



UMA DANÇA PARA TODO MUNDO?

o balé como projeto universalizante

ROUSEJANNY DA SILVA FERREIRA

Professora de Dança do Instituto Federal de Goiás.
Doutorado em Artes em andamento pela Universidad
Nacional de las Artes – Argentina, orientado pela
professora Dra. Ana Cristina Echevengúá Teixeira.
Diretora dos projetos Balé em Foco e Procurando o
Eixo. Junto com Eleonora Campos Motta, organiza a
coleção de livros “Pesquisa em Balé no Brasil”.

RESUMO

O presente artigo analisa criticamente a construção do balé clássico como uma dança supostamente universal, problematizando os fundamentos epistemológicos, estéticos e políticos que sustentam essa narrativa, especialmente em contextos atravessados pela colonialidade, a exemplo do Brasil e de outros lugares do Sul Global. A pesquisa se apoia em um quadro teórico interdisciplinar que articula estudos da dança, da antropologia, da história cultural e do pensamento decolonial, na perspectiva de desnaturalizar o estatuto universal atribuído ao balé, evidenciando sua etnicidade, seus vínculos com projetos civilizatórios europeus e os efeitos excludentes dessa universalização na historiografia, no ensino e na circulação da dança. Metodologicamente, o trabalho se dispõe a realizar uma análise crítica de literatura especializada dos séculos XX e XXI, com ênfase em textos em francês, inglês e português, incluindo produções traduzidas e brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE:

Balé clássico. Universalidade. Colonialidade. Etnocentrismo. Historiografia da Dança.

A DANCE FOR EVERYONE? ballet as a universalizing project

ABSTRACT

This article critically examines the construction of classical ballet as a supposedly universal dance form, questioning the epistemological, aesthetic, and political foundations that sustain this narrative, particularly in contexts shaped by coloniality, such as Brazil and other regions of the Global South. The research is grounded in an interdisciplinary theoretical framework that brings together dance studies, anthropology, cultural history, and decolonial thought, with the aim of denaturalizing the universal status attributed to ballet by highlighting its ethnic character, its ties to European civilizational projects, and the exclusionary effects of this universalization on dance historiography, education, and circulation. Methodologically, the study undertakes a critical analysis of specialized literature from the twentieth and twenty-first centuries, with an emphasis on texts in French, English, and Portuguese, including translated works and Brazilian scholarship.

KEYWORDS:

Classical ballet. Universality. Coloniality. Ethnocentrism. Dance historiography.



INTRODUÇÃO

São inúmeros os estudos no campo da dança que têm revisitado os conceitos e discursos sobre o balé, especialmente no que diz respeito a suas repercussões em países marcados por processos de colonização, como o Brasil. Monteiro (1999) argumenta que o conceito de balé é amplo e que, apesar das intensas transformações ocorridas entre os séculos XVI e XVIII, permaneceu a defesa do balé “como uma forma de poesia” (Monteiro, 1999, p. 180). No século XX, houve a criação de companhias estatais e a expansão global do balé, por meio da circulação de grupos europeus e norte-americanos, da migração de artistas e professoras/es do Norte para o Sul Global¹, além da implementação massiva de métodos de ensino como a Royal Academy of Dance (RAD) e o método Vaganova. Esses movimentos contribuíram para a consolidação de uma suposta superioridade estética e técnica, que passou a legitimar a condição de universalidade atribuída ao balé.

A amplitude do conceito de balé, embora marcada por influências diversas ao longo dos séculos, permanece profundamente enraizada em práticas e definições que mantêm um vínculo duradouro com o passado, mesmo quando renovadas (Monteiro, 1999). Esse dado é fundamental para compreender o balé não apenas como forma artística, mas também como portador de significados simbólicos atrelados aos processos coloniais e imperiais e às dinâmicas da globalização.

Ana Teixeira identifica que a disseminação do ensino do balé “carrega um modo de compreensão do mundo” (2020, p. 38), articulando códigos de conduta que valorizam a disciplina, a postura e um ideal de corpo belo associado à distinção social. A autora destaca que os tratados de civilidade e de dança, produzidos entre os séculos XV e XIX, reuniam saberes provenientes da filosofia, da teologia, da medicina, do direito e das artes, influenciando as condutas corporais e traduzindo os valores sociopolíticos das elites europeias (Teixeira, 2025). Logo, tomar o conceito de civilidade como chave interpretativa para o balé permite compreender como danças assentadas na administração dos gestos emergem como instrumentos de regulação do convívio social, contribuindo para explicar sua longevidade e sua capacidade de adaptação histórica.

A categoria “balé clássico”, amplamente utilizada hoje, foi formulada ao longo do século XX em meio a debates modernistas que buscavam estabelecer critérios para definir a tradição dentro do balé. Essa designação emergiu paralelamente a processos de seleção de obras que seriam

¹ O Sul Global não designa uma localização fixa, mas um constructo político e epistemológico em disputa. Como afirma Ballestrin (2020), trata-se de “um projeto político permanentemente contestado” (p. 3), útil para compreender desigualdades além da divisão Norte - Sul. Logo, é possível estar no Norte geográfico e viver marginalização política, dependência econômica ou subalternização cultural associadas ao Sul Global, podendo também ocorrer o inverso.



consideradas “clássicas”, dando origem à noção de “balés de repertório²”. Acredita-se que uma das primeiras menções modernas à expressão “balé clássico” esteja no livro *Balletomania: The Story of an Obsession* (1934), de Arnold Haskell, associado ao círculo de trabalho de Ninette de Valois. As obras mencionadas incluíam aquelas registradas por notação coreográfica, os arquivos da Coleção de Sergueyev e balés assistidos por Ninette e Haskell, em Londres.

Launay argumenta que a conexão entre “clássico” e “repertório” consolidou-se na primeira metade do século XX mediante reafirmações orais e validações por autores ligados ao balé, tornando-se predominante e amplamente aplicadas – ainda que não exista, na literatura especializada ou nos círculos artísticos, uma definição objetiva e precisa desse eixo. Segundo a autora, opera aí um “dispositivo clássico” (Launay, 2020), o qual se sustenta na admiração motora e na distância que estabelece em relação a um modelo, promovendo um conjunto de exemplos simultaneamente idealizados e protegidos de questionamentos. Esse mesmo dispositivo atua por meio de uma dinâmica circular entre ensino e repertório que projeta o passado no presente formando novos intérpretes destinados a perpetuar os cânones da tradição.

Ao longo dos séculos XX e XXI, observam-se esforços significativos de companhias e escolas de balé situadas no Sul Global para reproduzir ou se aproximar dos ditames pedagógicos, estéticos e coreográficos dos balés produzidos no Norte. Esses movimentos, contudo, não alteraram de modo substantivo as dinâmicas de poder que estruturam as relações entre o balé produzido na América do Sul e aquele legitimado na Europa, por exemplo.

Essas assimetrias podem ser compreendidas à luz do que Mignolo (2003) define como uma geopolítica do conhecimento, a qual se converte na diferença colonial. Trata-se de uma operação de revalidação do Norte Global como centro da produção de saberes e de referências artísticas, que institui camadas de distinção responsáveis por reforçar hierarquias epistemológicas e, ao mesmo tempo, desqualificar ou invisibilizar aquilo que não atende aos critérios implícitos da colonialidade.

Nesse contexto, como observa Vallejos (2018), consolidou-se um sentimento de endividamento simbólico, fazendo com que iniciativas locais sejam frequentemente percebidas como precarizadas e atrasadas no tempo, permanecendo dependentes da validação do Norte Global. Como consequência, remontagens e recriações realizadas em nosso continente seguem com circulação restrita e precarizada, subordinadas às premissas estéticas e éticas hegemônicas pelo Norte.

² Genné (2000) e Laakkonen (2009) destacam os interesses que promovem a consolidação de cânones no que foi preservado e reconhecido como “balés de repertório”. As autoras concordam que as ideias que perduraram nos séculos XX e XXI representam uma porção muito pequena do que foi produzido no século XIX, e que não podem ser lidas como representantes de uma longa e complexa gama coreográfica da história do balé.



Como afirma Wulff (2018), o balé clássico se perpetuou não apenas como uma cultura de elite, mas também como uma cultura física globalizada³, alinhada a dinâmicas transnacionais de padronização. Articulado ao projeto civilizatório da branquitude, o balé segue moldando subjetividades, discursos e pedagogias que sustentam paradigmas conservadores, amparados em uma suposta superioridade apresentada como universal.

A literatura frágil e problemática produzida, ao longo do século passado, sobre essa dança, contribuiu para consolidar a noção do balé como uma forma capaz de comunicar-se com todos os povos, culturas e territórios. Tal entendimento reforçou sua distinção em relação às danças classificadas – por diversos autores e autoras que escreveram sobre o balé – como étnicas. É a partir do interesse em esmiuçar as entrelinhas das narrativas dicotômicas que permeiam a literatura sobre o balé que sigo, desdobrando essas considerações.

O BALÉ COMO DANÇA ÉTNICA: REVISITAÇÕES CRÍTICAS A KEALIINOHOMOKU

A provocação que guia este texto tem como ponto de partida o trabalho da antropóloga estadunidense Joann Kealiinohomoku que, em 1969, ao publicar em inglês o artigo “Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como forma de dança étnica”, identificou um problema reiterado na descrição e na categorização de diferentes culturas de dança. A autora observou que textos dedicados ao balé ou à dança como fenômeno artístico-cultural tendiam a apresentar danças consideradas étnicas de modo superficial ou depreciativo, enquanto reservavam ao balé análises detalhadas e complexas, reforçando sua distinção como “dança universal”, supostamente capaz de penetrar em quaisquer contextos.

³ Wulff menciona estratégias institucionais em ex-colônias inglesas, exaustivas *tournées* da Companhia de Anna Pavlova pelas Américas e pela Ásia; migrações de professores russos para várias partes do mundo em busca de trabalho e reconhecimento; objetivos revolucionários e nacionalistas, como a expansão do balé com subsídio total do Estado nos casos de Cuba e China.



Ao discutir a etnicidade das danças, Kealiinohomoku argumenta que “não deveríamos crer que esse termo seja irônico quando inclui a dança clássica (2013, p. 141)”, uma vez que o balé também é produto das tradições culturais nas quais se desenvolveu. A autora reitera essa afirmação apontando elementos facilmente identificáveis em obras tidas como pertencentes ao repertório clássico: a presença de fauna e flora específicas nos cenários e narrativas, os valores estéticos que definem o tipo de corpo ideal – pele branca, magreza, linhas longas – e a articulação de códigos gestuais associados à aristocracia europeia.

Inspirada pelo gesto crítico de Kealiinohomoku, realizo aqui um recorte de literaturas às quais tive acesso em francês e inglês, além de materiais traduzidos para o português brasileiro e textos produzidos no Brasil ao longo do século XX. Meu objetivo é observar de que forma a narrativa do balé como “dança universal” foi aceita e reiterada em diferentes décadas, constituindo um acordo tácito entre professoras/es, críticas/os e artistas que se dedicaram a essa escrita.

De antemão, ressalto que, desde o início dos anos 2000, as pesquisas em Artes e Humanidades no Brasil foram expandidas devido às amplas políticas de criação de cursos de graduação⁴ e pós-graduação⁵. Esse movimento também favoreceu o crescimento do “balé” enquanto problema de pesquisa, permitindo o desbaste de certas obviedades e superficialidades a seu respeito, bem como a superação de modelos de escrita comprometidos com a ideia de uma história universal da dança.

O amadurecimento dessas pesquisas – sustentado pelo rigor no tratamento das fontes, pela definição de métodos de investigação e pela leitura crítica da contemporaneidade – resultou em trabalhos mais atentos às tensões sócio-históricas que atravessam o balé, além de fomentar proposições pedagógicas, coreográficas e criativas que exploram caminhos diversos. Ainda assim, a sombra do universal permanece presente nos discursos e imaginários de ambientes formativos e profissionais, funcionando como marca de distinção, civilidade e hierarquia que frequentemente se esquia das reflexões críticas e contemporâneas produzidas pelos estudos da cultura e da dança.

⁴ De acordo com informações disponíveis em 2022, no Portal e-MEC do Ministério da Educação (Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Ensino Superior), existem 49 cursos de graduação relacionados à Dança, abrangendo as modalidades de Licenciatura, Bacharelado e Tecnológico. Desses, 37 estão vinculados a instituições públicas e 12, a instituições privadas. A expansão dos cursos de graduação e pós-graduação em universidades públicas no Brasil teve início principalmente com o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), implementado em 2007, durante a gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

⁵ Atualmente, existem cinco cursos de pós-graduação em Dança no Brasil. A Universidade Federal da Bahia (UFBA) oferece um Mestrado Acadêmico, um Mestrado Profissional e um Doutorado. A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) disponibiliza um Mestrado Acadêmico. Além disso, a única instituição privada que



CATEGORIZAR O UNIVERSAL, DEFINIR O BALÉ

A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2024) argumenta que a História Universal se assenta na suposição de que cabe ao Ocidente – por deter poder e autoridade científico-intelectual – classificar culturas e delimitar grupos raciais, tomando como “outros” aqueles que a ciência eurocentrada definiu e racializou. Nessa direção, autoras e autores como Almeida (2019), Kabengele Munanga (2004) e Lélia González (2020) examinam como a noção de um “corpo universal” foi traduzida em atributos de aparência física, postura e modos de movimentação que tomam o corpo branco, europeu e iniciado em determinados códigos de civilidade como referência de uma suposta superioridade estética, intelectual e moral.

Ao longo do século XX, a concepção de universalismo no campo das artes foi impulsionada por discursos que buscavam sustentar que determinadas formas artísticas – oriundas da Europa e consumidas sobretudo por aristocracias e alta burguesia – possuíam uma base comum capaz de favorecer entendimento e cooperação global, transbordando fronteiras culturais. Arthur Danto (2006) figura entre os defensores dessa perspectiva ao sugerir que as obras de arte, embora enraizadas em contextos históricos e culturais específicos, expressam temas, emoções e conceitos de alcance amplo na experiência humana, conforme os significados atribuídos no âmbito de uma “teoria da arte”.

As complexas trocas culturais, atravessadas por imposições de países colonizadores sobre países colonizados, por migrações motivadas pelo comércio escravocrata, por fugas de guerra, por oportunidades de trabalho no “Novo Mundo” e pela intensa circulação de elites culturais do Norte Global entre grandes capitais do Sul Global conformaram um espaço heterogêneo no qual colonialismo e globalização reafirmaram uma hierarquia pretensamente universal das artes. Ideais universalistas tomaram a produção de conhecimento e cultura europeus como referência primeira, relegando criações de outros contextos à condição de exotismo, particularismo ou atraso.

oferece um mestrado em Dança é a Faculdade Angel Vianna, localizada no Rio de Janeiro. Adicionalmente, pesquisas relacionadas à dança são também desenvolvidas em programas de pós-graduação nas áreas de Comunicação e Semiótica, Artes, Artes Cênicas, Educação e Ciências Sociais, entre outras.



É nesse caminho que Gayatri Chakravorty Spivak (2010) é crítica à premissa universalista da cultura, entendendo-a como uma forma de dominação epistemológica que ignora e silencia as vozes de pessoas e culturas subalternizadas. Conforme a autora, “as categorias universais muitas vezes não são capazes de acomodar as experiências e as lutas dos subalternos, pois são construídas com base em premissas que não são compartilhadas por todos” (Spivak, 2010, p. 295).

No campo da dança, a ideia de universalidade foi ancorada em uma técnica específica: o balé clássico. Trata-se de uma prática construída por um longo, e excludente, processo de seleção de gestos, ritmos e posturas, codificados e institucionalizados em contextos aristocráticos europeus. Teixeira (2025) observa que esse corpo, produto de refinamento cerimonial e disciplinamento moral, se consolidou como símbolo de civilidade e racionalidade no Ocidente moderno e foi exportado para diversas partes do mundo por meio da colonização, do imperialismo cultural e de redes transnacionais de formação artística. Nesse marco, o “corpo ideal” do balé clássico institucionalizado converteu-se em dispositivo de controle, definindo quem pode ser legitimado como artista e quem permanece à margem das instituições. Ao apresentar-se como “universal”, tal corpo impõe uma norma que, longe de incluir, reforça mecanismos de exclusão.

Kealiinohomoku (2013) argumenta que o balé clássico é uma dança étnica, uma vez que reflete as tradições culturais dos contextos em que se desenvolveu. A etnicidade do balé pode ser observada nos valores estéticos que definem a figura do corpo alongado, nas dinâmicas de interação estabelecidas entre homens e mulheres nas danças de par (*pas de deux*), bem como na flora e fauna específicas representadas nas obras.

A autora questiona a hesitação dos estudiosos em classificar o balé como uma forma de dança étnica e sugere uma possível explicação: especialistas em dança ocidental frequentemente utilizam o termo “étnica” como um eufemismo para se referir a danças frequentemente rotuladas como “primitivas”, “selvagens” ou “exóticas”. Nesse sentido, o balé, devido ao seu contexto de poder, território, cor e classe estaria posicionado em um patamar superior, o que obscurece uma análise crítica a qual revelaria seu pertencimento a um grupo também específico de pessoas, compartilhando laços genéticos, linguísticos e culturais (Kealiinohomoku, 2013, p. 139).

Ainda no ano de 1953, nos Estados Unidos, a pesquisadora em filosofia da arte, Susanne Langer, apontou a limitação da bibliografia estadunidense da dança, descrevendo-a como: “acrítica,



pseudo-etnológica e pseudo-estética”, argumentando que “conduzia o observador à mecânica e acrobacia, ou a encantos pessoais e desejos eróticos” (Langer, 1980, p. 177). Langer foi uma das primeiras teóricas da modernidade a provocar a escrita sobre a dança produzida até aquele momento, provocando as/os historiadoras/es e críticas/os da dança a refletirem sobre o problema que estava posto.

Observando a importância institucional na arte de quem escreve e publica sobre as tensões do meio, Dickie (2009) aponta que teóricas/os, historiadoras/es e críticas/os exercem um papel suplementar que reafirma e legitima determinadas práticas artísticas. Em via similar, Laakkonen (2009) cita que esta estrutura age “como uma rede de interesses comuns, e neste processo, vários indivíduos, quer sejam historiadores, artistas ilustres, jornalistas, editores com interesse comercial ou outros contemporâneos, desempenham um papel decisivo” (p. 27, tradução nossa).

Para demonstrar o problema dessa discussão, trago duas citações de livros dedicados ao balé – aqui nomeados em seus sinônimos: dança clássica e dança acadêmica – que defendem o porquê de o balé ser considerado uma dança universal. Na primeira citação, um trecho do livro *La Danza*, de Serge Lifar (1952), escrito originalmente em francês, em 1938, e traduzido para espanhol em uma publicação argentina, de 1952; em seguida o professor russo Pierre Michailowsky, com o livro *A Dança e a Escola de Ballet* (1956), já escrito e publicado no Brasil:

La danza académica se mueve en una evolución cierta, sin nosotros, ininterrompida, que, sin duda, no cesará nunca, y de la cual nosotros, coreautores, tenemos que participar de grado o por fuerza (Lifar, 1952, p. 92, grifos nossos).

Sendo de essência poética, de imaginação abstrata, a dança clássica é universal, é “a linguagem da divindade perdida entre os mortais”. Ela não conhece os limites dos grupos étnicos, nem as fronteiras político-nacionais. A arte da dança clássica não tem pátria, sendo patrimônio universal de toda a Humanidade (Michailowsky, 1956, p. 135, grifos nossos).

As duas passagens apresentam ideias demasiadamente perigosas. Lifar defende o balé como um projeto de evolução e refinamento incessante, cujos praticantes teriam o papel de retroalimentar

6 “[...] as a network of common interests, and in this process various individuals, whether they are historians, fellow artists, journalists, publishers with a commercial interest or other contemporaries, play a decisive role”.



um projeto de fundamentalismo epistêmico. Já Michailowsky não tem dúvidas de que o balé tem uma aura que ultrapassa a capacidade humana e, por isso, sua conformação gestual e narrativa transporia qualquer barreira simbólica, o que justificaria a sua expansão.

Ao longo do século XX, houve a ampla publicação de livros de balé, principalmente em francês e inglês. Junto a isso, uma política de tradução para o português e o espanhol de um conjunto de obras dedicadas ao tema que apresentavam referências dos principais teatros, artistas, mestres e coreografias que deveriam ser de amplo conhecimento dos interessados nesta dança.

Dentre os livros traduzidos para o português, no Brasil, destaco: *O livro do ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX*, de Cyril Beaumont (1937/1953), original em inglês; *História da dança no Ocidente*, de Paul Boucier (1973/1987; 2006), original em francês; *Um instante na vida do outro – memórias*, de Maurice Béjart (1979/1981), original em francês; *História do Ballet*, de Pierre Michaut (1945/1978), original em francês; *Nijinsky*, de Romola Nijinsky (1934/1940), original em inglês; *Ballet – o aparecimento de uma arte americana*, de George Amberg (1949/1953), original em inglês; *Anna Pavlova: a estrêla dançarina*, de Gladys Malvern (1942/1944), original em inglês.

Laakkonen (2009, p. 45) destaca que a literatura anglo-americana sobre balé foi amplamente lida na Europa Ocidental, o que teve forte influência no processo internacionalização de um modelo hegemônico. Autores como Cyril Beaumont, Arnold Haskell, Serge Lifar e André Levinson foram sujeitos que, à frente dos papéis sociais que ocuparam na estrutura do balé e diante da proporção assumida pelos materiais produzidos por eles, muito influenciaram a normatização dos conceitos, procedimentos, histórias, obras e artistas.

Cyril W. Beaumont conferiu centralidade histórica aos *Ballets Russes* e à figura de Mikhail Fokine, articulando uma narrativa de modernização do balé em 39 títulos publicados entre autorias, coautorias e traduções – com destaque para *The Complete Book of Ballets* (1937) e *Ballets Past and Present* (1955), obras que mapearam repertórios e ajudaram a fixar referências. No ambiente britânico, Arnold Haskell combinou crítica e institucionalidade: colaborou para a criação da Royal Ballet School, publicou mais de trinta livros e popularizou um léxico de apreciação do gênero em *Balletomania* (1934), influenciando públicos e políticas de formação.



Serge Lifar, diretor e coreógrafo da Ópera de Paris, investiu em uma vasta produção bibliográfica e artística (com traduções, filmes e coreografias) para sustentar o balé francês como matriz universal, acadêmica e fundante. Propôs uma revisão do que denominou balé neoclássico e acadêmico, buscando reconstituir um ideal clássico ancorado no romantismo, com o *Traité de danse académique* (1962) como marco de codificação. Em diálogo com esse projeto, André Levinson reforçou o modelo acadêmico francês em títulos como *Les Visages de la danse* (1933) e *Marie Taglioni: 1804 -1884* (1930), consolidando a genealogia que faz da tradição francesa um eixo normativo. Em conjunto, essas intervenções moldaram repertórios, técnicas e critérios de consagração, exportando padrões estéticos e pedagógicos que conformaram o balé como linguagem hegemônica no século XX.

A retroalimentação de círculos de privilégios territoriais, econômicos e artísticos que administram o balé aproxima-se do que Dickie (2009, p. 126) descreve como parâmetros da institucionalidade da arte: para que algo seja reconhecido e circule como arte, é necessário um enquadramento institucional que forneça as condições de sua legitimação. No Brasil, esse circuito de circulação e consagração sustentou e balizou a produção de leitoras/es e autoras/es do balé que frequentemente se colocavam como continuadoras/es de ideias do Norte Global, em vez de posicionarem criticamente em relação aos universalismos e às leituras exotizantes e empobrecedoras das danças de povos originários e de matrizes africanas – ou mesmo em relação ao próprio balé que aqui se constituía ao longo do século XX.

É salutar destacar que as elites locais do Sul Global se beneficiam do capitalismo global e das marcas da colonialidade, sustentando narrativas dominantes da dança e da cultura hegemônica, em tensão com grupos que desafiam ou se opõem a essa operação. Processos internos ou locais que perpetuam as lógicas coloniais reforçam as premissas do universalismo, da admiração pela norma e pela branquitude, além de uma dependência da validação institucional da arte e das pessoas envolvidas.

Para que a colonialidade se concretize, não bastam estruturas abstratas: são necessários agentes e instituições que operem a desigualdade, aquilo que Casanova (2006) chama de colonialismo interno. Assimetrias econômicas e arranjos políticos convertidos em rotinas administrativas asseguram a exploração contínua de recursos, trabalho, cultura e informação. A formação de uma subjetividade pretensamente universal e a manutenção de projetos expansionistas em territórios formalmente independentes dependem desses continuadores internos, que, ao privilegiarem a razão e o protagonismo do estrangeiro, consolidam padrões internacionais de excelência.



Em língua portuguesa e no Brasil, cito Eliana Caminada, no livro *História da Dança – Evolução Cultural*, que, ao falar sobre a elaboração artística do balé na França, menciona que “o balé tornou-se uma arte imortal” (1999, p. 87). Na mesma linha, Ana Silvério, no seu texto de introdução à tradução do livro do método Vaganova, *Fundamentos da Dança Clássica*, atrela o método à ideia de “dança clássica universal” (2013, p. 12); Dalal Achar, que no livro *Balé – uma arte* que defende que “o balé clássico e as danças modernas não conhecem fronteiras, são universais” (1998, p. 11); Madeleine Rosay, no *Dicionário de Ballet* cita que “A terminologia da dança clássica é universal, embora a maioria dos termos empregados sejam em língua francesa, alguns em inglês e todos praticamente intraduzíveis” (1980, p. 9).

Nesse sentido, destaco uma citação do autor Antônio Faro no livro *Pequena História da Dança* (2001) em que ele interpreta a relação entre balé e processo colonial:

Se a dança (leia-se balé) ocupa posição até certo ponto privilegiada, é porque, a partir de 1930, ela deixou de ser apanágio de umas poucas nações para se espalhar, principalmente pelos jovens países das Américas, que absorveram essa forma de arte, não por um processo colonialista, mas porque simplesmente era mais um tipo de informação para se somar aos seus conhecimentos (Faro, 2001, p. 116).

Embora Antônio Faro (2001) argumente que a expansão do balé pelas Américas não se deu por um processo colonialista, mas como mera incorporação de uma “informação” artística entre outras, essa leitura desconsidera as dinâmicas históricas de poder que estruturaram, e ainda estruturam, a circulação global das formas culturais. A ideia de que o balé se difundiu de modo neutro, sem implicações coloniais, parte de uma concepção de troca cultural harmoniosa que não reconhece as assimetrias entre quem produz a norma e quem a adota.

Pesquisadoras contemporâneas, como Cadús (2022), Wilcox (2024) e Laakkonen (2009), demonstram que um pensamento hegemônico sobre a relevância do balé e outras formas de dança, como a dança moderna e contemporânea, não resultam de mera curiosidade ou abertura estética dos países receptores. Elas refletem que a colonialidade e o peso simbólico que se deu aos cânones foram pontos cruciais para filtrar o que deveria ser incluído ou excluído do que se discute sobre dança, resultando em uma história de poder em que poucas/os determinam aquilo que supostamente seria elevado ao estatuto de arte universal.



Por fim, a universalidade do balé não emerge como dado ontológico, mas como efeito de um campo discursivo historicamente regulado, atravessado por relações de poder que definem o que pode ser visto, escrito e legitimado como dança. Reconhecer a etnicidade do balé não implica negar sua complexidade técnica ou sua relevância histórica, mas o reinscreve como prática cultural situada, marcada por disputas, exclusões e assimetrias herdadas do projeto colonial. Desnaturalizar a escrita universalizante do balé é uma condição ética, política e epistemológica necessária para tensionar seus privilégios simbólicos e remexer o vespeiro do racismo e da colonialidade que continuam organizando seus discursos, suas pedagogias e seus modos de circulação no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões aqui desenvolvidas reafirmam o alerta de Joann Kealiinohomoku: o balé é, ele próprio, uma dança étnica, constituída pelos valores culturais, estéticos e corporais das aristocracias europeias que o moldaram. A transformação dessa prática histórica e localizada em uma dança universal produziu um dispositivo de colonialidade que normatiza corpos, hierarquiza estéticas e silencia tradições não alinhadas ao imaginário branco europeu, sobretudo aquelas de matrizes africanas, indígenas e populares.

Faz-se necessário romper com as posturas conservadoras que sustentam a história hegemônica do balé e que continuam a ser reproduzidas cada vez que os mesmos modelos de poder são reinscritos no palco e na formação. Urge instaurar práticas de partilha que não se apoiem na violência simbólica e reconstituir trânsitos identitários capazes de acolher múltiplas narrativas, experiências e modos de organizar o movimento.

Superar a noção de universalidade é condição para o fortalecimento de escritas sobre o balé que se alinhem ou considerem perspectivas decoloniais e pós-coloniais para entender as fissuras e contradições que resultam em fazer balé, hoje, no espaço do Sul Global. Diante de tudo isso, resta perguntar: quais compromissos éticos estamos dispostos a assumir como a geração que pesquisa, ensina e pratica balé?



REFERÊNCIAS

- » ACHAR, Dalal. **Balé: uma arte**. São Paulo: Moderna, 1998.
- » ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- » AMBERG, George. **Ballet: o aparecimento de uma arte americana**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1953.
- » BALLESTRIN, Luciana. **O Sul Global como projeto político**. Horizontes ao Sul, 15 jul. 2020. Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/30/o-sul-global-como-projeto-politico>. Acesso em: 24 ago. 2025.
- » BEAUMONT, Cyril William. **Complete book of ballets: a guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries**. New York: Garden City Publishing, 1939.
- » BEAUMONT, Cyril William. **Ballets past & present**. London: [Editora], 1955.
- » BÉJART, Maurice. **Um Instante na vida do outro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- » BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- » CADÚS, Maria Emília. **Derrubar monumentos e grafitar a história da dança: táticas irreverentes das danças latino-americanas**. Revista Brasileira de Estudos em Dança, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 89-107, 2022.
- » CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- » CASANOVA, Pascale. El colonialismo interno: sociología de la explotación. *In*: CASANOVA, Pascale. **La República mundial de las letras**. Buenos Aires: CLACSO, 2006, p. 185-205.
- » DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Sandra Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.
- » DICKIE, George. A teoria institucional da arte. *In*: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.). **Arte em teoria: uma antologia de estética**. Braga: Húmus, 2009. p. 111-165.
- » FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- » GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- » HASKELL, Arnold. **Balletomania: an updated version of the ballet classic**. London: Victor Gollancz, 1934.



- » KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. *In*: CAMARGO, Gisela G. A. (org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142. Trad. Gisela G. A. Camargo.
- » LAAKKONEN, Johanna. **Canon and beyond**: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908-1910. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters, 2009.
- » LANDER, Edgardo (comp.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.
- » LANGER, Susanne. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- » LAUNAY, Isabelle. **Las danzas de repertorio**. I: poéticas y políticas. Trad. Leonardo Suárez. Valencia: Ediciones Mahali, 2020.
- » LEVINSON, André. **Marie Taglioni (1804-1884)**. Paris: Presses Universitaires de France, 1930.
- » LEVINSON, André. **Les visages de la danse**. Paris: L'Artisan du Livre, 1933.
- » LIFAR, Serge. **La danza**. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1952.
- » LIFAR, Serge. **Traité de danse académique**. Paris: Bordas, 1962.
- » MALVERN, Gladys. **Anna Pavlova: a estrela dançarina**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1944.
- » MICHAILOWSKY, Pierre. **A dança e a escola de ballet**. Rio de Janeiro: MEC, 1956.
- » MICHAUT, Pierre. **História do ballet**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1978.
- » MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- » MONTEIRO, Maria. **Balé, tradição e ruptura**. Lições de dança, v. 1, p. 1-20, 1999. UniverCidade.
- » MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Cadernos PENESB, Niterói, n. 5, p. 15-34, 2004. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2022.
- » PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.
- » PEREIRA, Roberto. **Entre o céu e a terra**. Lições de dança, v. 2, p. 55-80, 2000. UniverCidade.



- » PETRECA, Paula. Balés de repertório: remontar, reconstruir ou recriar? *In*: SANTOS, Eleonora C. M.; FERREIRA, Rousejanny (org.). **Pesquisas em balé no Brasil**: pedagogias, visibilidades negras e repertórios. Pelotas: UFPel, 2023.
- » RICHARD, Nelly. Alteridad y descentramiento culturales. **Revista Chilena de Literatura**, p. 209-215, 1993.
- » ROSAY, Madeleine. **Dicionário de ballet**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- » SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude**: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- » SILVÉRIO, Ana. Introdução. *In*: VAGANOVA, Agrippina. **Fundamentos da dança clássica**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 9-13.
- » SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- » TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengué. Balé-baile-conduta: no contexto da corte joanina. *In*: SANTOS, Eleonora C. M.; FERREIRA, Rousejanny (org.). **Pesquisa em balé no Brasil**: panoramas sobre história, ensino e cena. Goiânia: IFG; Natal: IFRN, 2020.
- » TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengué. **Coreografias da branquitude**: civilidade e racismo na formação do “corpo ideal” no balé. 2025. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025.
- » VALLEJOS, Juan Ignacio. Subvertir la precariedad de la danza. **Actas de las II Jornadas de Investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA**, 2018.
- » WILCOX, Emily. Quando os lugares importam: provincializando o “global”. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 353-370, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.58786/rbed.2022.v1.n1.53409>. Acesso em: 24 ago. 2025.
- » WULFF, Helena. A expressão etérea: paradoxos do balé como cultura física globalizada. *In*: GUILHON, Giselle. (org.). **Antropologia da Dança IV**. s.l.: Insular, 2018. p. 193-214.