

# O PADRÃO CORPORAL FEMININO NO BALÉ: UMA LEITURA PSICANALÍTICA

*Moema Fiuza de Campos*<sup>1</sup>

*Kátia Alexandra dos Santos*<sup>2</sup>

## RESUMO

A história do corpo feminino sempre foi regida pela imposição de padrões que produzem efeitos na imagem corporal. O objetivo deste trabalho foi compreender as implicações da vivência do processo de formação em balé clássico na relação da bailarina com o próprio corpo, considerando a constituição da imagem corporal do sujeito, a partir de um viés psicanalítico. Para isso, foram realizadas entrevistas com 05 bailarinas, que permitiram observar que a constituição da imagem corporal comparece de maneira muito marcante na relação com a dança e com o próprio corpo. As vivências iniciais repercutem na atualidade, mostrando como a experiência na dança aparece marcada por muita ambiguidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Padrão Corporal; Imagem Corporal; Balé; Psicanálise.

<sup>1</sup>Graduanda em psicologia na Universidade Estadual do Centro-Oeste-UNICENTRO, bolsista de Iniciação Científica pela Fundação Araucária, e-mail moema2705@hotmail.com, telefone 3421-3034. Endereço para correspondência: PR 153, Km,7, Departamento de Psicologia, Bairro Riozinho, CEP 84500-000.

<sup>2</sup>Doutora em psicologia pela Universidade de São Paulo-USP, professora do curso de psicologia na Universidade Estadual do Centro-Oeste-UNICENTRO, e-mail kalexsandra@unicentro.br, telefone 3421-3034. Endereço para correspondência: PR 153, Km,7, Departamento de Psicologia, Bairro Riozinho, CEP 84500-000

## **INTRODUÇÃO**

Considerando as relações existentes entre a constituição da imagem corporal feminina e as exigências feitas a esses corpos, determinados padrões corporais atuam com mais força em alguns contextos específicos, como a moda, o esporte e a mídia. Assim, neste trabalho, pretendemos abordar um contexto específico em que o padrão corporal feminino é um elemento central: a dança. Em um ambiente como o da dança, as relações da mulher com o corpo se evidenciam, possibilitando assim análises que buscam um melhor entendimento das implicações da constituição da imagem corporal para as vivências de dançarinas, em específico na modalidade do balé clássico, que será objeto da nossa atenção.

Portanto, o objetivo deste trabalho foi compreender as implicações da vivência do processo de formação em balé clássico na relação da bailarina com o próprio corpo, considerando o processo de organização da imagem corporal, a partir de um viés psicanalítico. Para isso, faz-se necessário retomar alguns elementos histórico-culturais que colocam em cena o lugar da dança como elemento simbólico dentro das modalidades artísticas.

Desde a pré-história, através de rituais sagrados, até a atualidade, com a criação de estilos específicos, a dança esteve presente de maneiras diversas em várias culturas e em diferentes períodos da história. O balé, por sua vez, começa a aparecer nas cortes italianas durante o século XV, período da renascença, e é denominado balé de corte (BOURCIEI, 2001).

O espírito de corte chega também na França, onde se estabelece um marco importante na história da dança Ocidental, a qual deixa de se caracterizar por ser uma maneira de expressão corporal de caráter mais livre, e, a partir da consciência de possibilidades de expressões estéticas do corpo, começa a se encaminhar para um profissionalismo com elevação técnica (BOURCIER, 2001).

O balé clássico, especificamente, caracterizado pelas rígidas regras e uma estética própria, surge em 1661 com a formação da Academia Real da Dança, por Luís XIV. Portanto, é na França que o balé clássico evoluiu, o que explica o fato de ser em francês a maior parte de sua nomenclatura. A Rússia também tem grande destaque para o mundo do balé, principalmente após o declínio do balé na França, no final do século XVIII, e por realizar uma fusão da técnica italiana e francesa (PUOLI, 2010).

Entre 1810 e 1830, algumas modificações no modelo do balé clássico começam a aparecer, a expressividade e movimentos mais fluídos flexibilizam, ainda que pouco, a rigidez dos movimentos que marcaram o balé até então (BOURCIER, 2001). Muito do balé clássico se modificou, nos Estados Unidos, a partir do século XIX, a dança moderna ganha espaço, nomes como Isadora Duncan se destacam por preferirem movimentos livres sem tanto rigor técnico, propondo um rompimento com o modelo convencional de dança clássica (MOURA, 2001), o que possibilita o surgimento de uma maior variedade de estilos e técnicas.

Apesar da diversidade da dança, o balé clássico se mantém caracterizado como um estilo rígido, que exige muita disciplina (HAAS; GARCIA; BERTOLETTI, 2010). Embora existam homens que também são bailarinos, por ter como maior referencial a utilização de sapatilhas de ponta, que são de uso exclusivo das mulheres, o balé clássico, desde sua criação até a contemporaneidade, mantém ainda internalizada a ideia de que o balé representa delicadeza e feminilidade (MOURA, 2001).

Além de um exercício físico, o balé clássico é uma manifestação artística, assim exige um corpo ideal e uma estética própria. Seus exercícios enfatizam a postura, o equilíbrio, a sustentação, a utilização de *endehors* (rotação externa dos membros inferiores), além da harmonia e de muita leveza nos movimentos (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015).

No Brasil, o balé passa a se desenvolver a partir do século XX com forte influência russa, e como parte da arte erudita vinda da Europa (PUOLI, 2010). Atualmente o balé clássico ainda mantém exigências com relação ao corpo ideal, a uma estética que requer a magreza e preferencia a cor branca, além de seguir um padrão técnico internacional e, sendo assim, busca imprimir no corpo da mulher brasileira o padrão do corpo europeu (MOURA, 2001).

Para a profissionalização, há algumas opções de escolas técnicas a seguir, nas quais, apesar de algumas diferenciações, as preferências pela idade, cor e corpo permanecem praticamente iguais (PUOLI, 2010). Essas escolas fazem seleções para que os bailarinos e bailarinas possam entrar e, assim, conseguir um diploma que lhes alce à categoria de bailarinos e bailarinas profissionais. São essas instituições, portanto, que estabelecem os critérios para a possibilidade de uma bailarina se profissionalizar (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015).

Entrar em uma escola profissionalizante não significa necessariamente fazer parte de uma companhia de dança, desta forma, conseguir ingressar em uma escola técnica, por mais difícil que seja, ainda não é garantia de emprego futuro. A bailarina precisa, entretanto, mesmo quando não remunerada, ser disciplinada com relação aos treinos e à alimentação (PUOLI, 2010).

Nesse ínterim, a relação com o corpo é determinante para que a bailarina tenha ou não sucesso na carreira que deseja seguir, e não apenas isso, mas também será determinante na forma como ela enxerga seu próprio corpo. Considerando que essa identificação, a partir do referencial psicanalítico, se dá pelo Outro<sup>3</sup>, que esse Outro está sempre exigindo um corpo feminino ideal, e que no meio do balé clássico isso fica ainda mais evidente, acaba parecendo “natural” que a bailarina esteja, na maioria das vezes, descontente com o corpo que possui.

Tendo em vista esse contexto, o objetivo da pesquisa foi investigar, pelo viés psicanalítico, a questão da imagem corporal em bailarinas que tenham passado por um processo de formação em balé clássico, com vistas a compreender os efeitos dos padrões corporais exigidos nesse contexto na própria vivência dessas mulheres com seus corpos, considerando a questão do desejo das bailarinas.

A pesquisa pretendeu trazer contribuições teóricas à área da psicanálise, ao discutir um assunto pouco abordado, uma vez que não foram encontradas pesquisas em que a dança estivesse aliada a estudos psicanalíticos, levando em conta o aspecto corporal. Além da contribuição teórica, esta pesquisa também procurou possibilitar um espaço para a fala dessas bailarinas que muitas vezes se encontram em sofrimento em função da relação conflituosa com o corpo.

A fim de contextualizar o tema abordado pela pesquisa, passaremos a uma contextualização histórica para buscar entender como essa construção corporal feminina se dá do ponto de vista cultural e social, ao longo do tempo.

## **A CONSTRUÇÃO DO CORPO DA MULHER**

O processo de constituição do corpo está sempre relacionado a padrões impostos socialmente (pelo Outro). Nas mulheres, isso se dá desde muito cedo, devido à idealização do corpo feminino colocar-se como um elemento cultural na

<sup>3</sup> Utilizamos Outro aqui, no sentido lacaniano, entendido como a Cultura, a Linguagem, essa dimensão de máxima alteridade, a partir da qual os sujeitos se constituem.

maioria das sociedades. Pinsky e Pedro (2012) traçam uma trajetória com relação à história das mulheres no Brasil, abordando como esses padrões determinados pela sociedade vão se constituindo ao longo da história.

Em seu livro *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino* (2010), Mary Del Priore também realiza um percurso histórico apontando as principais mudanças impressas no corpo feminino. Ao compreender o corpo da mulher como produto social, cultural e histórico, a autora expõe como nossa sociedade sempre esteve regulando e exigindo características específicas do corpo da mulher. Del Priore (2010) salienta a necessidade de voltar os olhos especificamente para a história do corpo da mulher brasileira. Considerando que a identidade do corpo das brasileiras é marcada por tantas diferenças e singularidades, a autora acredita que não deva ser regularizada de acordo com os padrões das mulheres europeias.

Ao buscar as origens do corpo da mulher brasileira, Del Priore (2010) aponta para a atualidade, afirmando que “tornar-se um saco de ossos parece o ideal da mulher contemporânea” (DEL PRIORE, 2000, p.90). Com isso, evidencia como essas exigências, mesmo se transformando ao longo do tempo, não deixam de ditar regras com relação aos nossos corpos.

Ademais, a autora salienta a influência da mídia nesse processo de padronização do corpo feminino. Se antigamente eram os padres, médicos e/ou maridos que ditavam sobre o corpo da mulher, na atualidade as propagandas publicitárias e todo o discurso midiático não cessam de bombardear mulheres com padrões corporais a seguir (DEL PRIORE, 2000).

Fica claro como as exigências com relação ao corpo das mulheres se mantêm presentes na atualidade e como os meios de comunicação contribuem para isso, o que faz com que tenhamos a impressão de que temos nossos corpos fiscalizados a todo tempo. Um dado relevante acerca disso é que, em 1960, nas drogarias do Brasil, as balanças começam a aparecer e, a partir daí, “saber o próprio peso virou algo natural, um conhecimento integrado à identidade de cada um, uma necessidade” (PINSKY; PEDRO, 2012, p.117).

Da mesma forma, também afirma Del Priore (2009), que as práticas culturais e as representações simbólicas a respeito das mulheres foram “um fenômeno de longa duração na história de nossas mentalidades” (DEL PRIORE, 2009, p.17). O corpo

feminino ainda tem sido normatizado, padronizado e idealizado pelo Outro, o que significa que essas normas e padrões influenciam diretamente em como a imagem corporal da mulher é constituída, na forma como a mulher enxerga o próprio corpo. “Pode não parecer evidente, mas as relações que temos tido com nossos corpos revelam o tipo de identidade que estamos construindo” (DEL PRIORE, 2000, p.100).

Tudo isso vai apontando para uma história de arbitrariedade, dominação e sujeição das mulheres a regras que exigem delas um corpo inalcançável. Desta maneira, vivemos uma relação com nosso próprio corpo que, na maioria das vezes, é caracterizada por muita hostilidade e inúmeros conflitos, o que acaba por fazer com que a mulher desenvolva “uma relação persecutória contra o próprio corpo. Cada ruga, cada grama, leva-a ao desespero [...] ela é cada vez mais aquilo que o outro quer que ela seja, precisa ou deixa que ela seja” (DEL PRIORE, 2000, p.94).

Considerando a intrínseca relação da constituição do corpo feminino com padrões fixados cultural e historicamente, passamos a discutir de que modo essa história que se refere ao coletivo, ou seja, a todo (ou quase todo) o grupo das mulheres, pode ser compreendida no âmbito da subjetividade. A perspectiva teórica que elegemos para visualizar esse processo é a Psicanálise.

## **CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM CORPORAL E CONSTRUÇÃO DO SUJEITO DESEJANTE**

Em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, Lacan (1998) explica a importância desse estádio para a construção da imagem corporal. Quando o bebê reconhece sua imagem no espelho, ele passa por um processo que sai da concepção de um corpo despedaçado que tem de si mesmo, para a construção de uma imagem unificada do próprio corpo, portanto, tal experiência é recebida por ele com muito regozijo (JORGE; FERREIRA, 2009).

Assim, a partir da imagem corporal, a criança diferencia o seu próprio corpo do mundo exterior (CUKIERT; PRISZKULNIK, 2002).

O estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental (LACAN, 1998, p.100).

Lacan (1998) explica a importância deste estágio para que a angústia gerada na criança, devido à sensação que ela tem de fragmentação, seja resolvida. É a partir da identificação com a imagem do espelho que o sujeito reconhece sua imagem como uma totalidade (gestalt) (LACAN, 1998). O estágio do espelho é, justamente, o momento em que a criança sai da noção de um corpo desconexo, para a imagem unificada de seu corpo. Por isso, Lacan coloca a imagem corporal como sendo capaz de um efeito formador:

É o reconhecimento primeiro da criança de sua totalidade no espelho e a antecipação imaginária de um corpo unificado, por meio de uma identificação primordial do sujeito com a imagem, que possibilita à criança ultrapassar o momento pré-especular, marcado por uma imagem de corpo fragmentada, constituindo uma subjetividade (CUKIERT; PRISZKULNIK, 2002, p.145).

Lacan (1998) separa o estágio do espelho em três fases, que vai dos 6 aos 18 meses. Aos 6 meses, mesmo a criança não possuindo uma sustentação postural suficiente, ao encontrar um espelho ela se interessa em buscar sua imagem refletida. O reflexo no espelho é visto pela criança como a imagem de um ser real, que ela, então, procura se aproximar. Nesse primeiro momento, a criança demonstra uma confusão por não diferenciar sua imagem com a do espelho e, portanto, não diferenciar o eu do outro, evidenciando o assujeitamento ao registro imaginário (DOR, 1989).

Em um segundo momento, a criança passa por um processo de identificação, desta forma, ela percebe que o outro no espelho não é um outro real, senão uma imagem. A partir deste momento, distingue a imagem do outro, da realidade do outro. Desse modo, a “função do estágio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da imago, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade” (LACAN, 1998, p.100).

O terceiro momento dialetiza os anteriores, pois, além do reconhecimento de que o outro refletido é uma imagem, a criança também já percebe que o reflexo no espelho é a sua própria imagem. Ao reconhecer-se nessa imagem, ela adquire a percepção do corpo como uma totalidade unificada, sendo, portanto, estruturante para a formação da identidade do sujeito (DOR, 1989).

É preciso considerar essa experiência a partir da noção de que esse espelho não tem um sentido literal, ocorrendo fundamentalmente a partir da relação com o Outro. Portanto, para Lacan, a relação com o corpo sempre se dá na interação com o

Outro, é a partir dele que a subjetividade do sujeito se constitui. O estágio do espelho é caracterizado, então, como o momento em que acontece “a constituição do eu mediante a identificação com a imagem do outro” (GRECO, 2011, p. 2). Assim, ainda que elementos simbólicos não tenham formado para o sujeito um corpo completo, o outro parental (cuidador ou quem quer que exerça essa função) antecipa a imagem de um eu completo.

Também cabe ressaltar como o processo relacionado à constituição da imagem corporal não está finalizado no Estádio do Espelho, ou seja, aos 18 meses, passando por modificações que acompanham as próprias alterações corporais - que, ocorrem, por exemplo, na passagem de um corpo infantil para um corpo adulto - período nomeado como adolescência. É por isso, que, de acordo com Rassistal (1999), a adolescência pode ser vivenciada pelo sujeito como um “segundo nascimento” (p. 91), já que diz de um período que retoma a constituição do eu a partir da imagem do outro e nos informa, portanto, acerca da “própria construção do sujeito” (RASSIAL, 1999. p. 90).

Ao procurar compreender essa relação existente entre a constituição do eu e o Outro, também é importante discorrer sobre qual é a conceituação de sujeito para Lacan, que o coloca como barrado e desejante (LACAN, 1999). Em sua obra *O sujeito Lacaniano: entre a linguagem e o gozo* (1956), Bruce Fink trata deste assunto, trabalhando sobre o advento do sujeito lacaniano em termos do desejo do Outro. Independente de quais sejam as intenções conscientes dos pais, o desejo sempre está presente como o causador do nascimento de uma criança.

“Nesse sentido, o sujeito é causado pelo desejo do Outro” (FINK, 1998, p.72). O grande Outro é marcado por Lacan com a letra maiúscula e distingue-se do (pequeno) outro. O Outro ocupa um lugar que é simbólico, dos significantes, “o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido” (QUINET, 2012, p.11). Assim como só há um eu mediante um outro, não há sujeito sem o Outro (QUINET, 2012).

Enquanto o eu tem uma identidade que vem do outro e é imaginária, o sujeito não possui identidade, ele é somente representado por um conjunto de significantes. O sujeito desliza entre elementos a partir do conjunto de significantes que é o Outro, de modo que a apropriação da linguagem “equivale ao lugar do código pessoal dos significantes do sujeito” (QUINET, 2012, p.12).



O grande Outro é o conjunto de significantes que marcam o sujeito em sua história, seu desejo, seus ideais – eles sustentam suas fantasias inconscientes e imaginárias. Eis a alteridade descoberta por Freud, a qual arranca o sujeito do centro do psiquismo, na mesma em que o sujeito não é autônomo e determinante, e sim determinado pelo que se desenrola no Outro do inconsciente, que se estabelece como um “heteronomia radical” (QUINET, 2012, p.12).

A relação do eu com o outro nunca se dissocia, portanto, do Outro como discurso do inconsciente. É no outro que se encontra o eu-ideal constituído pelos ideais do Outro, isto é, os significantes recalcados no inconsciente que foram as exigências ditadas em como eu deveria ser. Esses significantes recalcados é que vão criar o Ideal do eu que é um Ideal do Outro. É nesse lugar que o sujeito se sente amado e, por isso, tenta se moldar de acordo com este ideal. Por ser constituída pelos significantes do Outro, o Ideal do eu é uma instância simbólica, mas que também, é uma instância relativa ao narcisismo secundário (QUINET, 2012).

Isto significa dizer que só há a constituição de um sujeito por intermédio de um Outro e, desse modo, somos constituídos essencialmente como sujeitos divididos. É a partir do encontro com o desejo do Outro que o sujeito advém e, sendo assim, também se posiciona em relação ao desejo deste Outro (FINK, 1998). Por meio da linguagem é que a criança vai conseguir simbolizar o desejo do Outro materno, tendo como resultado o advento do sujeito como tal, ou seja, o sujeito desejante: “(...) o desejo de que se trata, a saber, o desejo em sua função inconsciente, é o desejo do Outro” (LACAN, 1999, p. 407).

Aclarar esta relação é fundamental para uma melhor compreensão sobre o que acontece no estágio do espelho e como isto é determinante para a constituição do sujeito como tal.

É esse momento que decisivamente faz todo o saber humano bascular para a mediação pelo desejo do outro, constituir seus objetos numa equivalência abstrata pela concorrência de outrem, e que faz do [eu] esse aparelho para o qual qualquer impulso dos instintos será um perigo, ainda que corresponda a uma maturação natural – passando desde então a própria normalização dessa maturação a depender, no homem, de uma intermediação cultural, tal como se vê, no que tange ao objeto sexual, no complexo de Édipo. (LACAN, 1998, p.101-102).

Assim, na constituição pelo Outro, podemos relacionar a entrada na cultura, afinal a noção de Outro, tal como é postulada por Lacan, inclui o registro da linguagem

e da cultura. Ocorre que, quando se entra na linguagem, o registro simbólico não recobre tudo, restando algo da experiência primordial do sujeito. A isso Lacan chama de Objeto *a*. Esse conceito é descrito por Lacan no Seminário 5, *As formações do Inconsciente*, como aquilo que falta, “o objeto perdido primordialmente” (1999, p. 16). Trata-se do objeto causa de desejo. Não é um objeto empírico nem material, não está inserido na esfera simbólica ou imaginária, ele é da ordem do real, permanecendo como resto de uma experiência inicial de plena satisfação. É um objeto perdido, um furo do simbólico cuja falta é justamente o que estrutura o inconsciente (QUINET, 2012).

Lacan nomeia seu conceito de objeto *a*, com a primeira letra do alfabeto, por ser este o primeiro objeto de desejo, o qual buscamos incessantemente reencontrar, porém, nunca conseguimos. “Como causa de desejo, corresponde ao objeto perdido, desde e para sempre, da plena satisfação [...] é o objeto da angústia e o objeto alvo – e efêmero – da satisfação pulsional” (QUINET, 2012, p.16). Portanto, o objeto que causa o desejo para o sujeito é o objeto *a*, não sendo ele o objeto do desejo em si, mas o que o faz desejante (QUINET, 2012).

Os conceitos apresentados até aqui são importantes para que possamos compreender a constituição do sujeito para a psicanálise e, com isso, possamos voltar nossos olhos ao nosso objeto de estudo, qual seja: a relação de mulheres bailarinas com seus corpos e seus estatutos de sujeitos desejantes. Partimos do pressuposto de que muito dessas vivências primitivas se reatualiza em outros momentos da vida do sujeito, e continuam a produzir efeitos na sua relação com seu próprio corpo. O Outro “surge aí para convocar o sujeito a se inserir em seus sistemas significantes.” (GRECO, 2011, p. 5). Logo, as relações inaugurais com o outro e o Outro, continuam influenciando em nossa própria imagem corporal nos demais momentos de nossas vidas, assim como o lugar do objeto *a* como resto, mas também como causa de desejo.

## **METODOLOGIA**

Tratou-se de uma pesquisa exploratória, com coleta de dados em campo, por meio de entrevistas que foram realizadas com 05 bailarinas. A escolha das participantes ocorreu mediante os seguintes critérios: ter mais de 18 anos; ter passado por um processo de formação em balé clássico, com um mínimo de 05 anos; aceitar

participar da pesquisa e assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. As participantes foram recrutadas por meio do sistema bola de neve: a pesquisadora entrou em contato com uma bailarina que indicou outras e assim por diante, até atingir o número desejado para esta pesquisa. Após a definição das participantes, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, com questões voltadas à vivência corporal no ambiente do balé, as quais foram gravadas e transcritas. O projeto foi enviado e aprovado pelo Comitê de ética em pesquisa institucional, conforme parecer número 2.201.331.

### **BALÉ, CORPO, OUTRO**

As entrevistas foram realizadas com 05 bailarinas, sendo elas: Participante A- estudante de 20 anos de idade, cuja permanência em uma escola profissionalizante foi de 5 anos, posteriormente a bailarina parou de fazer aulas de dança e, até o momento da entrevista, continuava sem dançar; Participante B – estudante de 25 anos de idade, sua permanência no processo de profissionalização se deu por 15 anos e, até o momento da entrevista, continuava dançando; Participante C – estudante de 23 anos, permaneceu por dois anos em uma escola de balé profissionalizante e, posteriormente, seguiu sua formação em outra escola por mais um ano se formando ao final, até o momento continuava dançando; Participante D – estudante de 21 anos, permaneceu em uma escola de balé profissionalizante por 6 meses sem concluir a formação, dando continuidade em outra escola nos anos seguintes, onde disse continuar dançando até o momento; Participante E – bailarina de 28 anos de idade que iniciou seu processo de profissionalização aos 14 anos e afirmou continuar se aprimorando na dança, que é sua atual profissão.

No que se refere à inserção no balé clássico, três das bailarinas entrevistadas mencionaram que a experiência inicial com o corpo na dança veio antecipada por um outro (pai, mãe, professora), que nomeou o potencial logo na infância, como se pode observar nos seguintes fragmentos: “Minha mãe me contou que a professora conversou com ela dizendo que eu tinha talento e que deveriam me colocar em uma escola de balé” (Participante C); “e eu lembro que a professora chamou a minha mãe, um dia, e falou que eu tinha muita facilidade para fazer os exercícios (...) aconselhou minha mãe pra me colocar em uma academia pra eu seguir, pra eu fazer balé por mais tempo” (Participante A).

Nesse sentido, é possível articular a figura do outro parental na antecipação de uma imagem - nesse caso da imagem de uma bailarina -, tal como ocorre na organização do sujeito a partir do Estádio do Espelho (LACAN, 1998). Desta maneira, assim como a criança busca sua imagem refletida no espelho e, de início, não distingue sua imagem do outro, evidenciando seu assujeitamento ao registro imaginário (DOR, 1998), as bailarinas buscam no outro uma antecipação de sua imagem enquanto bailarinas.

Como sabemos, “é da natureza do desejo como tal necessitar do apoio do Outro” (LACAN, 1999, 415). Assim, por meio desta antecipação da imagem pelo outro, coloca-se uma sobreposição em relação ao desejo do Outro, que pode ser percebida em trechos como o seguinte: “fui para o balé clássico onde me encontrei” (Participante E). Entretanto, como já advertiu Lacan, “o desejo do Outro não é uma via de acesso para o desejo do sujeito” (1999, p. 415), de modo que essa identificação nem sempre se dá de forma completa. Por exemplo, no recorte a seguir, embora haja identificação com o balé, não há com as bailarinas profissionais, que materializam esse lugar imaginário do Ideal do eu: “Todas elas, magras, altas e sem nenhuma curva. Eu olhava esses vídeos e não conseguia me ver neles, não me sentia representada” (Participante C). Percebemos como o outro representa o próprio espelho, que antecipa a imagem da bailarina e que também apresenta uma imagem ideal, imagem essa que pode estar mais ou menos próxima de algo que corresponda ao corpo em construção no imaginário.

Sendo assim, da mesma maneira que há um segundo momento no estádio do espelho, em que a criança passa por um processo de identificação e reconhece que o outro refletido é uma imagem, a bailarina também passa a identificar-se com tal imagem, porém distinguindo da realidade. O terceiro momento do estádio do espelho dialetiza os anteriores, pois além de perceber que o reflexo no espelho é uma imagem, a criança já reconhece como sendo a sua própria imagem (DOR, 1989). Da mesma maneira, as bailarinas reconhecem que tal imagem é um reflexo do seu próprio corpo, apresentando, com isso, uma nova noção de imagem corporal, agora enquanto bailarinas. Desta forma, assim como o estádio do espelho é fundamental para que a criança adquira a noção de um corpo unificado, estruturando sua identidade enquanto sujeito, a experiência das bailarinas no ambiente da dança influencia diretamente na formação da imagem corporal dessas mulheres enquanto bailarinas.

Ainda pensando no estádio do espelho, também podemos relacionar como as bailarinas em um período inicial - antes de perceberem os padrões exigidos - passam por um momento de pura satisfação e contentamento, da mesma forma que ocorre um deslumbramento da criança no momento em que identifica sua própria imagem no espelho, ou seja, quando vê refletido um corpo inteiro e que corresponde à experiência com o próprio corpo. Isso pode ser vislumbrado em excertos como os seguintes: “minha inserção no balé clássico se deu desde muito cedo, com 4 anos, quando a minha mãe que é dona de uma escola de dança resolveu me colocar para fazer algumas aulas, desde então eu me apaixonei pela dança (Participante D). Algumas bailarinas também vão citar como, no começo, a experiência com a dança não tinha o intuito profissionalizante, sendo algo mais característico do lazer, conforme aparece no seguinte fragmento: “mas até a 4° série eu fazia balé, mas só no colégio, nada muito puxado” (Participante A).

Podemos nos perguntar em que momento é possível, então, vislumbrar algo que diga no desejo dessas bailarinas, enquanto sujeitos? Partindo das fases de identificação e de deslumbre ao se darem conta da existência de um corpo (imaginário) unificado, passa-se a um momento em que as meninas/adolescentes se dão conta da existência de um Ideal do eu, instância simbólica constituída por um conjunto de significantes provindos do Outro que nomeiam o que seria um corpo ideal de uma bailarina.

Assim, ao narrarem sobre a experiência profissionalizante, o que aparece é a presença de um Outro, enquanto pura Lei, regra a ser cumprida e que legisla sobre o corpo do sujeito, impondo, desta maneira, uma padronização corporal. No decorrer das entrevistas, o que se percebe é que essas regras não são imediatamente notadas pelas bailarinas, até que as repercussões começam a aparecer. Ao final, a experiência com a dança parece ser motivo de ambiguidade: satisfação plena *versus* cobrança, lei, regra, padrão inalcançável. No seguinte fragmento podemos notar como as padronizações impostas passam a desmotivar as bailarinas e gerar muita angústia:

Todo mês a gente fazia uma avaliação física, com as fisioterapeutas e elas mediam tudo: as gorduras do corpo inteiro, faziam umas contas e quem estivesse fora das medidas que eles faziam, eles chamavam pra consultar com a nutricionista (...) Eu sei que isso foi me desmotivando porque nem apresentar mais eu apresentava. Cada vez menos eu sentia vontade de ir para a aula (Participante A).

A partir das entrevistas é possível notar como todas as participantes apontam a exigência de um padrão específico para o balé clássico: “Quem dança profissionalmente, mais relacionado ao balé clássico, sabe que tem um tipo de corpo muito específico, tem que ser uma pessoa mais alta, tipo, longilínea, magra” (Participante D). Apenas uma das participantes faz uma ressalva, afirmando que “não é ‘A dança’ que exige biotipos e sim as Companhias de dança” (Participante E). A mesma entrevistada, que atua profissionalmente em uma companhia de dança, também justifica que, em alguns “momentos o coreógrafo ou diretor precisa de um físico mais forte, robusto, e em outros mais esbelto e hiper flexível” (Participante E). Contudo, a maioria afirma que “sem dúvidas, o ballet clássico segue o padrão de meninas altas e magras” (Participante C) e, mais do que isso, denunciam que “a dança exige um tipo específico de corpo e esse tipo específico não tem nada a ver com a habilidade de saber dançar, é puramente estética” (Participante A).

Algumas também apontam o fator biológico como determinante: “é uma modalidade que você tem que ser geneticamente feito para isso” (Participante D) e também fatores sociais e econômicos: “Tem gente que se esforça muito, têm, mas se você não nasce com o corpo ideal, com a altura ideal, com ... muitas vezes bem relacionado também, não adianta, então muitas vezes é frustrante” (Participante D).

Tendo em vista as exigências, portanto, não somente de um bom desempenho na dança, mas de um corpo dentro dos padrões definidos, a experiência passa a ser motivo de desprazer, como podemos observar no relato a seguir: “Mas nessa época eu não sentia mais vontade de ir para o balé, não era mais um prazer pra mim, não era ambiente mais que eu gostava de ficar porque os professores não davam mais valor pra mim, e eu sabia que todo mundo me julgava” (Participante A).

Outro aspecto relevante destacado pelas entrevistadas diz respeito às mudanças corporais que ocorrem pela passagem de um corpo infantil para um corpo de adolescente: “quando eu tinha tipo uns 13, 14 anos, eu comecei a desenvolver mais, o meu corpo começou a se desenvolver mais, meus peitos começaram a crescer, a minha bunda e eu fiquei mais cheinha mesmo” (Participante A). Destaca-se nesse relato o modo como se utiliza a terceira pessoa para falar do desenvolvimento do corpo (“o meu corpo começou a se desenvolver mais”), ao invés de dizer “eu comecei a me desenvolver mais”, exclui-se o pronome pessoal de primeira pessoa. Esse modo de narrar sobre o próprio corpo pode estar relacionado

ao que trouxemos, ainda que brevemente, acerca de uma atualização do processo de constituição da imagem corporal durante a adolescência. Somente ao final do relato parece ser possível reconhecer que aquele corpo refletido na fala do outro faz parte do eu: “eu fiquei mais cheinha mesmo”.

Algumas reconhecem a especificidade dessa fase do desenvolvimento: “estava em fase de crescimento” (Participante D), contudo a mesma entrevistada menciona a necessidade de “dieta”, não se dando conta da contradição presente nesta fala em nenhum momento da entrevista. Ora, se o desenvolvimento (e, portanto, fase de crescimento) coloca a necessidade biológica de se alimentar em maior quantidade, não haveria motivos para haver restrições alimentares.

Assim, as mudanças próprias do período da adolescência vão afetando ainda mais a relação das bailarinas com o corpo no ambiente da dança, considerando que tais mudanças não são tratadas apenas como fazendo parte do desenvolvimento corporal que é específico deste período da vida, mas como mudanças que devem ser evitadas. As participantes também relatam a percepção de padrões diferenciados dentro e fora do ambiente da dança:

Fora do ambiente da dança a minha relação com meu corpo sempre foi muito complicada porque para dançar eu sabia que eu tinha que ter um tipo de corpo, mas fora da dança a sociedade pedia um corpo mais, como que fala, ter mais corpo assim (Participante D).

No ambiente da dança meu corpo se encaixava nos padrões, mas fora do ambiente da dança minha relação com meu corpo era de insatisfação, principalmente na adolescência por ser muito magra [...] No meio do balé clássico me olhava com satisfação por ter um corpo mais magro em relação às outras meninas (Participante B).

Ao mesmo tempo, uma das participantes diz não existir essa separação entre o “dentro” e “fora” da dança: “Acho errado dizer que existia um ambiente fora da dança, porque eu vivia a dança 24 horas por dia, todos os dias da semana” (Participante C). Nesse caso, contudo, há uma completa identificação com a dança e o papel de bailarina.

De um modo geral, entretanto, os depoimentos mostram que a insatisfação com próprio corpo é produzida pela exigência do balé, que se apresenta como um Outro que dita padrões específicos que as colocam em categorias diferentes das que se enquadravam na vida “fora” do balé:

Eu não achava que tinha alguma coisa errada com meu corpo porque fora do balé eu ia pra escola e eu tinha várias amigas na escola e todas eram... eu era a mais magra de todas as meninas normais que não faziam balé (...) mas mesmo sendo a mais magra das minhas amigas do colégio não era o suficiente pro balé e no ambiente da dança eu era a mais gordinha (Participante A).

O mesmo corpo é produzido imaginariamente de modo diferente: no balé ela era “gorda” e na escola, “magra”, não estando dentro dos padrões em nenhum dos ambientes. Isso nos indica que não há corpo real que encarne o padrão, porque ele está no registro do impossível.

A despeito da compreensão de que o padrão buscado é inalcançável, há sempre a manifestação de uma tentativa de adaptação - “para que eu ficasse bem no tipo de corpo que eles gostariam que eu ficasse” (Participante D) - de modo que, junto com essa tentativa, comparece o sentimento de culpa, ainda que se saiba, conscientemente, que os padrões são absurdos, na fala de algumas bailarinas aparecem indícios de culpa: “não foi uma coisa que foi exclusivamente minha culpa” (Participante A).

A única participante que afirma não ter tido problemas com corpo é alguém que, no momento de realização da pesquisa, atuava em uma companhia de dança, de forma que seu lugar de fala possibilita a justificação dos padrões impostos: “Nunca tive grandes problemas com meu corpo. Mas sempre busquei melhorar minha flexibilidade praticando alongamentos durante muitas horas por dia” (Participante E).

Nessa relação entre o desejo de dançar ou ser bailarina (que são desejos distintos), é importante considerar, conforme afirmou Lacan que o “Outro como lugar de fala, como aquele a quem se dirige a demanda, passa a ser também o lugar onde deve ser descoberto o desejo, onde deve ser descoberta sua formulação possível. É aí que se exerce a todo instante a contradição, porque esse outro é possuído por um desejo-um desejo que, inaugural e fundamentalmente, é estranho ao sujeito” (1999, p. 419).

De um modo geral, o caminho de muitas bailarinas é a desistência pelo não alcance desses padrões, lesões ou mesmo adoecimento: “é por isso que muitas pessoas desistem ou vão para esse tipo de distúrbio, com alimentação” (Participante D). Desse modo, os caminhos para a assunção do desejo das bailarinas passa pela negação daquilo que é da ordem do Outro, o que ocorre seja pelo abandono da dança



(por meio do adoecimento ou do não alcance dos padrões corporais exigidos), seja por encontrar outras formas de seguir dançando fora da profissionalização.

Os relatos de distúrbios alimentares e/ou mentais não são incomuns, entretanto, localizaram-se, inicialmente, no outro, como se pode observar no excerto seguinte: “E sim, conheço casos de pessoas que desejavam muito emagrecer e acabaram adoecendo o físico e o mental” (Participante E). Duas das participantes relataram, contudo, ter adoecido ou praticado técnicas relacionadas a distúrbios alimentares. A primeira apresenta o fato de modo bastante indireto: “acabei descobrindo que ela vomitava tudo que ela comia, e isso pareceu que foi muito chocante para mim, mas foi algo que eu também vinha a realizar” (Participante D). A segunda é a única que afirma de maneira mais clara o processo de adoecimento que resulta, inclusive, em lesões físicas: “Eu inclusive tive bulimia e pesava 37kg, sendo que hoje peso 52kg e tenho 1,62m” (Participante C).

Assim, contraditoriamente, a vontade de se enquadrar nos padrões corporais exigidos pelo balé é o que causa o afastamento: “acabou que o baixo peso foi a causa das minhas lesões que me obrigaram a largar o Bolshoi” (Participante C). Uma participante relata, ainda, problemas mentais decorrentes da necessidade de adaptação corporal: “Meu corpo sempre me deixou muito frustrada, e essa busca impossível pela magreza só me gerava ansiedade” (Participante C).

Na relação entre as bailarinas, destaca-se a troca de informações, angústias, etc., como se pode observar nos fragmentos a seguir: “todo mundo se privava de ter uma alimentação que as crianças geralmente têm e gostam, era tudo muito restrito (...) e a gente conversava muito sobre métodos para você poder comer e não engordar mesmo tendo só 10 anos” (Participante C); “É comum entre bailarinos o assunto “Dieta” tanto para ganhar como para perder massa” (Participante E).

Mas também há relatos de competição entre os pares - “eu lembro que todas as meninas queriam ser a mais magra, a mais alta, porque isso era muito bem visto lá dentro” (participante D) - e/ou ainda identificação com aquelas que se veem fora dos padrões: “eu era a mais gordinha sempre, e eu sempre fazia amizade com as outras meninas que também estavam fora dos padrões, que também eram mais gordinhas, porque as outras, elas meio que me julgavam (...) meio que eu era inferior a elas” (Participante A). Assim, há sempre o lugar do outro na relação com o corpo,

seja para definir um padrão a ser seguido, ou um modelo com o qual é possível se identificar.

Ao se falar sobre o padrão corporal, coloca-se sempre a ideia de um padrão inalcançável, o que pode ser percebido na fala tanto de bailarinas mais próximas ao padrão exigido para o balé, quanto nas que tinham maiores dificuldades de se aproximar desse modelo de corpo: “a magreza, nunca era suficiente, então sempre gostaria de ser mais alta ou mais magra. Quando se comparava com outras bailarinas eu nunca achei que o meu estereotipo fosse o melhor para o balé clássico” (Participante D); “Eu sempre estava em dieta com o objetivo de alcançar esse padrão, que na realidade era inalcançável. Eu sou baixinha e tenho o biotipo de qualquer mulher brasileira, perna grossa, quadris largos e seio farto” (Participante C).

Há sempre um outro que coloca em discurso os ditames do Outro enquanto Lei: “todo mundo falava, a nutricionista falava toda semana, eu tinha que ir toda semana e ela falava que eu precisava emagrecer, porque eu precisava emagrecer, que precisava emagrecer” (Participante A). Contudo, a despeito de todas as tentativas e maiores ou menores proximidades com o ideal que se busca, sempre resta algo, que podemos relacionar ao próprio objeto a, como causa do desejo, mas também como resto, elemento permanente de insatisfação e que pode produzir diferentes manifestações sintomáticas.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

De acordo com o que foi explanado como embasamento teórico e com os conteúdos apresentados nas entrevistas, podemos perceber como a constituição da imagem corporal nas bailarinas aparece de maneira muito marcante na relação que elas têm com a dança e com o próprio corpo. Notamos como a antecipação desta imagem, que é dada pelo outro, parece se basear na habilidade ou potencial para a dança, entretanto, no relato das bailarinas o que se percebe é que, durante o processo de formação, o que define mesmo quem pode ser uma bailarina profissional é o perfil físico, ou seja, a adequação do corpo aos padrões estéticos exigidos.

O outro que, anteriormente, antecipa a imagem de um corpo de bailarina, passa a apresentar elementos significantes do Outro, enquanto lei, o que materializa a exigência, a imposição de um padrão, padrão esse que, quando se toma como ideal a ser alcançado, produz sofrimento psíquico. Os relatos das bailarinas nos mostram

como a presença de distúrbios físicos e mentais acabam se tornando frequentes, e como as experiências na dança continuam produzindo efeitos na vida destas mulheres ao longo do tempo, conforme podemos observar no relato de uma das bailarinas: “eu ainda sofro com isso (...) a minha autoestima, eu sei que foi bastante abalada por causa disso, mas mesmo tendo tipo consciência de tudo (...) eu ainda me afeto com essas questões relacionadas ao corpo (...) (Participante 1).

De acordo com os objetivos propostos neste trabalho, procuramos compreender, a partir do viés psicanalítico, o processo de organização da imagem corporal do sujeito, relacionando esta construção com o processo pelo qual passam bailarinas que fizeram formação em balé clássico. Assim, buscamos investigar as implicações dessa vivência na dança com a constituição da imagem corporal e com a relação das bailarinas com o próprio corpo, procurando articular com a dimensão do desejo.

Desta maneira, a partir das entrevistas realizadas percebemos como as marcas dessas vivências repercutem na atual relação das bailarinas com a dança e com o próprio corpo, de modo que, o que antes era motivo de muita satisfação, passa a ser experienciado como sofrimento. Nos discursos apresentados, a experiência na dança aparece marcada por muita ambiguidade, mostrando como representa muito da relação que elas têm com o próprio corpo, relação está composta por vários conflitos e ambivalência, conforme aparece na fala de uma das bailarinas: “algumas experiências não são tão boas, outras são maravilhosas (Participante 4). Aparece, portanto, a dimensão do desejo das bailarinas que se mostra no espaço entre significantes trazidos pelo outro, atualizando-se em modos distintos de relacionar-se com o balé e com o corpo: seja pelo abandono da dança, pelo adoecimento, ou ainda pelo encontro de outras formas de permanecer dançando ou atuando como professoras. Por fim, a dança coloca-se como um lugar que atualiza o próprio processo de constituição do sujeito, que, a partir dos objetos primários, desliza de objeto em objeto, tendo sempre como efeito a ambiguidade: “é que muitas vezes a gente ama o balé e o balé não ama você de volta” (Participante 4).

## REFERÊNCIAS:

ANJOS, Kátia Silva Souza; OLIVEIRA, Régia Cristina; VELARDI, Marília. *A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica*. Revista Brasileira de Educação Física e Esporte. São Paulo, v. 29, n. 3, p.439-452, setembro. 2015. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-55092015000300439>. Acesso em 03.abr.2017.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COPPUS, Alinne Nogueira Silva. *Do corpo imaginário ao corpo marcado pelo objeto a no ensino de Lacan: uma torção*. Reverso, Belo Horizonte, v. 30, n. 56, p. 71-75, out. 2008. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-73952008000200007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952008000200007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 14 jun. 2018.

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. *Considerações sobre eu e o corpo em Lacan Uma contribuição à questão do corpo em Psicanálise: Freud, Reich e Lacan*. Estud. psicol. (Natal), Natal, v. 7, n. 1, p. 143-149, Jan. 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-294X2002000100014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2002000100014&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 14.jun.2018.

DEL PRIORE, Mary. *Ao Sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

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

DOR, Joël. *Introdução à Leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

FINK, Bruce. *O sujeito Lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GRECO, Mussi. *Os espelhos de Lacan*. Novembro, 2011.

HAAS, Aline Nogueira; GARCIA, Anelise Cristina Dias; BERTOLETTI, Juliana. *Imagem corporal e bailarinas profissionais*. Revista Brasileira de Medicina do Esporte. São Paulo, v. 16, n. 3, p.182-185, junho. 2010. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/s1517-86922010000300005>>. Acesso em 03.abr.2017

JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. O Seminário- Livro 5-As formações do inconsciente. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- MOURA, KCF. *Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para dança?* [dissertação]. Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação; 2001.
- PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.
- PUOLI, Giovana Galvão. *O Ballet no Brasil e a economia criativa: evolução histórica e perspectivas para o século XXI*. São Paulo, FAAP, 2010.
- QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2012. Edição digital. Disponível em: <http://politicaedireito.org/br/wp-content/uploads/2017/02/Os-Outros-em-Lacan-Antonio-Quinet.pdf>. Acesso em 23.fev.2018.
- RASSIAL, Jean-Jacques. *O sinthoma adolescente. Estilos da Clínica, Vol. 4, n. 6, p.89-93*. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v4i6p89-93>. Acesso em 19.abr.2019.

## **THE FEMALE BODY PATTERN IN BALLET: A PSYCHOANALYTIC READING**

### **ABSTRACT**

The history of female body has always been guided by the imposition of patterns which produce effects on body image. The goal of this study was to comprehend the implications of the experience of the classical ballet formation process concerning to the relation of the ballerina with her own body, considering the constitution of the subject's body image, through a psychoanalytic view. Therefore, interviews were done with five ballerinas, which allowed us to perceive that the constitution of the body image appears in an outstanding way in the relation with the dance and with one's own body. The first experiences reverberate in present days, showing how the practice in dance seems marked by too much ambiguity.

**KEYWORDS:** Body Pattern; Body Image; Ballet; Psychoanalysis.

## **LE MODÈLE CORPOREL FÉMININ DANS LE BALLET: UNE LECTURE PSYCHANALYTIQUE**

### **RÉSUMÉ**

L'histoire du corps féminin a toujours été régie par l'imposition de normes produisant des effets sur l'image corporelle. L'objectif de ce travail a été de comprendre les implications de l'expérience du processus d'entraînement au ballet classique dans la relation entre la danseuse et son corps, en considérant la constitution de l'image corporelle du sujet et par un biais psychanalytique. Pour cela, des entretiens avec 05 danseuse ont été réalisés, ce qui a permis d'observer que la constitution de l'image corporelle apparaît de manière très remarquable dans la relation des danseuses avec la danse et avec leurs propres corps. Les vécus initiaux ont des répercussions dans le présent, montrant comment l'expérience de la danse apparaît marquée par beaucoup d'ambiguïté.

**MOTS CLÉS:** Modèle Corporel; Image Corporelle; Ballet; Psychanalyse.

RECEBIDO EM 10-01-2019

APROVADO EM 08-04-2019

© 2019 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/index>

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

Programa de Pós-Graduação em Memória Social — UNIRIO

Memória, Subjetividade e Criação

[www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php](http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php)