada; e a melhor bailarina ou bailarino e o melhor grupo, categorias que ganham 500 reais cada. As crianças que são levadas a competir são avaliadas por um júri de professores de diversas áreas da dança e ao final da apresentação dos competidores, é organizada entre o júri uma nota que, às vezes, contém o comentário de algum professor que está avaliando.



Figura 8. Folder de divulgação do Festival CBDD KIDS, 2018.

Fonte: Facebook. CBDD KIDS.¹⁵

¹⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/cbddkids gyn/>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

O segundo Festival é intitulado Meia Ponta, um festival internacional que acontece em Joinville desde 2000. Ele é uma ramificação do Festival Internacional de Joinville e também acontece anualmente. Esse evento destina-se a crianças de 07 a 10 anos de idade e, segundo os organizadores, a justificativa para criar esse festival dedicado ao público infantil é “dar uma oportunidade aos jovens estudantes de dança”.

Durante três dias, nos quais as crianças se apresentam, os fatores avaliados no processo de seleção são diversos, entretanto, dentre eles, os principais são:

[...] a adequação das peças escolhidas para os bailarinos, no caso do Balé Clássico de Repertório; e o desenvolvimento adequado do tema proposto, no caso dos demais gêneros. Em ambos os casos, a técnica aplicada e o tema abordado precisam estar de acordo com a capacidade e idade dos pequenos bailarinos (MUNDO DA DANÇA, 2018, s. p.).



Figura 9. Balé Clássico de Repertório – Variação Masculina – Infantil. Balé Jovem de São Vicente (SP). Coreografia: Balé: *La Fille Mal Gardée*. Sem Data.
Fonte: site festival de Joinville¹⁶

O regime de aula de um bailarino infantil de alta performance, como esses que competem nos festivais citados anteriormente, integram a lógica de mercado que circunda a estrutura desses eventos, desde o figurino obrigatório para se apresentar até os recursos necessários para se sustentar durante um festival desse. Observo também que esses festivais, apesar de terem um discurso de inclusão e

¹⁶ Disponível em: <<http://www.festivaldedanca.com.br/2011/conheca-festival-historia.php>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

respeito à infância, sustentam a manutenção de um ideal imagético de criança profissional/criança prodígio.

Concluo que, atualmente, a presença dessas crianças na cena competitiva corriqueiramente é meio de publicidade e ostentação de academias de balé com seus alunos destaques, como também das famílias dessas crianças. Cria-se, dessa maneira, uma expectativa por parte das famílias em relação ao desempenho performático ou quanto ao destaque das filhas no palco; e, essa hipervalorização das crianças em cena acaba fortalecendo um ambiente nocivo não só para a infância, mas também para as escolas e professores que se veem, de certa forma, cooptados a alimentar essa lógica para manter os alunos na escola.



Figura 10. Compilado da autora¹⁷

CAPÍTULO 2. OS MÉTODOS DE ENSINO DE BALÉ E O LUGAR DAS CRIANÇAS

Em internatos e escolas europeias, assim como explanado no capítulo anterior, houve uma diminuição na idade mínima para começar a fazer balé e, nesses locais, ocorreram uma série de estudos e pesquisas sobre formatos pedagógicos que favorecessem uma aprendizagem mais eficaz dos passos do vocabulário de balé, suas coordenações, ritmo, entre outros. Dentre os métodos desenvolvidos no contexto europeu que passaram por replicação significativa, estão: *Chechetti*, método italiano criado no século XIX; *Bournonville*, método dinamarquês criado no século XIX; *Vaganova*, método russo criado no século XX; e, RAD (*Royal Academy of Dance*), método criado pelos ingleses no século XX. Principalmente neste século, tais métodos se popularizaram não só pela Europa e Estados Unidos, mas também pela Ásia, África, América Central e América do Sul, por diversos motivos, como: expansão colonial de culturas do norte, disputas culturais impulsionadas pela Guerra Fria, imigração de artistas europeus para outros continentes em decorrência das guerras e expansão das turnês de grandes companhias europeias que viam em outros territórios a oportunidade de ganho econômico e reconhecimento social.

A primeira escola com método sistematizado que aceitava crianças foi a *École de Danse de l'Opéra de Paris*. No regulamento, criado em 1713, a escola aceitava crianças, filhas dos artistas da Ópera de Paris, entretanto, o ensino não era pensado sistematicamente para crianças, era um ensino para adultos replicado em crianças. Foi somente em 1780 que um primeiro regulamento do Rei criou a *École de Danse de l'Opéra*, cujo ensino era dedicado somente a crianças e, quatro anos depois, um segundo regulamento, de Luís XIV, criou uma classe específica para crianças

¹⁷ Compilado de figuras – Figura 1: Crianças no exame da RAD (2020). Fonte: <https://instagram.com/therhodesacademyofdance?utm_medium=copy_link>. Acesso em: 14 fev. 2022. Figura 2: Um grupo de balé. Sem data. Fonte: The Soviet Ballet, 1947, p. 259. Figura 3: Instagram. Lyd Emigidio (2019). Fonte: <https://instagram.com/lyd_emygdio?utm_medium=copy_link>. Acesso em: 14 fev. 2022. Figura 4. Doris Patterson's dance class, Washington D.C. circa (1948). Fonte: Addison Scurlock, photographer. Figura 5. Alunas no palco. (1941). Fonte: Natália Lessa: Desejo e prazer de dançar, 2010. Figura 6. Lydia Costallate e as alunas (1966). Fonte: Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, 2008. Figura 7. Escola de Balé Bolshoi, Moscou (1964). Fonte: <<https://collections.artsmia.org/art/27316/bolshoi-ballet-school-hilmar-pabel>>. Acesso em: 20 jan. 2022. Figura 8. Valsa (1935). Fonte: Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, 2008.

menores de 8 a 12 anos de idade e essa diminuição de idade se mantém como parâmetro até os dias de hoje¹⁸.

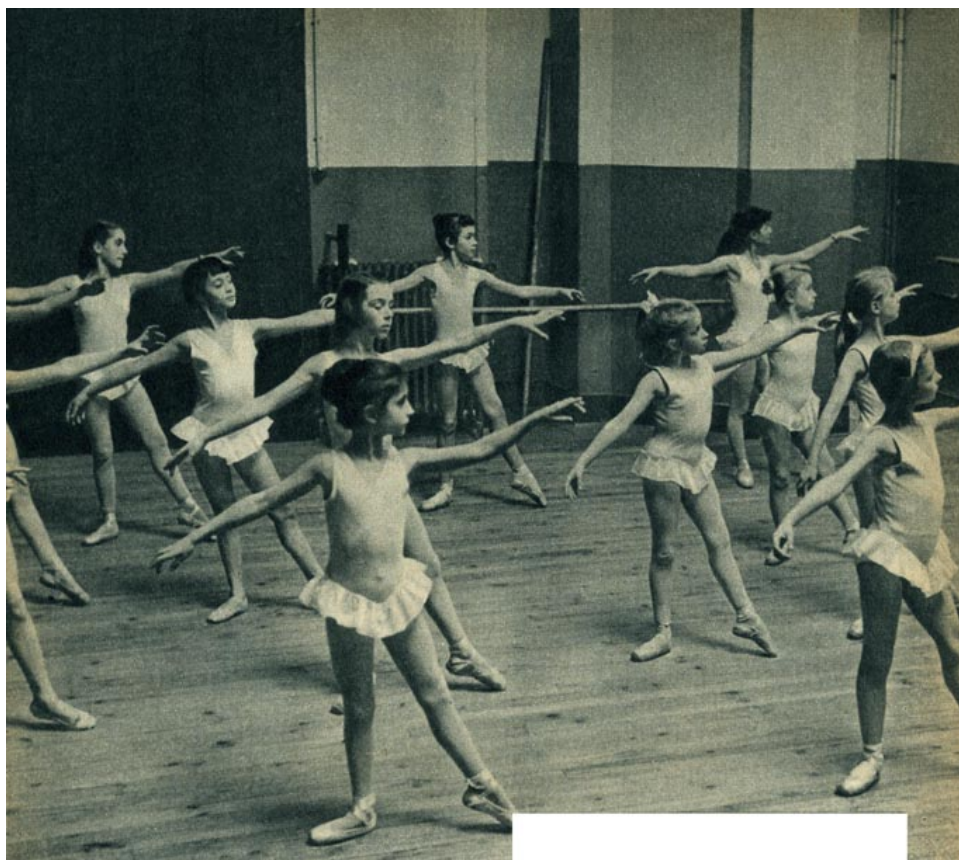


Figura 11. Aula de balé na Escola de dança de Paris. Sem data.

Fonte: artlyriquefr.com¹⁹

Alguns pontos, que são a base da escola e do método desenvolvido ali, transformaram-se completamente e é perceptível as mudanças ocorridas desde a sua fundação até os dias de hoje. A exemplo, os processos de seleção da escola que, assim como exposto anteriormente, dava-se por meio de preferências da nobreza e que atualmente se dão em uma prova de admissão que avalia a anatomia, capacidades físicas e emocionais do candidato, as crianças selecionadas percorrem a rotina de estudar de manhã e fazer aula de balé no período vespertino. Elas são avaliadas durante seis meses e ao final do estágio fazem uma segunda avaliação que decide se elas repetirão o curso, se serão promovidas para o próximo nível ou se excluídas do programa. Corroborando Laillier (2011), apesar do sistema da Escola da Ópera de Paris ser público, a educação oferecida ali se revela

¹⁸ Disponível em: <<https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/history>> . Acesso em: 14 fev.2022.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Opera%20Chanteurs.html>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

excludente, principalmente quanto aos recursos financeiros que as famílias desses pequenos bailarinos precisam dispor para sustentá-los em regime de internato:

A escolarização na Ópera é muitas vezes acompanhada de um forte investimento familiar, o que a torna uma colocação particularmente restritiva. [...] Acima de tudo isso exige que eles assumam um compromisso financeiro significativo: os pais avaliam as despesas relacionadas com a escolaridade a 6.000 euros por ano, enquanto a escolaridade na Ópera é gratuita, sendo pago apenas o internato. Aos custos relacionados com as propinas e transporte juntam-se ainda os de apoio médico (médico, fisioterapeuta, osteopata) por vezes necessário, e muitas vezes os de aulas particulares de dança, que podem ir até aos 100 euros. Essas despesas incentivam alguns a contrair empréstimos, outros a vender suas casas (LAILLER, 2011, p. 8, tradução da autora).²⁰

Apesar da escola da Ópera de Paris ser precursora, o método atende principalmente à própria instituição e sua companhia; já os outros movimentos pedagógicos dentro do balé se disseminaram como sistemas de ensino de balé focado tanto na formação profissional quanto nos passos iniciais no balé. Dessa forma, entende-se porque a difusão dos métodos *Royal Academy of Dance* (RAD), formulada no Reino Unido, e Escola Vaganova, formulada na Rússia, obtiveram grande alcance no século XX.

Para aprimorar o ensino de balé no Reino Unido, com o argumento de elevar a qualidade do ensino de balé, o método RAD foi fundado por cinco professores de diferentes países²¹. Segundo Castro (2013), no século XIX surgiram escolas de dança no Reino Unido, porém, com padrões de ensino que este grupo sugeria como questionável. Usando esse argumento a favor dos interesses deles, fundaram, em 1920, a *The Association of Operatic Dancing of Great Britain* – Associação de Dança de Ópera da Grã-Bretanha (AOD), no qual eles formularam uma série de exames para nivelamento de professores e programas didáticos para crianças nos diversos níveis de desenvolvimento do balé; em 1936, o rei mudou o nome da AOD para *The Royal Academy of Dancing*, reconhecendo sua importância e legitimação.

“Os exames para crianças foram introduzidos em março de 1924 e durante os treze anos seguintes, os números de entrada multiplicaram-se constantemente,

²⁰ La scolarisation à l'Opéra s'accompagne souvent d'un lourd investissement familial qui en fait un placement particulièrement contraignant. [...] Elle leur demande surtout un engagement financier important: les parents évaluent les dépenses liées à la scolarité à 6 000 euros par an, alors que la scolarité à l'Opéra est gratuite, seul l'internat est payant. Aux frais liés à la scolarité et au transport s'ajoutent ceux de l'accompagnement médical (médecin, kinésithérapeute, ostéopathe) parfois nécessaire, et souvent ceux des cours de danse privés, qui peuvent aller jusqu'à 100 euros. Ces dépenses incitent certains à contracter des prêts, d'autres à vendre leur maison (LAILLER, 2011, p. 8).

²¹ Phyllis Bedells (Inglaterra), Lucia Cormani e Edouard Espinosa (Itália, a La Scala Milan), Adeline Genée (Dinamarca, Danish-French Bournonville School) e Tamara Karsavina (Rússia, Imperial Russian School of Petrograd).

indicando que a dança para crianças estava a ganhar popularidade”²² (MITCHELL, 2001, p. 24, tradução da autora). Antes da RAD elaborar o programa de avaliação próprio para crianças, foram levados em consideração três fatores: o professor, os alunos e os pais dos alunos. Isso porque, segundo eles, o exame deveria avaliar a performance do professor, a formação que a criança estava recebendo e o relacionamento dos pais com os professores.



Figura 12. Meninas competindo nos exames da *Royal Academy of Dancing* (Londres) realizados em Brisbane e Toowoomba, 1938.

Fonte: site da Biblioteca Estadual de Queensland.²³

Como consequência, vemos esse método se adaptando, no decorrer de seis décadas, para atender à demanda de um público infantil cada vez mais jovem, atualmente de 2 a 5 anos de idade principalmente. Segundo Mitchell (2001), em 1996, o discurso da RAD mudou e incluiu proporcionar o interesse em balé para crianças. Esse discurso mudou e foi influenciado pelo reconhecimento da ciência em relação aos benefícios do balé na saúde infantil:

²² “The aims of the Royal Academy of Dance are to raise the standards of dance education throughout the world and to provide for the greatest number of children the opportunity to learn and enjoy Ballet.” (MITCHELL, 2001, p. 24).

²³ Disponível em: <<https://www.slq.qld.gov.au/>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

O número de crianças encorajadas a dançar na década de trinta aumentou até que a maioria dançasse, não necessariamente com a intenção de perseguir uma carreira, mas simplesmente por razões de prazer e saúde. Richardson, falando no Dancers' Circle Dinner endossou as qualidades curativas da dança, sublinhando que a profissão médica recomendou “a sua aplicação como cura para muitos dos males menores a que a criança em crescimento está sujeita” (RICHARDSON, 1926, p. 134). Os chamados “males menores” referiam-se aos muitos males dos anos da infância, por exemplo, os relacionados com ortopedia e respiratórios ou de má saúde relacionados com o crescimento (MITCHELL, 2001, p. 27).²⁴

Já em 1997 o método implementou um curso intitulado Conhecer e Crescer, que buscava implementar ideais da psicologia, como os estudos de Piaget, filosofia e o desenvolvimento infantil. Segundo Mitchell (2001), o curso levava os professores a observar a forma como as crianças aprendem e respondem às exigências do balé clássico em um parâmetro pedagógico. Também foi nesse mesmo ano que a RAD passou a treinar seus professores para trabalharem com crianças de 03 a 11 anos nos níveis que eles nominam como *baby class*, *pré primary* e *primary, grade 1, 2 e 3*.

Sob outra perspectiva, o objetivo de expandir o método para o mundo pode ser entendido como uma forma de expansão dos domínios culturais do Reino Unido, pois o que se espera é que as crianças aprendam e reproduzam a maneira da RAD de fazer balé e não de forma a oferecer meios para que cada criança tenha autonomia em sua prática no balé. Esse fator torna-se claro quando observamos os exames de alto custo que ocorrem todos os anos para que as crianças obtenham um certificado “real” e “internacional”.

No Brasil, a expansão da RAD aconteceu por meio de Dalal Achcar, a partir de 1960. Dalal importou várias professoras certificadas pelo método para treinar os professores brasileiros de balé. Em entrevista ao programa Perfil (2017), da rede ALERJ, Dalal afirma que:

[...] houve um projeto de expansão nacional de na década de 1960, durante dez anos, os professores de balé foram treinados no método e puderam levar seus alunos para participar dos exames [...] qualquer criança poderia ter acesso às aulas e aos exames da RAD (PERFIL, 2017, s. p.).

²⁴ The number of children encouraged to dance in the 1930s increased until most were dancing, not necessarily with the intention of pursuing a career, but simply for reasons of pleasure and health. Richardson, speaking at the Dancers' Circle Dinner endorsed the healing qualities of dancing, stressing that the medical profession recommended “its application as a cure for many of the minor ills to which the growing child is subject” (RICHARDSON, 1926, p. 134). The so-called “lesser evils” referred to the many ailments of the childhood years, for example, those related to orthopedics and respiratory or growth-related ill health (MITCHELL, 2001, p. 27).

Entretanto, não é possível que seja acessível a todas as crianças porque, após esse treinamento dos professores, as novas turmas só faziam os testes se fossem alunos pagantes desse professor certificado pela RAD.

O método Vaganova nasceu na *Imperial Ballet School*²⁵, na Rússia. No início, as aulas para crianças assumiram um caráter militar e bastante rigoroso. Esse fato levou diversas famílias nobres a não mandarem seus filhos para a escola pública de balé, isso porque o objetivo dessas crianças nobres era praticar o balé por um status social que a atividade proporcionava, as mesmas não tinham interesse de serem profissionais. Um exemplo do nível de rigidez do método pode ser percebido na afirmação de Meisner (2019) sobre a escolha do coreógrafo Marius Petipa, que preferiu treinar sua filha Marie em casa a mandá-la para o treinamento na escola russa.

O nome do método vem da fundadora Agrippina Vaganova²⁶, que em 1934 escreveu uma das mais influentes literaturas a respeito do ensino em balé, *Princípios Básicos do Balé Clássico*, livro onde ela explana os conceitos pedagógicos de sua metodologia tais como codificação e nomenclatura.



Figura 13. Agrippina Vaganova com alunos da Academia Coreográfica de Leningrado. Sem data
Fonte: [vaganovaacademy.com](http://www.vaganovaacademy.com)²⁷

²⁵ A escola foi fundada no ano de 1738, em São Petersburgo, e funcionava no Teatro Maryinsky.

²⁶ Agrippina Vaganova foi uma estudante do *Imperial Ballet School* e foi admitida com 10 anos de idade, pois seu pai era porteiro do teatro e os filhos dos funcionários do teatro podiam fazer balé ali. Aos 18 anos, no ano de 1897, ela foi contratada como bailarina do Teatro Maryinsky.

²⁷ Disponível em: <<http://www.vaganovaacademy.com/>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

Desde o início o método se debruça em oferecer uma formação de progressão e detalhada para crianças a partir dos 10 ou 11 anos de idade. Em seu livro, Vaganova aponta constantemente para a importância de o professor ter noções de biomecânica e didática no sentido de organizar aulas que se adequem ao perfil “natural” da criança e da turma.

Apesar do método Vaganova oficialmente aceitar somente crianças com 10 anos de idade, desde o início até os dias atuais há uma modalidade nas escolas estatais denominada ano zero em que são introduzidas combinações básicas de balé juntamente com conteúdo da ginástica como forma de preparação dessas crianças, que geralmente tem entre 8 e 9 anos de idade.

Vemos uma adaptação quanto à idade mínima para fazer as aulas de balé em escolas privadas tanto na Rússia quanto em outros países. Essa adaptação não é do método Vaganova, mas das escolas que o adotam. Crianças de 4 a 8 anos são preparadas em metodologias híbridas que aplicam em suas aulas dinâmicas lúdicas, conceitos de ginástica e passos de ligação do balé, para que, quando mais velhas, ou seja, com 10 anos, as mesmas entrem no primeiro ano de formação do método com a organização corporal, atributos técnicos, força e flexibilidade esperada.

Segundo Castro (2015), nos exames de admissão das escolas estatais da Rússia são avaliados parâmetros como a anatomia, capacidades de acompanhar uma aula de balé básica, como musicalidade, e resposta às instruções de movimento e exames físicos e mentais:

A audição para 10 anos de idade é composta de três partes que avaliam a capacidade da criança para seguir instruções: um exame físico, que averigua as medidas de proporção estimadas de desenvolvimento físico de acordo com os parâmetros da instituição; um exame de vista, de audição e de saúde em geral e um terceiro exame feito por um grande comitê que testa a musicalidade, a coordenação, e a resposta a dados movimentos (CASTRO, 2015, p. 128).

Ainda de acordo com Castro (2015), dentre as 500 crianças que são convidadas para fazer a prova da *Vaganova Ballet Academy*, somente 60 são admitidas, e, destas apenas 40 realmente se formam no método, o que nos revela os níveis rígidos da escola estatal que aplica o método. Percebe-se que na Rússia o maior incentivo para que essas crianças se formem no método através das escolas estatais é o fato de não precisarem pagar pelas aulas de balé e a oportunidade de seguir carreira profissional em alguma das renomadas companhias de balé russas.

Entende-se que o método oferece um caminho racional para que a crianças, desde os anos iniciais, e entendam os princípios de cada movimento, entretanto, observando os exames de admissão percebe-se que há um parâmetro da criança ideal que poderá se formar no método.

Sendo assim, conclui-se que a diminuição da idade nas escolas de balé que utilizam das duas metodologias explanadas acima, e que tanto influenciam o ocidente, principalmente, o Brasil, é fomentada por ideais diferentes. Na RAD o balé se tornou parte da infância da criança, sobretudo no sentido de ser um entretenimento e auxiliar na saúde delas, e em Vaganova o balé passou a fazer parte da cultura de um país, e, neste sentido, na Rússia a cultura é tida como um patrimônio público e para todos, inclusive para crianças.

2.1 MERCADOS DO BALÉ PARA CRIANÇAS: BABY CLASS E OUTROS ARTIFÍCIOS

O crescimento das escolas privadas de balé ganhou muito impulso no século XX em diferentes países do mundo, principalmente devido à popularização do balé e alta seletividade de corpos e rigor dos conservatórios de dança já explanados neste trabalho. O reconhecimento do balé como uma potencial forma de arte educativa pelo setor privado fez com que surgisse, em 1950, nos Estados Unidos, três tipos de escolas no setor privado: a academia de ballet para estudantes sérios, a escola de recital local onde as crianças aprendiam a ser graciosas, mas não se esperava que se tornassem profissionais, e escolas de dança moderna que ensinavam o movimento expressivo (CUMMINS, 2014).

Cummins (2014) afirma que o exponencial crescimento das escolas de dança de 1970 a 1990 nos Estados Unidos foi atribuído ao encanto dos meios de comunicação e da cultura pop que incorporaram as técnicas e repertórios do balé em um tipo de cultura do glamour que, combinados com o estabelecimento da classe média durante o tempo de prosperidade pós Segunda Guerra Mundial, levaram essa classe emergente a buscar por lazer, visto que havia rendimentos livres. O balé se encaixa neste lazer, e, como resultado dessa busca exponencial do mercado por escolas de dança, há a abertura de inúmeros estúdios de dança que prosperam, pois o público estadunidense ansiava que seus filhos aprendessem dança, principalmente, balé.

Em meio à coleta de informações para esta pesquisa, encontramos entre 1909 e 1934 alguns registros de quatro professores que viviam nos Estados Unidos, imigrantes que decidiram, de certa forma, criar manuais de balé que contradiziam a tradição no ramo da dança: Sonia Serova, Veronine Vestoff, Stefano Mascagno e Luiz H. Chaliff.

Assim como destacamos nos parágrafos anteriores, há uma crescente de escolas de dança de iniciativa privada em 1950, especificamente no contexto americano, que já ensinava balé para crianças. No entanto, indicamos que Serova foi a precursora do *baby class*, na época intitulado *baby dance*. Segundo Zeller (2012), Serova deixou marcos ao produzir manuais de como aconteciam as aulas para crianças de dois a cinco anos de idade em 1929:

Para abrir e fechar as minhas aulas, utilizo uma marcha. Os bebês ficam de pé em fila única na sala com os vestidos largos e com o pé em L apontado para a frente. Depois marcham, levantando os pés para frente, cada vez com os joelhos direitos e dedos dos pés bem apontados. O meu assistente está pronto a emparelhá-los e enviá-los a mim em pares, e da próxima vez em grupos de quatro. Quando eles me encontram em quatro, eu deixo-os esparramar-se ao longo dos braços uns dos outros, o que os coloca nos seus lugares para a lição. Após a aula marcham apenas a dois, e depois voltam-se um para o outro em duas linhas adeus aos seus parceiros (ZELLER, 2012, p. 259, tradução da autora).²⁸

Esses detalhes pedagógicos presentes nos manuais de balé se revelam como fonte primária da história do balé e nos permitem mapear o que Zeller (2012) chama de “matriz da genealogia pedagógica do balé”.

Já no período citado percebe-se a lógica mercantilista ditando os rumos dessa nova dança clássica que surgiu na América. Vestoff (1865-1941) declara, em 1920, no folheto de sua escola, que a dança é usada como meio de diversão pública: “hoje, em todo o seu comercialismo inestético, encontra a dança representada em grande parte como uma instituição de diversão pública e transitória.” (VESTOFF, 1920 apud ZELLER, 2012, p. 118, tradução da autora).²⁹

²⁸ To open and close my classes, I use a gait. The babies stand single file in the room with their dresses wide and their L foot pointed forward. Then they march, lifting their feet forward each time with their knees straight and toes pointed straight, and put their foot down closer and closer to where they are, the weight is resting, so they get plenty of practice lifting their feet and pointing their toes and not moving forward quickly on the floor. They come up the center in single file, and hang up one for the R, and one for the L. My assistant is ready to pair them up and send them to me in pairs, and next time in groups of four. When they meet me in fours, I let them spread out along each other's arms, which puts them in their places for the lesson. After the lesson they march only in twos, and then turn to each other in two lines goodbye to their partners (ZELLER, 2012, p. 259).

²⁹ Today, in all its unaesthetic commercialism, finds dance largely represented as a transient, public entertainment institution (ZELLER, 2012, p. 118).

Analogicamente, no Brasil, ocorre um processo parecido ao dos Estados Unidos. Pereira (2003) afirma que após a fundação da primeira escola oficial de dança do Brasil – o Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – o pensamento da constituição de um balé ideal começa a tomar forma no país. Assim, como consequência do trabalho da escola é estruturada uma continuidade de formação de dança, ocasionando em companhias profissionais particulares e públicas, coreógrafos, bailarinos, professores e, principalmente, um público que se tornava consumidor de balé.



Figura 14. Alunas da EEDMO após apresentação, 1937.
Fonte: Livro Escola Estadual de Dança Maria Olenewa.

Na segunda metade do século XX houve uma expansão de escolas e academias privadas no Brasil, assim, pude observar uma tendência cultural em colocar crianças extremamente pequenas em atividades como o balé.

Um exemplo que pode ser mencionado é o caso de Goiânia na década de 1970 com o Mvsika! Centro de estudos, a única escola por 10 anos na cidade. No documentário Danças Daqui – Balé (2017), três professoras da cidade afirmam que começaram a dançar quando crianças, na primeira infância, e que participavam de uma modalidade chamada “centrinho”, que incluía aulas de balé, ritmo e instrumentalização. Já nesse formato de centrinho percebe-se que as escolas que surgiam e os professores começaram a consumir outras estratégias de ensino ou

práticas de balé que pudessem ser mais atuais, aparentemente lúdicas e menos rígidas que as escolas e métodos tradicionais. Também esclareço que essa lógica de mudança fez o balé se popularizar inclusive para outros grupos sociais, que não os das altas elites. Possivelmente tornar o balé popular poderia atrair outros públicos dispostos a pagar por aulas que se vendiam como diferenciadas e inovadoras.

Diante do exposto, registra-se paralelamente uma aparição de métodos brasileiros, assim, torna-se importante fazer um breve levantamento e explicação de alguns desses métodos, como por exemplo, os métodos: Prima Ballerina e Sapatilha Dourada.

O método Prima Ballerina é desenvolvido pela professora especializada em psicomotricidade Paola Bartolo, que afirma relacionar o balé com os estudos em psicomotricidade e neurociência, e é indicado para crianças de 2 a 7 anos de idade. Verifica-se que esse método muito propõe em relação ao protagonismo das crianças em sala e a tentativa de fundir os exercícios de psicomotricidade aos exercícios do balé, entretanto, pergunto-me por que iniciar crianças de 2 anos em aulas que, na verdade, são de educação psicomotora e artística e nomeá-las como aulas de balé? A justificativa está no fato de que os consumidores secundários dessas aulas, no caso as famílias, não estão preocupados se as aulas realmente contemplam as necessidades da criança nessa fase, mas, sim, no status e autorrealização em ver sua criança pequena em uma aula que é superestimada pelas mídias e pela cultura atual. Assim penso que o método sustenta o nome para que suas aulas sejam vendáveis.

O método Sapatilha Dourada, criado por Simone Duarte, possui como missão oferecer aulas de balé que fundem as temáticas infantis à técnica. Esse método oferece aulas às crianças a partir dos 3 anos de idade. Talvez esse seja o método que mais se preocupa em encantar as crianças e oferecer aulas que façam sentido na infância, isso porque as aulas sempre abordam temáticas do atual universo infantil e incluem a brincadeira como fio condutor, entretanto, os vários recursos pedagógicos, a glamourização dos uniformes, os espetáculos em shoppings e os presentes dados às crianças em todo fim de aula me parece ser um pretexto para esconder que as aulas pouco introduzem o balé para crianças. Observo que a lógica desse método está muito mais associada a uma aula vendável para ser postada em redes sociais do que uma aula que vai permitir que as crianças, futuramente, estejam preparadas para as aulas técnicas formativas de balé.

Para além desses métodos específicos, há escolas e turmas de balé que seguem caminhos próprios a partir de uma miscelânea de influências e veem no público infantil um atrativo para turmas com idades cada vez menores, como ilustrado nas imagens abaixo:



Figura 15. Alunas em aula temática no método Flávia Thaís, 2019.
Fonte: Facebook. Flávia Thaís.³⁰



Figura 16. Bebés na aula de balé da escola The Dance Corner of Killingworth, 2018.
Fonte: Patch.com

³⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/balletflaviathais>>. Acesso em: 14 fev. 2022.



Figura 17. Divulgação de turma de baby fraldinha, 2021.
Fonte: Instagram. Prima Ballerina BC³¹



Figura 18. Espetáculo do método SD ballet, 2019.
Fonte. Instagram. SDBALLET.³²

³¹Disponível em: <https://instagram.com/primaballerinabc?utm_medium=copy_link>. Acesso em: 14 fev. 2022.

³² Disponível em: <<https://www.instagram.com/sdballetbrasil/>>. Acesso em: 13 fev. 2022.



Figura 19. Divulgação de turma *baby class*. Ballet Candice Assmann, 2018.
Fonte: Facebook. Ballet Candice Assmann.³³

Dessa forma, concluo que, apesar desses contextos de ensino de balé para crianças disseminarem um mercadológico pautado em um suposto encantamento e ludicidade, como mediadores da aprendizagem do balé o que se percebe cotidianamente é a construção de roupagens glamourizadas no contexto de ensino, permeadas por atributos outros, como por exemplo, pela capacidade monetária dos pais que podem pagar pelo “universo encantado da bailarina”. Percebo que a utilização de adereços, medalhas e a comparação insistente de meninas como princesas escondem fragilidades metodológicas para o ensino do vocabulário e caminhos técnicos do balé e inserem, ainda mais, essas crianças em bolhas culturais que pouco fala o balé como gênero artístico.

Na teoria é apresentada uma proposta de balé inovadora seja nos conteúdos que se relacionam ao balé, seja em possíveis temáticas de aula como o “Batman e o *Grand Battement*”³⁴, no entanto, assim como citado anteriormente, a maioria desses métodos servem à lógica do mercado capitalista: todos devem vender a mesma coisa: uma aula de balé glamourizada que protagoniza a infância, aos mesmos compradores: famílias e suas crianças pequenas que têm, invariavelmente, as mesmas necessidades: um balé rosa, glamourizado que é contado a partir de princesas e super-heróis. Ou seja, os interesses estimulados por vias distintas nas

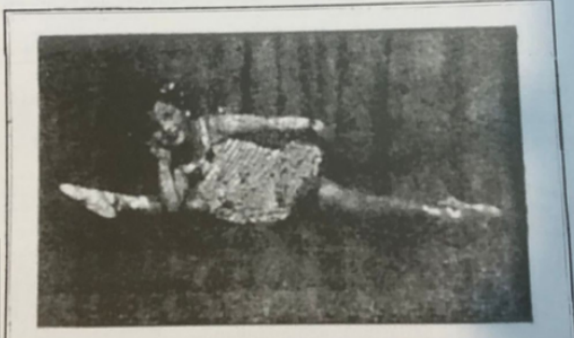
³³ Disponível em: <<https://www.facebook.com/BalletCandiceAssmann>>. Acesso em: 13 fev. 2022.

³⁴ Movimento do balé que significa grande batida, que consiste no ato de lançar uma perna para cima em direção à frente, ao lado ou para trás.

crianças determinam as qualidades do método que será produzido por esses professores.



TEATRO DA PAZ
 DIA 5 DE JULHO DE 1940
FESTIVAL ARTISTICO
 DE
SALLY LORETTI
 Sob o patrocínio de S. Excia. o Snr. Prefeito Abelardo Condurú



5 ANOS
 A menor bailarina classica e internacional
 brasileira
 ansas típicas, regionais, clássicas, sapateado e canto.
 A's 8,30 horas pontualmente.



Figura 20. Compilado da autora³⁵

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei esta pesquisa constatei que haviam várias lacunas sobre os processos e entendimentos da infância na história social, pedagógica e artística do balé. Esse fato me instigou a tentar juntar algumas peças, registros e fatos que pudessem me ajudar na formulação de um pensamento mais organizado sobre o assunto que investigo e que faz parte do meu cotidiano como professora de balé de crianças pequenas. Foi uma pesquisa difícil porque a maioria das fontes do campo do balé foca, principalmente, nos adultos, artistas já formados, e as crianças quase sempre aparecem em um lugar de pouca importância, apesar de sempre estarem presentes, seja nesse imaginário de mulher, formação de futuros talentos ou performance.

A busca por tais respostas se revelou limitada por diversos fatores, dentre eles listo: a falta de literatura relacionada à temática deste trabalho, as iconografias muitas vezes incompletas em dados que pudessem contextualizar a época em que foram registradas e a difícil missão de coletar as poucas informações sobre a infância no balé e elaborar uma organização temporal que fizesse sentido dentre a pesquisa. Em relação aos métodos de balé que se tornaram basilares inicialmente para as aulas de balé infantil (RAD e Vaganova), pude observar o quanto o conteúdo e instrução desses métodos ainda são distantes da nossa realidade comum, pois a maioria das bibliografias é estrangeira e as que são produzidas aqui são, por vezes, superficiais e não nos oferecem subsídios para uma profunda reflexão sobre a lógica dos métodos estrangeiros e dos métodos atuais em relação à infância.

Concluí que a construção de um ideal cultural de infância está intimamente ligada com os parâmetros para a entrada das crianças nas aulas de balé, isso porque o desenvolvimento estratégico do mercado das escolas, professores e instituições de balé, aliado ao desejo dos pais de ocupação precoce das crianças e aquisição de diversas habilidades o mais cedo possível, alimentam tal ideal dessa cultura infantil. Tais fatores levam as famílias a buscarem uma atividade para os

³⁵ Compilado de figuras – Figura 1: MHU. 1 ° ano. A professora é Lydia Rafailova. Arquivo de V. Vasiliev. Figura 2: Balé Minueto (1939). Fonte: Livro Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, 2008. Figura 3: Print da rede social de Norma Lillia Biavaty (2022). Figura 4: Aula de balé infantil. Fonte: <<https://www.instagram.com/escolaambar/>>. Acesso em 14 fev. 2022. Figura 5: Natasha ballerina (2014). Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CTp5tJGj729/>>. Figura 7: Natália Lessa – Desejo e prazer de dança. Figura 8: Aula de baby class. Fonte: <<https://www.instagram.com/escolaambar/>>. Figura 9: George Balanchine, criador Quebra Nozes do New York City Ballet, treinando o menor dos soldadinhos de brinquedo em um ensaio geral.

filhos que os aproxime de uma cultura dita clássica e erudita, e, assim, os responsáveis, de uma forma velada, perpetuam o esforço da cultura utilitarista infantil, que em suas várias facetas colocam as crianças em uma corrida interminável de experiências, visando uma perspectiva superior e mais oportunidades na fase adulta, alimentando, dessa forma, a lógica de criação do *baby class* e do balé.

A história das crianças na dança e especificamente das crianças no balé como campo de estudo da história, pedagogia e da dança ainda tem muitas facetas a serem descobertas e analisadas. Espero que este trabalho fomenta futuras discussões, uma vez que ainda há muito que refletir e descobrir sobre as construções, usos e formulações da infância no balé.

REFERÊNCIAS

ÁRIES, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Tradução: Dora Kuksmao. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5152962/mod_resource/content/1/Texto%20001%20-%20ARIES.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2021.

CASTRO, Caroline Konzen. **Dança Clássica: dá origem à profissionalização**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2013. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viireuniao/pesquisadanca/CASTRO_Caroline_Konzen.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2021.

CASTRO, Caroline Konzen. **Métodos do balé clássico: história e consolidação**. Curitiba: Editora CRV, 2015.

CASTRO, Lúcia Rabello de (org.). **Infância e adolescência na cultura do consumo**. Nau: 1998. Disponível em: <<http://www.nipiac.ufjf.br/producao2/item/794-inf%C3%A2ncia-e-adolesc%C3%A2ncia-na-cultura-do-consumo>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

CBDD KIDS. Goiânia. Disponível em: <<https://www.facebook.com/cbddkidsgyn/>>. Acesso em: 18 jan. 2022

CUMMINS, Alexandra Brooke. **Educating our Dance School Educators: a proposal of certification for dance school teachers**. 2014. Disponível em: <<https://www.proquest.com/openview/9d2adcb41b99d9edc6fcb4d347fa4ae7/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>>. Acesso em: 31 nov. 2021

DANCING. **A journal devoted to the Terpsichorean art, physical culture and fashionable entertainments**. London. June 8, 1891 to May, 1893.

DELATTRE, Destemberg; Emmanuelle, Glon Mary. Le travail des enfants à l'Opéra de Paris (XVIII–XIX siècles). **Repères**, cahier de danse, 2015/2, n. 36, p. 10-12. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2015-2-page-10.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ENGELHARDT, Molly. **Dancing out of line: ballrooms, ballets, and mobility in Victorian fiction and culture**. 1ª edição. Ed. Ohio University Press, 2009.

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. Lisboa: edições 70. 2010.

LAILLIER, Joël. Famílias diante da vocação. As molas do investimento dos pais dos ratinhos da Ópera. **Sociedades Contemporâneas**, 2011/2, n. 82, p. 59-83.

Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2011-2-page-59.htm?contenu=citepar>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

MEISNER, Nadine. **Marius Petipa: o mestre de ballet do Imperador**. In: Oxford Scholarship [online], maio 2019. Disponível em: <<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/oso/9780190659295.001.0001/oso-9780190659295-chapter-6>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MITCHELL, June Campbell. **A century of change in classical ballet teaching: the role of the Royal Academy of dancing/dance in the training of teachers of classical ballet** (2001). Dissertação (Mestrado em Educação) – Durham University Disponível em: <<http://etheses.dur.ac.uk/3828/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

MORAES, Juliana. **Sobre o balé clássico: o que devemos jogar fora?** 2016. Disponível em: <<https://conectedance.com.br/danca/sobre-o-bale-classico-o-que-devemos-jogar-fora/>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PONZIO, Ana Francisca. **Escola de Dança de São Paulo 80 anos**. 2020. Disponível em: <https://issuu.com/80anosedasp/docs/escola_de_danca_de_sao_paulo_80_anos>. Acesso em: 19 dez. 2021.

SLONIMSKY, Juri. **The Soviet Ballet**. 1ª edição. Nova York: Biblioteca filosófica, 1947.

TERRY, Ellen. **Alicia Alonso and her ballet nacional de Cuba**. Garden City, NY: Anchor Books. 1981.

TV ALERJ. Perfil: Dalal Achcar (bloco 2). YouTube. 21 de mar. de 2017. [00:15:47]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DpftlYbeCPE&ab_channel=TVALERJ>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VAGANOVA, Agrippina. **Princípios básicos do ballet clássico**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1991.

ZELLER, Jessica. Teaching through Time: tracing ballet's pedagogical lineage in the work of Maggie Black. **Dance Chronicle** 32, n. 1, pp. 57-88. 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/01472520802690283>>. Acesso em: 31 nov. 2021.

Documento Digitalizado Público

Trabalho de Conclusão de Curso - TCC Versão Final

Assunto: Trabalho de Conclusão de Curso - TCC Versão Final
Assinado por: Matheus Souza
Tipo do Documento: Documentos
Situação: Finalizado
Nível de Acesso: Público
Tipo do Conferência: Cópia Simples

Documento assinado eletronicamente por:

■ **Matheus Pereira de Souza, ASSISTENTE EM ADMINISTRACAO**, em 08/04/2022 15:39:13.

Este documento foi armazenado no SUAP em 08/04/2022. Para comprovar sua integridade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/verificar-documento-externo/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 268660

Código de Autenticação: 7330b05904

