



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

CAMILA DE NAZARÉ SOARES BARBOSA

**DE UM PONTO À MINHA PONTA: O REVELAR DE UMA PRÁTICA
PEDAGÓGICA NA ESCOLA DE DANÇAS BELLA ART.**

Belém/PA
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

CAMILA DE NAZARÉ SOARES BARBOSA

**DE UM PONTO À MINHA PONTA: O REVELAR DE UMA PRÁTICA
PEDAGÓGICA NA ESCOLA DE DANÇAS BELLA ART.**

Monografia de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado Pleno em Dança, orientado pela Prof. Esp. João Carlos Cunha Dergan.

Belém/PA
2012

CAMILA DE NAZARÉ SOARES BARBOSA

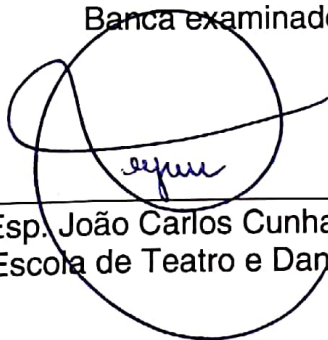
**DE UM PONTO À MINHA PONTA: O REVELAR DE UMA PRÁTICA
PEDAGÓGICA NA ESCOLA DE DANÇAS BELLA ART.**

Esta Monografia de Conclusão de Curso foi julgada adequada para
obtenção de grau de Licenciado Pleno em Dança e aprovada na sua forma final
pela Universidade Federal do Pará.

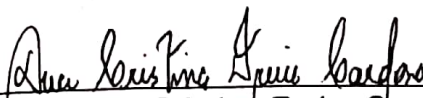
Data de defesa: 19/11/2012.

Conceito: Exc

Banca examinadora



Prof. Esp. João Carlos Cunha Dergan
Orientador-Escola de Teatro e Dança- ICA/UFPA



Prof.^a M.sc. Ana Cristina Freire Cardoso
Avaliador- Escola de Teatro e Dança- ICA/UFPA

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

Assinatura Camila de Vazare S. Barbosa

Local e Data 20. 02. 2013

Ao meu avô, Lucas Benedito Soares por mostrar-me a improvisação e por me incentivar-me na construção desse sonho.

A minha mãe, Djalma Marques Soares sempre ao meu lado, sem suas forças e orações esse trabalho não teria acontecido.

A meu pai Carlos Hildeberto Guedes Barbosa, sendo ele o responsável também por este sonho concretizado.

A Anny Érika Franco da Cruz (professora e amiga de verdade) grande responsável pelo meu início na vida acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a Deus e a Nossa Senhora de Nazaré que em minha caminhada se fizeram presentes, em todos os momentos de dificuldade e de facilidades, me tiveram em seus braços acalmando meu coração e iluminando minha mente para que acreditasse que esse sonho, tão meu quanto de meus pais e amigos, fosse levado até o fim.

Agradeço a meus avós maternos (Lucas Benedito Soares e Odina Marques Soares) e paternos (Bernardino Ferreira Barbosa e Abigail Guedes Barbosa) por deixarem livres meus pais para tomarem a decisão de sair do interior de São Miguel do Guamá em busca de estudo na cidade, pois sem esse acontecimento talvez eu não tivesse conhecido e nem tido envolvimento com as artes e principalmente não teria conhecido a Escola de Teatro e Dança da UFPA.

A minha mãe amiga, companheira que desde a descoberta da dança em minha vida, sempre compreendeu e deu forças intercedendo para que essa caminhada acadêmica acontecesse.

Ao meu pai que compreendeu e aceitou minha escolha e deu forças para que esse sonho, tão meu quanto dele, pudesse se transformar em um grande acontecimento.

Aos meus irmãos Denison Carlos, Ruan Diego e Lucas Neto pela paciência e carinho.

Aos meus tios e tias, em especial, Cleófas Barbosa, que sempre me incentivou e esteve presente, mesmo que de longe, em minha vida e na minha formação profissional.

Aos primos e primas que também se fizeram presentes e entenderam minhas faltas, nos encontros familiares aos domingos.

A Cassia Thaís Macêdo Monteiro, amiga da dança, que foi o intermédio à minha segunda casa, a Escola de Danças Bella Art.

A professora e amiga, Anny Érika Franco da Cruz que foi a grande responsável pela minha trajetória na dança, me incentivando a buscar mais conhecimentos e a ingressar na vida acadêmica. E por presente de Deus foi minha amiga de classe. Sempre esteve ligada a minha formação me ajudando, dando forças, emprestando livros e palavras de apoio.

A todas as minhas queridas alunas da Escola de Danças Bella Art por me instigarem a todo o momento, a elas devo a minha busca por novos conhecimentos para fortalecer o meu papel como profissional de dança.

A professora Ana Cristina Freire Cardoso, que fortaleceu a minha escolha por esta carreira acadêmica, no momento em que fui apresentada ao Curso Livre de Ballet Clássico ministrado por ela. Dava-se início então o meu encontro com a Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Ao meu orientador Prof. João Carlos Cunha Dergan que em meio a tantas confusões, aceitou o desafio de assumir minha pesquisa e acreditou fielmente. Seu incentivo foi de suma importância para a finalização desta pesquisa. A você professor um obrigada especial!

Ao Amigo e Diretor do Grupo Cênico Divina Arte (GCDA) Cláudio Bastos por me mostrar como buscar meios para o entendimento do que se faz com a arte que mora em cada um.

Aos meus amigos, que ajudaram direta e indiretamente nesta pesquisa, em especial, Antônio Cunha que estava ao meu lado no exato momento de decisão por esta pesquisa e que me abriu os olhos para observar a dança de uma forma mais poética. A Renan do Rosário que esteve sempre ao meu lado dando forças e fazendo com que a poética do ser tomasse conta de meu pensar no fazer artístico.

E a Marina Nascimento por me acalmar nos momentos de finalização dessa pesquisa.

A Cia. de Dança de Salão da escola de Danças Bella Art por aceitar e entender minhas ausências.

Aos amigos que estiveram juntos nesses quatro anos de estudos acadêmicos, em especial, carinhosamente chamados por mim de G6.com: Anny Erika, Rosana Rodrigues, Tiago Torres, Raquel Ferreira, Geise Naiana, Kelem Melo. E aqueles que de alguma forma me ajudaram a entender e aprender um pouco mais sobre a especificidade do ser.

A Universidade Federal do Pará, e a equipe de professores que somaram para a minha formação acadêmica.

Sem o apoio de todos, eu não teria reunido forças para concretizar este sonho.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo traçar uma linha histórica, e mostrar através dela aqueles que contribuíram para construção das minhas aplicações pedagógicas na Escola de Danças Bella Art. Divide-se em três capítulos, o primeiro capítulo traça uma linha histórica que descreve a origem do ballet clássico às luzes de Eliana Caminada, Flávio Sampaio, Jack Anderson e Paul Bourcier. O segundo capítulo trata da chegada do Ballet no Brasil e como foi sua trajetória de vinda à Belém do Pará, tomando como parte dessa história também alguns dos grandes nomes da dança clássica em Belém como Augusto Rodrigues, Clara Pinto, Rosário Martins, Alessandra Freitas e Anny Érika Franco, como embasamento teórico novamente os escritos de Eliana Caminada, os estudos de Mestrado de Ana Cristina Freire Cardoso e Giselle Moreira. No terceiro, e último, capítulo revelo minha trajetória artística através da história da construção da Escola de Danças Bella Art. A pesquisa revela a importância que deve se dar à trajetória histórica do ballet clássico para formação da dança em Belém do Pará e junto a ela vemos também a importância de uma ramificação dessa linha da história da dança que se propõe a perpetuar o ensino do ballet clássico no Estado.

Palavras - chave: História. Ballet. Bella Art.

ABSTRACT

This study aimed to reveal my teaching practices through narratives. Divided into three chapters, the first chapter draws a historical line describing the origin of classical ballet under the theories of Eliana Caminada, Flavio Sampaio, Jack Anderson and Paul Bourcier. The second chapter illustrates the arrival of Ballet in Brazil and its trajectory to Belém do Pará; considering, the contributions made by great dancers such as: Augusto Rodrigues, Clara Pinto, Rosario Martins, Alessandra Freitas and Anny Erika Franco. Besides the studies of Eliana Caminada, it is used as a theoretical base the dissertations of Ana Cristina Freire and Giselle Cardoso Moreira. The third and final chapter, reveals my artistic development influenced by the foundation dance school *Bella Art*. This research reveals the importance that should be given to the historical background of classical ballet training to the consolidation of dance in Belém do Pará and along with it, a specific ramification which intends to perpetuate the teaching of the history of classical ballet in the State of Belém do Pará.

Key-words: History, Ballet, Bella Arte.

Lista de Figuras

Figura 01 - Ballet Comique de La Reine	17
Figura 02 - O Rei Sol	19
Figura 03 - Jean Georges Noverre	20
Figura 04 - Ballet Giselle	22
Figura 05 - Marie Taglione	24
Figura 06 - Marius Petipa	26
Figura 07 - O Lago dos Cisnes	27
Figura 08 - Augusto Rodrigues	35
Figura 09 - Clara Pinto	38
Figura 10 - Rosário Martins	39
Figura 11 - Alessandra Freitas	41
Figura 12 - Anny Érika Franco	42
Figura 13 - Primeiro local da Escola Bella Art	43
Figura 14 - Folder do Espetáculo O Jardim Encantado	44
Figura15 - Foto do Espetáculo O Reino das Águas Claras	45
Figura 16 - Folder de divulgação do Espetáculo Alice no País das Maravilhas	46

Era uma vez e entrou para a história.
Restaram apenas sapatilhas para
contar
E agora acorda assustada
Vendo os seus sonhos espalhados e
Plantados em outro lugar...

Camila Barbosa

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A ORIGEM DO BALLE	17
2.1 – DANÇA DE CORTE	17
2.2 – O BALLE ROMÂNTICO	21
2.3 – O BALLE NA RÚSSIA	25
2.4 – O BALLE NOS ESTADOS UNIDOS	29
3. O BALLE NO BRASIL	31
3.1 – COMO ELE CHEGOU AO BRASIL? COMO ELE CHEGOU AO NORTE?	31
3.2 – UMA LINHA HISTÓRICA EM BELÉM DO PARÁ	35
4. O REVELAR DA VIDA: DE BAILARINA À PROFESSORA	43
4.1 – UMA HISTÓRIA QUE FEZ HISTÓRIA	43
4.2 – MEU ENCONTRO COM A DANÇA	47
4.3 – 7 e 8 NA ESCOLA DE DANÇAS BELLA ART	54
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
6. REFERÊNCIAS	61

INTRODUÇÃO

Contar histórias no mundo globalizado em que vivemos é um grande desafio para quem quer construir ou entender uma história secular como a do *ballet*¹ clássico. Essa pesquisa surgiu como um resgate histórico tanto da história do ballet clássico, quanto da minha própria história artística na dança. Relatando a partir desta uma ramificação da linha clássica existente em Belém do Pará, mas que tem seu início há mais de 500 anos, na Itália. Segundo Agostini (2010, p. 19) “trabalhar com ballet significa compreender, vivenciar e aprender sobre sua trajetória e contextos”.

Sentindo a necessidade de dar retorno à instituição de ensino que faço parte, a Universidade Federal do Pará (UFPA), descrevo uma linha que perpassa pelos pontos de origem da história do ballet até sua chegada em minha vida, como um presente. Tal retorno nada mais é do que a contribuição com o produto da pesquisa, pois observo a carência de registros históricos sobre a dança clássica no Estado do Pará.

Com fim de atingir esse objetivo, desenvolvi o presente estudo traçando uma linha histórica da origem do ballet clássico até sua chegada a Belém do Pará. O estudo convergiu de tal maneira que permitisse a construção das minhas próprias narrativas históricas de formação como bailarina e professora de ballet clássico.

Para tanto, faz-se necessário responder às seguintes questões:

- Como é desvelada a linha histórica do ballet clássico no cenário mundial, nacional e local?

¹ O Ballet é uma representação cênica que combina dança, música, pantomima, cenário e figurinos para dar um enredo interpretação visual tão completa que dispensa palavras. A dança é o centro do espetáculo e a palavra ballet vem do italiano *ballare*, dançar. (AGOSTINI, 2010, p. 18)

- De que forma essa linha histórica se encontra com a linha das minhas narrativas pessoais?

Ao descrever essa linha histórica, constrói-se conhecimento, estimula-se o pensamento e evidenciam-se ideias que marcam a essência de uma prática de um determinado grupo ou de uma determinada pessoa em seus respectivos momentos históricos. A identidade da prática traz em seu arcabouço experiências vividas e ter a compreensão de tais influências torna-se essencial à compreensão do fazer artístico.

O fazer artístico da dança engloba a teoria e a prática, se interessa pela consciência do corpo e experiências com o meio, promovendo assim as relações desse indivíduo, com os fatores históricos, culturais, psicológicos e sociais. A dança clássica não se detém somente a movimentações e sim a um sentimento de perpetuação, que move quem a pratica.

Para chegar a estas compreensões da pesquisa o presente estudo realizou-se com investigações bibliográficas e entrevistas, buscando o suporte teórico de alguns autores que discorrem sobre os fatos históricos e descortinando a própria experiência prática.

A Escola de Danças Bella Art assim como outras instituições de ensino propõe-se a considerar a carga histórica de cada aluno, aproveitando suas características principais. Os princípios disciplinantes do ballet proporcionam benefícios à vida dos alunos. Essa declaração, que em rápida análise parece ser uma divulgação da Escola Bella Art é na verdade o sustentáculo para o entendimento da minha própria história de vida que se confunde com minhas experiências com o Ballet.

Fux (1983, p. 23) ressalta:

A dança tem sido sempre para mim uma necessidade de dar algo, de expressar-me e encontrar um ponto de vinculação com a vida que me rodeia. Por esta razão, apresentou-se em minha

existência com idêntica valoração, com o mesmo sentido e naturalidade que o falar e o andar.

Comungo com seu pensamento e interpreto suas palavras, quanto ao “falar” acredito que o sentido e naturalidade com que vivencio a dança nada mais é que uma forma de me expressar, o objetivo de falar é comunicar. “Andar” porque o que move a vida de um bailarino jamais se aparta de sua dança. Andar tem por objetivo mover.

Diante a construção desse pensamento minha pesquisa foi organizada em três capítulos:

O primeiro capítulo, denominado “**A ORIGEM DO BALLE**T” discorre sobre as cortes, o ballet romântico, como este se propagou na Rússia, até sua chegada aos Estados Unidos da América. Pretende-se conduzir o leitor, pontuando em fatos históricos que permitam uma melhor compreensão de como se construiu o fazer artístico do ballet clássico no cenário mundial.

No segundo capítulo, denominado “**O BALLE**T NO BRASIL” descrevo a correlação direta da linha histórica do ballet no Brasil até o ponto de encontro com a minha linha histórica, passando pelos precursores da dança clássica em Belém do Pará até o elo imediato da minha própria história, ocasião em que se inicia meu contato com a dança.

No terceiro capítulo, denominado “**O REVELAR DA VIDA: DE BAILARINA À PROFESSORA**”, enfatizo as minhas narrativas desde o meu encontro com as artes cênicas até o encontro com a minha verdadeira arte: A Dança. Conto ainda como foi minha caminhada para a formação de bailarina e professora de ballet clássico.

Os teóricos que iluminaram essa pesquisa foram Eliana Caminada (1999), Flávio Sampaio (2007) e Paul Bourcier (2001), Jack Anderson (1978), dissertação de Mestrado de Ana Cristina Cardoso (2004), e dissertação de Giselle Moreira (2009), todos estes ligados á fontes históricas.

Este foi o caminho percorrido para a concretização desta pesquisa a qual trouxe um significado de autoconhecimento e de afirmação de identidade do fazer artístico. Este sentimento de realização pessoal faz com que novos questionamentos surjam e novos horizontes sejam alcançados na formação de novos corpos dançantes.

2. A ORIGEM DO BALLET

2.1 – DANÇA DE CORTE

Partindo dos estudos de Caminada (1999, p.83) surgem evidências de manifestações do que se assemelhavam ao ballet atual. Em Florença, criado pelo chefe de governo, Lourenço de Médicis, o “Magnífico”, a moda dos *triumfi* (triumfos), festas grandiosas que duravam dias, celebrações que se inspiravam nas antigas apoteoses de imperadores romanos. Partindo da ideia que o ballet estaria ligado a premissas comemorativas vemos em Anderson (1978, p.11) a ressalva que diz:

Catarina de Médicis, que deixara a Itália, sua terra natal, anos antes, para desposar o duque que viria a ser mais tarde Henrique II. Astuta, auto-indulgente, autocrata, Catarina quis que o casamento que avizinhava constituísse um acontecimento grandioso. Por esse motivo, pediu ajuda a um dos seus pagens, um compatriota italiano, Baldassarino de Belgiocioso de seu nome, conhecido em França por Beaujoyeux. Baseando-se na experiência de músico e de mestre da dança, Beaujoyeux concebeu uma diversão que satisfizes plenamente os desejos da rainha-mãe. Este *ballet Comique de la Reine*, encenado na sala Bourbon do Palácio Louvre, a 15 de Outubro de 1581, constituiu a primeira e mais importante tentativa no sentido de se criar um espetáculo coreográfico de grande duração.

Conforme Sampaio (2007, p.1) nesse período era muito comum, que os ballets se apresentassem, em praças ou nos pátios dos castelos tendo os bailarinos ao centro e o público ao redor, como nos teatros de arena, como mostra a figura a seguir:

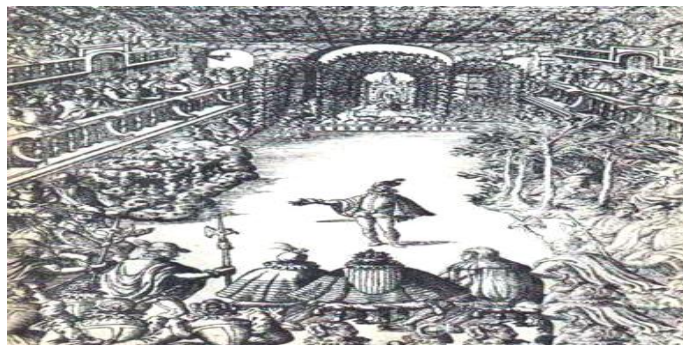


Figura 1- Ballet Comique de la Reine.
Fonte: WIKIPÉDIA, 2011.

A dança tomou grande impulso sob o comando de Luís XIV que soube atrair os melhores talentos do reino para seus espetáculos, entre eles Jean-Baptiste Poquelin, conhecido como Molière², Louis-Guillaume Pécour³ e Pierre Beauchamps⁴ que se encarregavam das danças, enquanto Jean Baptiste Lully, violinista e bailarino, compunha a maior parte das músicas.

Segundo Sampaio (2007, p.1) Lully teve a permissão do rei para apresentar um ballet dentro do Grand Palais, em Paris, em um espaço parecido com o palco italiano, ou seja, o público sentado de um lado e os artistas do outro, em um plano mais elevado.

Essa mudança de espaço fez com que a corte criasse uma rígida etiqueta que proibia os plebeus de darem as costas para o rei, os bailarinos tinham que entrar, dançar e sair sempre virados de frente para a nobre plateia. As pesadas vestimentas, que eram a moda da época, vestidos de ancas, os sapatos altos e as grandes perucas, mais os intrincados passos inventados pelos coreógrafos, causavam muitos acidentes.

Sampaio (2007, p.1) diz que, talvez, lembrando-se dos ensinamentos de Cesare Negri, que em 1530 havia escrito um tratado sobre a dança intitulado *Nuova inventoni de balli* onde aconselhava que pernas, joelhos e pés deveriam ser mantidos esticados e virados para fora de uma maneira mais elegante. Descobriram que, se virassem os pés para fora teriam mais estabilidade e poderiam passar uma perna pela frente da outra sem tropeçar. Estava criado o *En Dehors*, elemento fundamental para a criação das cinco posições dos pés, onde se constitui toda a técnica e estética do ballet acadêmico.

Em 1661, Luís XIV, o Rei Sol, assim chamado por ter representado o papel de “sol” no “*ballet de La nuit*” criou a Académie Royale de Danse. Segundo Anderson (1978, p.24) essa academia foi uma associação de professores que passavam a dispor de uma sala de reuniões no Louvre. Sampaio (2007, p.2)

² Grande nome da comédia satírica. Obteve o lugar de destaque na dramaturgia francesa

³ Coreógrafo e bailarino na França. Teve grande influência na dança de corte.

⁴ Coreógrafo, bailarino e compositor e um dos diretores da Academia Real de Dança.

afirma que Pierre Beauchamps foi nomeado como diretor da Academia e que este também foi responsável pela elaboração das cinco posições dos pés, criando as bases da dança clássica.



Figura 2- O Rei Sol.
Fonte: LA DANCE 2011.

Consoante Sampaio (2007, p.2), dançava-se para divertir a plateia e pouco se sabia da arte teatral. Quando uma história era contada, esta era feita através de máscaras. Neste contexto, surge na França um movimento que entendia ser a dança uma arte completa, como o teatro dramático ou a música. Eis que surge o *ballet d' action*, *Ballet de ação*, que consistia em transmitir por meio da expressão dramática sentimentos e paixão da alma aos expectadores. E afirma também que Noverre elaborou a primeira obra teórica que se chamou *Letters Sur La Danse*, Cartas sobre a Dança, em 1760.

Segundo Sampaio (2007, p.2):

Nomeado por Maria Antonieta, maitre de ballet da Academia, Jean Georges Noverre revolucionou o conceito de representação vigente, o que provocou oposições nos outros maitres que preferiam a tradição aos novíssimos conceitos que ele propunha. Essas ideias sempre estiveram além do seu tempo, Noverre afirmava que: o bailado tem que ser concebido como espetáculo independente, apoiado num enredo, movimento e a ação que coincidam completamente.



Figura 3- Jean George Noverre.
Fonte: WIKIPÉDIA, 2012.

Sampaio (2007, p.3) diz que apesar dos grandes feitos de Noverre foi um aluno deste, nascido em Nápoles, em 1797, chamado Carlo Blasis que promoveu a verdadeira revolução na maneira de ensinar a dança acadêmica. Blasis dançou em Lisboa, Paris e Milão. Sua carreira como bailarino foi curta então passou a se dedicar ao ensino da dança. Como nos conta Caminada (1999, p.131):

Em 1820 lança seu *Traité elementarie theorique et pratique de l'art de danse*, onde mostra princípios de um moderno método de ensino: do porte à harmonia e coordenação dos braços, do paralelismo dos exercícios e seu aspecto perpendicular e vertical, do equilíbrio ao ligeiro abandono sugeridos para arabesques⁵ e poses onde o rosto deve, contudo, manter a vivacidade e a expressividade, do *plié*⁶ às piruetas⁷, do adágio⁸ ao allegro⁹.

De acordo com Eliana Caminada (1999, p.131):

Em 1828, Carlo Blasis completou o seu tratado com *Code de Terpsicore* Propôs modificações nas regras acadêmicas, ângulos mais estéticos, enfatizou o *épaulement*¹⁰ e introduziu a barra como elemento auxiliar nos exercícios preliminares da aula; teorizou

⁵ Grande pose do Ballet baseado na forma do ornamento mourisco onde a bailarina fica apoiada em uma só perna enquanto a outra se estende para trás.

⁶ Consiste em flexionar os joelhos na mesma linha dos pés.

⁷ Girar sobre uma perna só, enquanto a outra se mantém flexionada.

⁸ Parte da aula de ballet onde se executa movimentos lentos, exigindo do bailarino o exercício de equilíbrio.

⁹ Parte da aula de ballet com características dinâmicas (mais rápido) na qual os saltos em todas as possibilidades são inseridos.

¹⁰ *Épaulement* é alcançado por um pouco de torção do tronco, das cintura para cima, enquanto um ombro inclinando ligeiramente para a frente.

também sobre os sapatos de ponta, transformando-se, segundo vários autores, no principal pedagogo do Romantismo, já que a necessidade de elevação, ansiosamente buscada na época, passava a ser atendida pelo padrão de beleza estética das bailarinas favorecidas pelo novo acessório.

Sampaio (2007, p.3) afirma que Amália Brugnoli, aluna de Blassis, é apontada como a primeira bailarina a usar sapatos de ponta, Carlo Blasis torna-se então um dos principais pedagogos do período Romântico, e um dos fundadores do ballet na Rússia para onde vai morar definitivamente, sendo um dos principais professores do Teatro Bolshoi.

2.2 – O BALLET ROMÂNTICO

Segundo Bourcier (2001, p.199) o romantismo surge no ballet francês em 1832, foi anunciado no final do século XVIII por Jean Jaques Rousseau e triunfou no início do século XIX. Essa dança atraiu muitas pessoas na época, devido o movimento romântico literário que ocorria na Europa na primeira metade do século XIX, já que se adequava à realidade da época. Os ballets que seguem a linha do romantismo pregam a magia, a delicadeza de movimentos, onde a moça protagonista é sempre frágil, delicada e apaixonada.

Nesses Ballets se usam os chamados tutus românticos, saias longas de tule com ou sem adornos como mostra a figura abaixo. Como exemplo de Ballet Romântico pode-se citar o Ballet de repertório¹¹ *Giselle*¹² que foi o símbolo deste gênero.

Giselle é o ballet de repertório, que serve como exemplo mais puro da era romântica, fala sobre a história de uma moça chamada *Giselle*, apaixonada por

¹¹ É o ballet que contém uma história dentro dele e essa história é representada pelas movimentações contidas na dança. Tem uma movimentação própria que deve ser observada com muito cuidado para não deixar que o passo seja executado em uma direção que deve ser seguida.

um jovem misterioso. Porém este não era o único apaixonado pela bela moça, havia mis um rapaz para tomar o seu amor, mas não era correspondido, este decidiu então desvendar os segredos do rapaz que tinha o coração de Giselle.

Quando ela descobre que seu amado era um duque e era noivo da filha do príncipe uma sombra de loucura a invade, Giselle tira sua própria vida cravando em seu peito uma espada. Havia uma lenda que quando uma jovem morria enganada antes do casamento ela se transformava em Wili: espírito de jovens que se reúnem e obrigam os jovens rapazes dançarem até a morte.

Em certa noite, o jovem duque que era apaixonado por Giselle decidiu visitá-la em seu túmulo. Logo as Wilis se reuniram e fizeram com que o duque começasse a dançar. Giselle vendo seu amado a beira da morte lhe entrega sua cruz para protegê-lo. Mas o poder das wilis aumentou a ponto que o duque não pode resistir e caiu de exaustão. Então surge a aurora quebrando o poder das Wilis, e o jovem é salvo pelo poder do amor de Giselle.



Figura 4- Ballet Giselle.
Fonte: WiliQueen's Woods, 2008.

O período romântico no ballet se estende de 1830 a 1870 e reflete as tendências concomitantes em todas as artes e na própria sociedade. Esse movimento foi uma reação ao neoclassicismo francês, quando a afetação arcaica, as roupas embelezadas deram lugar ao sentimento e a maneira apaixonada de

ver a vida, tinha uma atenção dispensada do colorido da natureza, ao elemento exótico que pudesse ser inserido á preferência do sobrenatural.

Já Sampaio (2007, p. 04) acrescenta que esses aspectos fizeram com que esse movimento artístico fosse buscado em todas as artes: na música através de Franz Liszt¹³, Frédéric Chopin¹⁴, na literatura com George Gordon Byron¹⁵, Victor Hugo¹⁶ e na pintura principalmente por Èugene Delacroix¹⁷.

O tema da natureza e suas implicações atraíram cada vez mais o pensamento dos artistas da época, com sua redescoberta de contos medievais, lendas românticas, mitologia nórdica e exaltação do sentimento e da bondade natural. O temperamento romântico varia entre a depressão e o entusiasmo, entre a alegria e a melancolia.

Caminada (1999, p.137) fala também que:

Os processos científicos da época contribuíram para a realização dos ideais românticos em espetáculos cênicos; a iluminação á gás foi responsável por belos, surpreendentes e fantásticos efeitos que por outro lado só puderam ser concretizados quando as cortinas passaram a ser fechadas durante os espetáculos.

Assim, surgiram os saltos também para as bailarinas, os passos de elevação feitos por fios invisíveis, que faziam com que as mulheres conseguissem encostar somente a ponta dos dedos dos pés no chão. Esse caminho á sapatilha de ponta foi um pequeno salto, este acessório veio para realizar o ideal de imaterialidade, espiritualidade, uma visão alada e delicada que se tornaria definitivamente a figura ou o símbolo da bailarina clássica.

¹³ Genial Compositor e pianista do período romântico.

¹⁴ Um dos maiores compositores para o piano e um dos pianistas mais relevante para a história da música.

¹⁵ Poeta inglês do romantismo. Associa-se o termo ultrarromântico por ser este período caracterizado por amores não correspondidos ou pela descrença na vida.

¹⁶ Ainda jovem se tornou escritor e foi um grande poeta do romantismo tornando-se conhecido também pelo grande envolvimento com a política.

¹⁷ È citado como o mais importante representante do romantismo francês.

No dizer de Caminada (1999, p.137), dentre as precursoras do uso da sapatilha de ponta ressaltou alguns nomes e dentre eles está Geneviève Gosselin e Avdotia Istomina, mas foi Marie Taglione que de fato entrou para a história por usar, em um espetáculo, este recurso. Taglione confessou em sua memória, que havia visto “algo incrível” executado por Amalia Brugnoli, discípula de Blasis ou talvez de Jean François Coulon.



Figura 5- Marie Taglione.
Fonte: WIKIPÉDIA, 2012.

Caminada (1999, p.137-138) diz que:

Em 1830, Filippo Taglione, pai de Marie Taglione e um dos mais significativos expoentes do romantismo coreográfico, utilizou as sapatilhas de pontas conscientemente, nas partes dançadas da ópera-ballet o “*Le dieu et la bayadère*”, os elementos ideais de um ballet romântico estavam ali presentes como: tema fabuloso exótico, amores fora dos padrões convencionais por sua relação com o sobrenatural, uso do conjunto feminino dentro do conceito fantástico de espetáculo e, sobretudo, a idealização da bailarina que, evoluindo na ponta dos pés sem a utilização de fios invisíveis, parecendo assim extremamente lírica e imaterial.

Assim, em 13 de janeiro de 1832, Taglione estreia o ballet *La Sylphide* na Ópera de Paris que ficou conhecido como o primeiro ballet romântico. No ano de

1841, estreou *Giselle*, a síntese da obra dramática da época e ainda hoje principal obra de repertório de várias companhias clássicas.

O ballet *La Sylphide* conta a história de um camponês noivo de Effie, uma camponesa. No dia de seu casamento James, o camponês, desiste do casamento por ter se apaixonado por uma Sílfide. A bruxa vendo o amor de James lhe concede um lenço mágico e diz a ele que deve colocar na cintura de sua amada e com isso suas asas caíram desse modo ela não poderá mais voar. Quando James realiza tal feito vê sua Sílfide cair morta e junto com ela vão suas chances de viver esse amor. As outras Sílfides a levam embora e James vê Effie casando-se com outro homem. Este fica furioso e vai ao encontro da bruxa, que acaba por matá-lo.

Assevera Caminada (1999. p. 140):

Giselle passou á história como à obra prima do período, uma feliz elaboração de técnica e artísticiade de dramaticidade e lirismo de dança e de ballet pantomima. A partir de *Giselle* o ballet romântico, propriamente dito, entrou em declínio, assim como a própria Ópera de Paris. A Rússia começava ser um apelo irresistível para os criadores e intérpretes.

2.3- O BALLET NA RUSSIA

Segundo Caminada (1999, p.149):

:

A partir do ano de 1830 a Rússia se tornou um ponto obrigatório a ser visitado por todos os nomes do ballet da época (...), mas somente na década de quarenta que iniciaram os *tours* triunfantes de bailarinas russas ao oeste europeu; entre elas cita-se a Yelena Andreyanova¹⁸.

O ballet russo tem origens profundas. Os russos imitavam o modelo cultural europeu e por isso importaram muitos mestres de dança estrangeiros. Dessa forma um dos mais importantes nomes de coreógrafos de origem estrangeira foi o

¹⁸ Primeira bailarina a se apresentar na Ópera de Paris, interpretou *Giselle*.

francês Marius Petipa que chegou a São Petersburgo em 1847. Este trabalhou nos teatros imperiais durante quase 60 anos, era tido como verdadeiro ditador do ballet russo.

Foi transferido á Madri onde pode aprender a dança espanhola e este aprendizado lhe serviria de inesgotável fonte de inspiração para todas as coreografias por ele criadas. Com a saída de Saint - Léon¹⁹, Petipa assume sozinho a direção do corpo de baile em 1869 e em dezembro desse mesmo ano estréia sem muito sucesso “Dom Quixote” no teatro Bolshoi de Moscou, montado dois anos mais tarde para Mariinsk.



Figura 6- Marius Petipa.
Fonte: WIKIPÉDIA, 2012.

Conforme Caminada (1999, p.151) O ballet Bolshoi era integrado por aproximadamente cento e cinquenta bailarinos. No ano de 1877 foi registrado o primeiro grande sucesso de Petipa: *La Bayadére*, este ballet conta a história de dois apaixonados, Nikiya que era dançarina do tempo e de um jovem guerreiro chamado Solor. Os dois juram diante do fogo sagrado o desejo de fugir juntos. Solor esquece de seu compromisso com Gamzatti, filha de Rajá. Nikiya sabendo do casamento pede para que Gamzatti deixe Solor para ela, pedido este que não foi atendido. Na celebração de noivado dois Rajá pede que Nikiya dance.

¹⁹ Coreógrafo, bailarino e violinista.

Durante sua dança ela recebe uma cesta e dentro dela havia uma serpente venenosa. Nikiya é mordida e morre. Solor fica tomado de remorso, Magdaveya lhe dá ópio para fumar. Solor sonha com Nikiya. Solor é levado para se casar com Gamzatti quebrando assim o juramento que havia feito a Nikiya. A profecia de Bailadeiras acontece e o tempo se fecha e o templo cai em ruínas. Por entre as ruínas surge Nikiya que vem buscar o seu amado para concretizarem o seu amor na eternidade.

A partir dessa obra que a essência de estilo de Petipa foi percebida. O ballet era contido de uma linha dramática, por vezes lírica, outras espirituais que privilegiavam o desempenho da mulher, onde ela tinha que mostrar sua versatilidade, capacidade interpretativa, tudo isso com muita técnica, já que a escola era refinada e exigia plasticidade nas movimentações.

Caminada diz ainda que algumas críticas foram feitas á Petipa por Auguste Bournonville²⁰, este afirmava que Petipa afastava-se do refinamento e da sobriedade do estilo Francês e traia os ideais preconizados á mais de um século por Noverre, esse fato fez com que Petipa acabasse por criar os ballets acadêmicos. O encurtamento dos tutus foi outra característica desse novo tempo.

Em janeiro de 1895 Petipa colocou em cena o ballet completo de O Lago dos Cisnes, esse ballet é uma das peças de repertório clássico montada no mundo todo. O papel principal se constitui numa das maiores aspirações de uma bailarina. Nesta obra há uma dualidade interpretativa. Petipa atuou até 1904



quando foi afastado, pois as ideias da nova geração de bailarinos tomaram conta, no entanto sua obra passou para a história.

Figura 7- O Lago dos Cisnes.
Fonte: ANGELICA, 2009.

²⁰ Foi bailarino e coreógrafo. Dirigiu O ballet Real da Dinamarca por quase cinquenta anos.

O estilo de Petipa era grandioso e exigia bailarinos de grande virtuosismo técnico e talento dramático. Sob sua tutela o ballet de São Petersburgo tornou-se o melhor do mundo e da sua escola saíram grandes bailarinos como Vaslav Nijinsky²¹, Anna Pavlova²² e Michel Fokine²³.

Petipa em parceria com Tchaikovsky compôs a trilogia mundialmente famosa e encenada ainda atualmente com frequência por inúmeras companhias de renome. As obras são elas O Lago dos Cisnes (1895), A Bela Adormecida (1890) e O Quebra Nozes (1898). Petipa foi criticado por escolher obras não pelo valor, mas pelas possibilidades cênicas que ofereciam.

Caminada (1999, p.157) diz que a dança masculina recebeu um novo estímulo para superar o papel secundário que desempenhava desde o romantismo, com a chegada de Cecchetti na Rússia. O nome do grande maestro estaria ligado á maior realização do século XX: *Os Ballets Russos de Diaghilev*. Cecchetti ajudou a construir as bases da escola russa de dança clássica que seria aperfeiçoada e codificada em 1934 por Agripina Vaganova, recebendo a aprovação incontestável da excelência do bailarino russo e da qualidade de desempenho da companhia apontada como a mais perfeita dentro do ballet de estilo acadêmico: *O Ballet Kirov*.

Os ballets russos sinalizavam a tentativa de reproduzir elementos da vida contemporânea assim como revelavam novas tendências das artes plásticas, buscando a síntese dos movimentos através das linhas geométricas.

Segundo Caminada (1999, p.194):

Três anos após a morte de Diaghilev, em 1932, René Blum, Colonel de Basil e Sergei Grigoriev, respectivamente, diretor e diretor artístico, e *regisseur* dos “Ballets Russes de Diaguilev” uniram-se para reorganizar a companhia, com a intenção, entre

²¹ Bailarino e coreógrafo. Foi conhecido pela sua técnica apurada e chamado por muitos como “deus da dança”.

²² Bailarina russa, muito talentosa e suas interpretações singulares mudaram o sentido em que o ballet era conduzido.

²³ Bailarino e coreógrafo, foi muito importantes contribuições para O Ballet Russo, coreografou e inovou o ballet contemporâneo

outras coisas, de impedir a perda do seu valioso acervo, do qual faziam parte também bailarinos e coreógrafos. A nova companhia então resultou na fusão do *Ballet de Ópera de Monte Carlo* com o *Ballet da Ópera Russa de Paris*.

Caminada (1999, p.194) diz ainda que em 1936 graves desentendimentos ocorreram nos Ballets Russes de Monte Carlo e por isso a companhia se desfez. Mantendo René Blum com a propriedade do nome da companhia. Blum morreu assassinado em um campo de concentração em Auschwitz e a companhia emigrou definitivamente para os Estados Unidos onde se manteve viva até 1962.

2.4 – O BALLETS NOS ESTADOS UNIDOS

Após algum tempo o norte-americano começou então a apreciar o ballet clássico, graças às tournées dos *Ballets Russes de Diaghilev*. Nomes como o do russo Georges Balanchine destacaram-se no cenário americano, devido a sua importância na América. A morte de Diaghilev e o fim dos Ballets Russes alcançaram Balanchine no início de sua carreira como coreógrafo. Ele foi mais um russo no meio daquele verdadeiro mar de grandes artistas como Fokine, Nijinski, Bronislava Nijinska²⁴, Léonide Massine²⁵ e Serge Lifar²⁶.

Caminada (1999, p.236) conclui que:

Em Nova York a primeira providência foi fundar a *School of American Ballet* e construir, a partir daquele núcleo, a base da formação dos bailarinos adequados para a concepção de Balanchine para a dança acadêmica. (...) O sucesso da última iniciativa rendeu-lhe o apoio financeiro do *City Center* para fundar em 1948 a companhia dos Estados Unidos: *New York City Ballet*, nesta companhia pode desenvolver o seu estilo, o neoclássico.

²⁴ Bailarina e coreógrafa russa e influenciadora na dança do século XX.

²⁵ Bailarino e principal coreógrafo dos Ballets Russos de Diaghilev.

²⁶ Bailarino e coreógrafo, deu uma grande contribuição para passos novos e a busca de um novo sentido de como se dançar para os Ballets Russos.

Balanchine definiu as características do neoclássico, dentre estas os elementos são: O desenvolvimento da dança com foco no virtuosismo da técnica acadêmica; geométricas no tratamento do conjunto, reportando-se às concepções estéticas, inúmeras vezes renascentistas, revalorização da dança do conjunto e da qualidade do corpo de baile. Este foi um gênio da criação, estabelecia uma relação forte com os bailarinos com uma proposta de ser um coreógrafo para uma companhia, não o contrário.

O domínio predileto de Balanchine é a dança pura, e suas construções corporais inspiram-se fielmente em construções musicais. Dentro destas, inventa uma arquitetura intemporal do corpo, que experimenta suas relações com o espaço-tempo.

Caminada diz ainda que Jerome Robbins, co-diretor da principal companhia norte-americana o *New York City* e Balanchine como fundador e divulgador do ballet nos Estados Unidos foram os responsáveis diretos da perpetuação desta arte conquistando assim o coração do público.

Caminada (1999, p.242) diz ainda que:

A segunda companhia em importância nos Estados Unidos foi o *American Ballet Theatre*, fundada em 1939, como o nome original de *Ballet Theatre*. Idealizaram uma companhia eclética, que pudesse através de seu repertório apresentar muitos estilos, tendências e períodos da história da dança. Entre os coreógrafos que integraram a companhia e que deixaram uma importante contribuição para a criação de uma linguagem caracteristicamente norte-americana temos de citar Agnes Mille, Eugene Loring e Michel Kidd.

3. O BALLET NO BRASIL

3.1- COMO ELE CHEGOU AO BRASIL? COMO ELE CHEGOU AO NORTE?

Segundo Caminada (1999, p.353-354) a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, marcou o começo das construções de Casas de Ópera, nesses lugares se apresentavam companhias vindas do exterior. O primeiro nome que se tem na história de maestro de dança é Louis Lacombe, que chegou ao Brasil em 1811 e junto a ele as funções, como maestro, de ensinar à nobreza e a família real as danças de salão da época.

Em 1822 fez-se uma homenagem à princesa e o príncipe regente D. Pedro dois dias após o Dia do fico²⁷, essa decisão histórica fez com que fossem homenageados com um espetáculo chamado “Ballets e Baladas”.

A queda do Império fez com que uma série de eventos e realizações acontecesse para firmar o início do período republicano. Aos poucos os artistas famosos iam se fixando na cidade do Rio de Janeiro e não muito distante o Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi aberto, no dia 14 de julho de 1909. Outro motivo pelo teatro ter sido aberto foram às necessidades técnicas requisitadas pelas companhias que visitavam a cidade.

Caminada (1999, p.356) afirma que:

Após duas tentativas fracassadas, finalmente, em abril de 1927, sob a direção de Maria Olenewa, quase vinte anos mais tarde foi inaugurada extra-oficialmente a primeira escola de danças pertencente a um Teatro no Brasil; em 1931, por um decreto do prefeito, se oficializava o trabalho que já vinha sendo realizado, criando-se a “Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro”; o decreto se estendia também na criação da Orquestra e da “Escola de Canto Lírico”, e indicava as dependências do prédio do próprio teatro, para essas finalidades.

²⁷ Fato histórico dado pelo Príncipe regente chamado Dom Pedro de Alcântara, em nove de Janeiro de 1822 quando foi contra as ordens da corte portuguesa que exigia a sua volta a Lisboa ficando assim no Brasil.

A primeira diretora da Escola foi Maria Olenewa, segundo Caminada (1999, p.356) esta estudou na Academia de Danças Nelidova, em Moscou, sua estréia profissional aconteceu na companhia da Ópera de Zimina. Abandonou a Rússia após a Revolução de 1917, foi para a França onde dançou no Théâtre des Champs-Élysées. Veio ao Brasil pela primeira vez, em 1921, com Léonide Massine, tomando então a decisão de ficar na América Latina.

Fundou em 1927 a Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cujos trabalhos foram reconhecidos oficialmente em 1931. Em 1936 criou o seu próprio corpo de baile e até o ano de 1942 ocupava dois cargos de diretoria. Mudou-se para São Paulo e nesse novo local ocupou o cargo de diretora da Escola Municipal de Dança da cidade. Dedicou-se posteriormente somente a sua academia particular.

Olenewa, doente e impossibilitada de desempenhar sua atividade profissional, suicidou-se em Maio de 1965. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro fechou para reforma, mas quando Sergei Lifar veio para participar de uma temporada o teatro foi reaberto, Lifar estava na qualidade de coreógrafo convidado e primeiro-bailarino, sua presença significou muito para oficialização da companhia que só aconteceu em 1936.

Nesse período Maryla Gremo entrou como bailarina-convidada na companhia e essa presença ligaram-na definitivamente ao Brasil. Em 1943 foi efetivada no Teatro Municipal como bailarina, *maîtresse*²⁸ *de ballet* e coreógrafa, criando obras de peso e inspiração para a companhia que enriqueceram bastante o repertório. Na companhia além de coreografar para inúmeras óperas, atuou como intérprete de obras de Leskova, por exemplo, e em clássicos de repertório acadêmico.

Caminada (1999, p.363) diz que:

²⁸ Responsável por remontar e manter a obra em sua autenticidade e com qualidade técnica. Também dá aulas a companhia.

Em 1950 Tatiana Leskova, que na qualidade, também, de excelente bailarina lançou mão de todos os seus esforços e conhecimentos trazidos do Original Ballet Russe, para fazer com que o ballet no Brasil atuasse em maior número de vezes. Sua dificuldade, devido à pouca idade, para conduzir um grupo do ponto de vista ético, não desmereceu uma competência que jamais foi contestada pelos brasileiros.

Leskova nasceu e estudou na França, mas sua carreira é essencialmente brasileira, ensinou a encarar a dança como uma atitude de respeito e amor. Estava feita assim a ligação entre o ballet e o Brasil. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro se tornou ponto de referência do ballet clássico para várias regiões do Brasil.

De acordo com Cardoso (2004, p.27) Belém passou a ser o centro das atenções nas atividades da província da região em 1860, com o crescente desenvolvimento da exportação da borracha e essa mudança de regime em Belém e Manaus foram renovadas e modernizadas.

Desde 1878, a cidade de Belém desfrutava do grande Teatro da Paz, nesta época chamado Theatro Nossa Senhora da Paz, nome este dado pelo bispo Dom Macedo Costa em homenagem ao fim da guerra do Paraguai, sua escrita foi modificada a pedido do próprio bispo tempos mais tarde.

Esta fase do ciclo da Borracha influenciou a sociedade, a política e as tecnologias que ajudaram no processo de desenvolvimento e expansão das atividades artísticas no estado do Pará. O centro das atividades da província e da região passou a ser o Pará, permanecendo por duas décadas do século seguinte como tal.

Foi durante esse momento histórico que Belém recebeu Anna Pavlova, essa famosa bailarina veio dançar no Brasil e escolheu Belém como a primeira cidade de sua *tournée*²⁹. Sua finalidade era difundir a dança erudita para o maior número possível de pessoas e de lugares.

Essa apresentação e a volta de Anna Pavlova, em 1928, segundo Cardoso (2004 apud Sucena 1989, p. 144) fizeram com que as pessoas buscassem mais

²⁹ Viajem com um local definido. Por exemplo: tournée de uma companhia de dança.

conhecimentos sobre a área da dança e esse público passou a ser admirador desta categoria de arte.

Cardoso (2004 apud Jornal Vanguarda, 23-07-1954) esclarece que:

O Theatro da Paz teve o seu próprio corpo de baile, fundado em 1954, pela bailarina e professora de dança norte americana Senhora Frances Rands Beery, que estreou na Companhia de Ballet Michael Fokine, considerado um dos maiores coreógrafos do século XX, dançando “Les Sylphides”, “Schérérazade” e “Príncipe Igor”.

A existência do corpo de baile foi passageira, não só pela falta de apoio financeiro dos governos do Estado e do Município, mas também devido às circunstâncias da presença de Sra. Beery em Belém, que segundo Cardoso (), esteve acompanhando seu esposo, Sr. Lawrence A. Beery em Belém, técnico da borracha chamado a trabalhar no programa de Colaboração Técnica, sediado no Instituto Agrônomo do Norte.

O corpo de baile criado por Sra. Beery foi chamado de Companhia Ballet de Belém e constituiu-se de vinte bailarinas, todas estas filhas de famílias paraenses (Jornal Vanguarda, 23/07/1954). Através da diretora do corpo de baile paraense, a Sra. Frances Beery trouxe Felicitas Macedo, professora diplomada pelo Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que veio ministrar cursos de ballet e correção plástica.

O declínio da manifestação da dança começou devido à falência do mercado da borracha, essa decadência acelerou-se por volta de 1908 e 1912 e fez com que o Pará terminasse o ciclo de apresentações das companhias líricas em 1907. A região amazônica vivenciou períodos de extrema pobreza.

Outro fato que contribuiu par ao declínio do movimento da dança em Belém foi à chegada de Cinematógrafos em 1908, que projetavam suas películas no Largo de Nazaré e Teatros. Com o passar do tempo a tela foi fixada na parede dos espaços teatrais, impossibilitando decididamente as apresentações cênicas.

Belém estabeleceu um forte laço cultural favorecido durante quatro séculos e firmou uma atividade essencialmente européia, sendo assim na segunda metade do século XX Belém inicia uma produção local em dança, espetáculos começaram a ser montados e cursos ministrados por ocasião das temporadas das grandes companhias de dança que se apresentaram em Belém serviram de inspiração para o que era produzido.

Até hoje essa prática é muito comum em nossa região, os professores de dança do nosso Estado buscam o estudo da técnica fora da região, como podemos citar o caso de alguns professores de dança de Belém como: Augusto Rodrigues, Eni Corrêa, Clara Pinto, Rosário Martins.

3.2 UMA LINHA HISTÓRICA EM BELÉM DO PARÁ



Segundo Giselle Moreira (2009), Augusto Rodrigues foi considerado por muitos como o “pai” da dança no Pará, pois realizou vários trabalhos envolvidos com o fazer da arte em Belém, foi professor de grandes nomes da história da dança em Belém do Pará. Nascido em Belém, desde cedo se sentiu atraído pela arte da expressão corporal, quando criança morava próximo a Praça da República, onde viu pela primeira vez a chegada do circo. O que lhe chamou atenção foi o contorcionismo de Nina Rankova, este seria o primeiro estímulo para a condução a uma nova arte: A Dança.

Figura 8- Augusto Rodrigues

Fonte: WIKIDANÇA. NET, 2012.

Tempos mais tarde conhece Fernanda Pombo Caldas, estrela do ballet da Ópera do Teatro São Carlos, em Portugal. Fernanda percebe o interesse de Augusto pela dança e ministra aulas de ballet a ele com o objetivo de transformá-

lo em um grande bailarino. Assim iniciou o seu contato com a arte diretamente e começou a dançar em vários espetáculos da região.

Em 1938 foi concebido no Rio de Janeiro um projeto criado por Carlos Magno³⁰ chamado Teatro do Estudante do Brasil, este projeto percorreu várias regiões inclusive em Belém denominando-se Teatro do Estudante do Pará. Voltado para o público infantil e juvenil, esse projeto posteriormente passou a se chamar Teatro Infantil e Juvenil do Estudante.

Através desse projeto em Belém, Augusto ganhou uma bolsa na cidade do Rio de Janeiro para estudar ballet, seu potencial artístico e talento atraíram os olhares de Carlos Magno, quando veio a Belém. Essa nova oportunidade fez com que este pudesse desenvolver e aprimorar a sua prática e ainda trabalhar com novos artistas.

Nesse período que Augusto realizou uma pesquisa maior acerca da dança. Com suas viagens para o Rio fazia com que Belém ficasse atualizada trazendo inovações e aprimoramento para o seu estudo. Augusto trabalhou também na TV Tupi, no programa Páginas musicais, semanalmente eram apresentados quatro números de ballets e era ele quem produzia as coreografias.

Graduou-se em Educação Física e começou a ministrar aulas de ballet clássico utilizando o método da Agripina Vaganova. Foi o primeiro a montar uma Escola de Dança em Belém, por volta de 1950, onde vários artistas reconhecidos nesta arte foram seus alunos como: Clara pinto, Jaime Amaral³¹, Auxiliadora Monteiro³² entre outros que hoje são grandes profissionais da dança.

³⁰ Poeta, Ator, teatrólogo, diplomata brasileiro e também vereador no governo de Juscelino Kubitschek, ocupando o cargo de Chefe de Gabinete.

³¹ Bailarino-pesquisador-intérprete, Coreógrafo, Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA).

³² Bailarina, coreógrafa e coordenadora do Festival de Dança do Colégio Gentil em Belém- PA.

Em 1970, ele cria uma linha de ensino indo em direção a um novo ambiente, inicia sua experiência como professor de Expressão Corporal na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), tempos depois torna-se diretor dessa instituição.

Ao longo de sua história de vida ficou conhecido como um grande e talentoso bailarino, o primeiro professor de dança clássica e fez com que o desenvolvimento dessa arte tão querida e apreciada tornasse uma linguagem viva em nosso estado. Marcou um trajeto histórico na cidade de Belém.

A história da dança em Belém prossegue e conforme a pesquisa de Giselle Moreira (2009), Clara Pinto surge no cenário da dança e começa seus estudos aos onze anos de idade, sendo aluna de Augusto Rodrigues em 1957. Considerada uma menina “gordinha”, sua mãe a matriculou em aulas de ballet clássico para além de perder peso contemplar e tomar gosto pela arte. Ela entrou nas aulas por uma questão estética, mas acabou tomando como a sua vida.

O interesse da bailarina pela dança foi crescendo e um tempo depois se tornou uma das alunas exemplares de Augusto Rodrigues. Seu professor ministrou por dez anos aulas de ballet a ela. A pedido de seu professor Clara começou a dar aulas para as crianças, mas continuava dançando junto ao Conjunto Coreográfico que se apresentava em praças públicas, teatros e nos festivais de Belém.

Em 1966, o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro chegou a Belém, Clara decidiu fazer um teste de avaliação para verificar a sua técnica de dança clássica então viajou para o Rio junto ao corpo de Baile para realizar a avaliação. No Rio ela foi convidada a participar de aulas ministradas por Eleonora Oliosé³³ e Tatiana Leskova aprendendo novas técnicas do ballet clássico.

³³ Bailarina formada pela Escola de Danças Clássicas do Municipal, hoje chamada de Escola Estadual de Dança Maria Olenewa.

Depois de sua viagem para o Rio, Clara viajou para Londres participando do curso específico de formação da *Royal Academy of Dance*³⁴, ganhou certificado e foi a partir desse momento que decidiu ser profissional da dança. Começou a pensar em ter a sua própria escola. Seu primeiro local foi a sala da casa de sua mãe, com apenas cinco alunas. Esse número cresceu consideravelmente e ela conseguiu construir um prédio a frente da casa de sua mãe. Em sua prática como professora resolveu que utilizaria o método da Royal Academy ao qual possuía certificado.



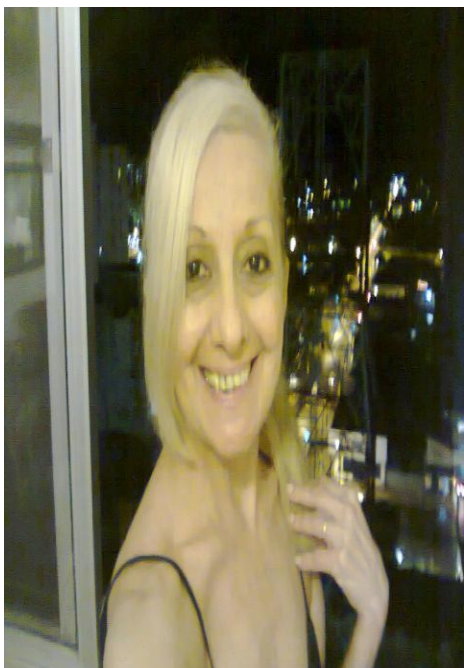
Figura 9 - Clara Pinto.
Fonte: WIKIDANÇA. NET 2012.

Em consonância com Moreira (2009) outra figura que também contribuiu no cenário da dança em Belém, foi a bailarina e coreógrafa Rosário Marins que assistia aos espetáculos de ballet e esse encantamento fez com que o desejo de ser bailarina aflorasse em seu peito. Na infância fez curso de piano e violão no conservatório Carlos Gomes, em Belém do Pará, mas abandonou o estudo da música devido à discordância quanto ao método utilizado pelos docentes do conservatório.

³⁴ É uma das maiores instituições de exames de ballet clássico.

Em sua adolescência no ano de 1969 foi o momento em que começou a ter aulas de ballet na Royal Academy of Ballet. Com recursos financeiros próprios, viajou para o Rio de Janeiro a fim de profissionalizar o seu aprendizado na dança. Entre as idas e vindas sugeriram novas concepções de dança em Belém. Foi convidada a participar do Grupo Coreográfico da UFPA dirigido por Eni Corrêa. Nesse grupo Rosário pode aprender novas técnicas como a dança moderna e contemporânea o que a fez se interessar por novos fazeres da dança.

Rosário passou por várias linguagens de movimentações a partir desse contato como: Dança Moderna, Contemporânea, Jazz, Sapateado e outros. Concentrou-se em um sistema de ensino que facilitasse o biótipo corporal de seus alunos, levando em consideração história, cultura e anatomia.



No ano de 1975, começou a ministrar aulas no colégio Santo Antônio, em Belém. Sua entrada no colégio por ser ex-aluna da escola foi facilitada e o incentivo da dança estava inserido em uma instituição de ensino formal, este trabalho resultou em várias apresentações no próprio espaço, mas também ganhou os palcos mais belos de Belém do Pará o Theatro da Paz. Com esses bons resultados a professora constrói sua própria escola denominada Escola de Dança Rosário Martins, seu funcionamento foi até o ano 2000.

Figura 10 – Rosário Martins
Fonte Camila Barbosa, 2012.

A escola de Rosário Martins formou vários profissionais que deram continuidade a sua metodologia de educar entre tais profissionais está Alessandra Freitas que em uma entrevista concedida no dia 16 de outubro de 2012, relatou sua trajetória na dança.

Ingressou na dança ainda pequena, seu pai costumava escutar música clássica e ela dançava pela casa, então decidiram matriculá-la nas aulas de ballet. Sua primeira experiência dançando foi na escola Pequeno Príncipe com a professora Ana Regina, aluna de Clara Pinto. Teve aulas nessa escola por quatro anos depois por influência de uma amiga, começou a fazer aulas de ballet no colégio Santo Antônio com a professora Rosário Martins.

Nesse novo local, descobriu o seu verdadeiro interesse pela arte da dança. Começou a se interessar mais ainda pelas aulas, chegava cedo, muito antes de sua aula começar. Rosário vendo o seu interesse de Alessandra convida-a para participar de outras aulas. Depois de um tempo Rosário dá a primeira turma de ballet a Alessandra, que com 16 anos de idade desperta para a propagação da dança em Belém do Pará.

Alessandra cresce e como não existia o curso de Licenciatura plena em Dança ela se dedica e passa no vestibular no curso de Educação Física na Universidade do Estado do Pará (UEPA), em 1990. Sempre se lembrando da dança, ela passa a se dedicar em um projeto Polo Esportivo, este possui várias atividades inclusive a dança. Mas ela começa a ministrar aulas de ginástica olímpica. Sua insistente procura por espaço na dança faz com que o coordenador do projeto lhe desse uma turma.

Alessandra se associa a APAD (Associação Paraense de Dança), diz que nesse local havia muitos cursos com professores de fora do estado do Pará. Nessa associação Alessandra tem a oportunidade de viajar para fora do Pará e poder estudar a dança em outros Estados.

Ela aceita o convite para formar várias turmas de ballet na academia Aerodança que era uma das sedes do projeto Polo Esportivo. Lá ela também montou sua própria companhia que tinha o nome de Companhia Arte-Dança e participava de festivais e espetáculos na região e fora dela.



Em 1998, Alessandra abriu sua própria escola, que levava seu nome, essa escola estava localizada em um pequeno prédio na Rua Quintino Bocaiuva e dela saíram outros nomes da dança, como Anny Érika Franco. A escola Alessandra Freitas encerrou suas atividades em 2003 e deixou sua contribuição para a dança paraense.

Figura 11 – Alessandra Freitas
Fonte Camila Barbosa, 2012.

Anny Érika franco em entrevista no dia 8 de Outubro, relatou sua trajetória na dança. Começou a dançar ainda pequena com sua tia Sandra Cruz, que também fazia aulas com a professora Rosário Martins, e a levava para participar das aulas com crianças na escola de Rosário. Sandra por sua vez dava aulas em uma pequena academia em Marituba, município da área metropolitana de Belém do Pará. A Família de Érika tinha acabado de chegar do Rio de Janeiro e as coisas não eram muito fáceis e sua mãe estava a procura de emprego por isso passava as tardes com sua tia, assistindo aulas de dança.

Os anos se passaram e ela precisou entrar na escola regular onde as aulas de Educação Física resumiam-se em futebol, vôlei, esportes em geral, e todos os dias voltava com hematomas ou escoriações, até que sua professora de Educação Física percebendo o seu desânimo informou a sua mãe que era possível fazer a troca da atividade por outra que ela se sentisse mais a vontade.

Sua mãe procurou uma nova atividade e então encontrou o Projeto Polo Esportivo que ficava bem perto de sua casa, em Icoaraci. Érika ficou encantada com a primeira aula, mas sabia que a atividade exigia muito esforço e dedicação. Sua professora que para surpresa já era conhecida, Alessandra Freitas, logo notou a sua aptidão.

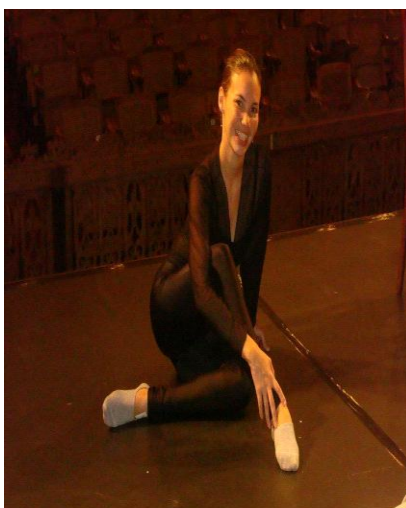
Aos doze anos foi convidada para participar da Companhia Arte-Dança que funcionava dentro do projeto, era a integrante mais nova, pois a média de idade dos outros bailarinos era entre 15 e 19 anos.

Tempos mais tarde, quando sua professora Alessandra Freitas abriu sua escola ela a acompanhou ativamente. Permanecendo na escola até aos seus 16 anos, pois, ficou grávida. Após o nascimento de sua filha retornou as aulas, mas já não era regularmente como antes, fazia aulas com o tempo que lhe sobrava.

Após o fechamento da escola de Alessandra, Érika não criou mais vínculo com outras instituições, passou a fazer aulas em várias escolas e com vários profissionais como Olímpio Paiva³⁵.

E em 2005, após o nascimento da sua segunda filha, informou-se do curso técnico dentro da Escola de Teatro e Dança da UFPA, pois estava abrindo a sua própria escola, chamada Escola de Danças Bella Art.

Em 2006 ingressou no curso técnico em dança, formou-se em 2008 e em seguida ingressou no curso de Licenciatura Plena em Dança na UFPA. Ela percorreu seu caminho sempre buscando conhecimento e sempre se atualizando profissionalmente.



**Figura 12- Anny Érika Franco.
Fonte: Camila Barbosa, 2012.**

³⁵ Bailarino e Coreógrafo famoso por seus feitos que destacavam-se em festivais de Dança do Estado do Pará e do Brasil.

4. O REVELAR DA VIDA: DE BAILARINA À PROFESSORA

4.1 – UMA HISTÓRIA QUE FEZ HISTÓRIA

Essa história foi contada em uma conversa na casa de Anny Érika Franco. A Escola de Danças Bella Art deu o primeiro suspiro para existência em 2005, em um lapso de pensamento de Anny Érika Franco que pensava em voltar para as suas aulas de ballet, acabara de ter a sua segunda filha e a pergunta surgiu: “*E se eu transformar o pátio em sala de dança?*”. Nesse espaço sua mãe, Iracema, tinha acabado de montar uma loja de roupas, então adormeceu pensando melhor na ideia.

Amadureceu a ideia e depois procurou Alessandra Freitas para saber da montagem da escola. Organizou um espaço na frente de sua casa e já tinha patrocínio. Agora sentia necessidade de buscar novos conhecimentos para continuar seu trajeto na dança, haja vista que já dava aulas de ballet, mas parou um tempo para ter as suas duas filhas, Glenda e Júlia.



**Figura 13- 1ª Local da Escola de Danças Bella Art.
Fonte: Camila Barbosa, 2012.**

2005 foi o ano de divulgação da Escola. Nesse ano não houve Espetáculo. Sua primeira turma foi montada e havia oito meninas na escola.

Em 2006 foi feito o primeiro espetáculo da Escola em parceria com o Colégio Brasileirinho. O primeiro espetáculo misturou teatro e dança, foi inspirado no Ballet de Repertório: O Quebra-Nozes.

Em julho de 2007 a escola passou do pátio de sua casa para o local atual, na Av. Arterial 18. Tudo mudou! Agora tinham mais espelhos, mais barra, mais espaço e mais um gênero de dança: A Dança de Salão. Esse foi o ano também que a escola entra nos cenários dos festivais de Belém do Pará. Participando de mostras de dança e dos Workshops.

Em 2008 foi mais um ano de participação de festival, mas agora de outra forma, competindo. Em 2008 escola ganhou outra parceria: O Curso livre de Ballet Clássico. Ele é coordenado pela professora Ana Cristina Freire Cardoso na Escola de Teatro da UFPA (ETDUFPA). Nesse ano foi montado o espetáculo “O Jardim Encantado” escrito por alunos da escola, pois estes eram incentivados a participar ativamente da concepção do evento.

A história é baseada no filme O Jardim Secreto de Francis Ford Capolla e teve como foco principal o fazer pensar sobre o imaginário infantil, abordando o tema quanto ao seu aspecto mitológico a partir das histórias que as alunas escreveram. E uma delas foi escolhida.



**Figura 14- Folder do Espetáculo o Jardim Encantado.
Fonte: Camila Barbosa, 2012.**

2009 chegou e trouxe mais presentes para a Bella Art, pois cada vez mais era reconhecida no cenário da dança; a escola foi escolhida como destaque em melhor figurino no **Festival Nacional de Ballet Clássico** (FENABAC). Participou e venceu os festivais do **Belém Dance** e o **Encontro Internacional de Dança do Pará** (EIDAP), mostra do **Festival Internacional de Dança da Amazônia** (FIDA).

Nesse mesmo ano foi feita a última parceria com a ETDUFPA, e foi concebido o espetáculo **O Reino das Águas Claras... O sumisso das Pérolas**, criado mais uma vez por alunas, foi apresentado no teatro do SESI.

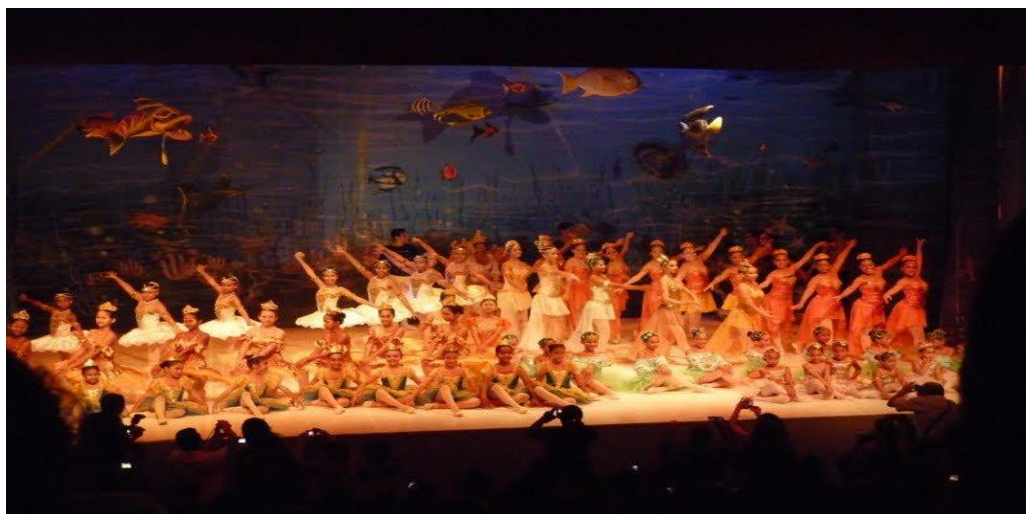


Figura 15- Espectáculo O Reino das Águas Claras.
Fonte: Camila Barbosa, 2012.

Em 2010 Bella Art entra no Festival Internacional de Dança da Amazônia na competição de solos e duos e então promove a vencedores os alunos Glenda Franco, Caio Macêdo e Amanda Bulhões que ganharam bolsa de estudos para o **Miami city Ballet**, escola internacional que profissionaliza bailarinos do mundo todo. 2010 foi o ano que a escola ganhou muitos prêmios, dentre eles: **Escola Cidadã**, pelo desempenho nos festivais locais e maior número de prêmios no festival **Belém Dance**. Recebeu ainda homenagem no **Baila Belém** por sua atuação, desempenho e relevante contribuição para o desenvolvimento da dança no Estado do Pará.

Entram outras parcerias, e desta vez, em 2010, iniciou-se com o **Projeto “bom de bola bom de escola”**, projeto da prefeitura de Ananindeua, resultou no espetáculo **Alice no país das maravilhas**.



Figura 16- Folder de divulgação do Espetáculo Alice no País das Maravilhas.

Fonte: Camila Barbosa, 2012.

2011 A diretora da Escola de Danças Bella Art Anny Érika Franco foi homenageada no Evento **Feminino na Dança** por sua atuação, desempenho e relevante contribuição no desenvolvimento da Dança no Estado do Pará.

Em 2011 a Bella Art apresentou uma mostra de dança como resultado do trabalho feito durante o ano, contou novamente com a participação do Projeto Bom de Bola Bom de Escola e se chamou **Amazônia em Dança**. Para a criação dessa mostra foi baseada em lendas e mitos da região amazônica.

A Bella Art participa de mostra de danças, divulgações de escolas, abertura de jogos, espetáculos de dança com cunho beneficente e vários eventos que contribuam para o desenvolvimento da arte no estado do Pára.

As dificuldades de montar essa escola e de mantê-la segundo a diretora da Escola, Anny Érika Franco, são três a primeira delas é a financeira, pois :

“manter uma instituição de ensino particular requer investimentos altos como estrutura e qualificação profissional do

quadro de educadores. A segunda dificuldade foi lançar a escola no cenário da dança. E a terceira e mais importante é ganhar a confiança e o respeito das outras escolas e das pessoas para que hoje estejam conosco, pois era uma escola nova, com uma professora nova que surgia de uma nova forma, não mais dançando e sim educando com a minha arte, a Dança”.
(depoimento)

4.2 – MEU ENCONTRO COM A DANÇA

Minha família é muito festiva e barulhenta, cresci em um meio habitado por festividades e principalmente a música, ao som do violão meu pai me acordava. E em mais um ano de festividade do Círio de Nazaré na cidade das mangueiras em meu sexto ano de vida, meus pais foram para o interior da cidade de Belém em busca de outra festividade a de Nossa Senhora de Fátima que acontece no interior de São Miguel do Guamá, cidade natal onde foram criados.

Este pequeno lugar de difícil acesso foi o ambiente em que aprendi muito sobre a relação das pessoas e de como é bom viver em comunidade. Meu aprendizado em sociedade estava sendo construído, pois nesse lugar as pessoas são muito diferentes, elas falam com todo mundo sem mesmo conhecê-las, achava o máximo. Ao contrário do que acontece na Cidade onde as pessoas mal se olham.

Nesse lugar meu avô me ensinou sem querer a improvisação, que segundo GUINSBURG (1992, p. 219-220) improvisar é estar:

[...] desligado do texto e das falas previstas na peça, o ator poderá voar na mesma direção com forças próprias, emoções e objetivos nascidos de suas experiências e projeções pessoais, infundindo ao seu desempenho uma qualidade interpretativa mais convincente, junto da técnica improvisacional.

Nas festas de final de ano às 23 horas todos se reúnem na igreja de Nossa Senhora de Fátima para fazerem a passagem do ano velho para o ano novo e sempre meu avô fazia o ano velho. Ele pegava roupas usadas às rasgava e sujava. Chamava um adolescente da comunidade e trajava o pomposamente. Não tinha texto definido. O objetivo final da apresentação era convencer o ano velho que estava na hora de ir embora.

Nesse momento conheci a segunda arte de minha vida, o teatro. Tempos mais tarde nos meus 12 anos eu entrei em um grupo de teatro chamado Grupo Cênico Divina Arte (GCDA). Meu irmão mais velho, Denison Carlos, já fazia parte do grupo, eu assisti alguns ensaios e decidi participar. O diretor do Grupo Cênico, Cláudio Bastos³⁶, me recebeu muito bem e disse que eu não tenha o que temer. Esses encontros aconteciam à noite na Paróquia Divino Espírito Santo Coqueiro, Cidade Ananindeua. Particpei e entendi melhor essa arte. E o que meu avô tinha me mostrado há tempos atrás ajudou a querer participar e a contemplar esse novo lugar das artes cênicas.

Encontramos no dicionário do escritor Aurélio o termo Teatro significa “*a arte de representar*”. E essa arte me tomou de corpo e alma para entender o que era ser um personagem, a história de vida deste, como ele andava? O que ele pensava? E sutilmente essa arte foi fazendo parte da minha vida que já não fazia sentido sem histórias e personagens.

Encenei a peça teatral que não consigo lembrar seu nome, na época, eu tinha 14 anos de idade, essa peça cênica marcou o término de minha carreira como atriz. Sempre fui envolvida com o mundo das artes cênicas, logo teria que experimentar outras vivências da arte de se expressar com o corpo, no ano de 2006 tive a sorte de conhecer Cássia Monteiro, que se tornou com o passar do tempo uma grande amiga e companheira dos palcos, na oportunidade Cássia me

³⁶Natural de Belém do Pará, iniciou sua carreira de ator em 1988 no Teatro Gabriel Hermes, Formado no Curso Técnico de Cenografia pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) é fundador do Grupo Cênico Divina Arte onde iniciou sua carreira de Diretor Teatral. Fez a direção de palco dos Festivais de Ópera, Romeu e Julieta (Theatro da Paz) em 2009 por exemplo.

convidou para fazer uma aula de ballet. Nesse momento achei que ia explodir de felicidade e de vergonha, pois pensava que já estava velha demais para dançar, pensava.

Lembro-me da importância de minha mãe, mamãe me disse que iria emanar energias positivas e muita força na minha tomada de decisão de ser bailarina. E de fato deu mesmo. Meu primeiro figurino ela que pagou com suas economias. Acompanhou-me em minha primeira apresentação, e continuou cuidando de mim mesmo eu tendo que passar a maior parte do tempo fora de casa para estudar e ensaiar.

Observava atenta que as roupas do ballet não eram como no teatro que eu podia improvisar qualquer coisa de qualquer lugar. Nas aulas de ballet clássico era exigido do alunado o uso de indumentárias adequadas para a prática dessa atividade rítmica, e eu tinha que usar *collant*³⁷, meia e sapatilha, prender o cabelo, tirar as minhas pulseiras e brincos de “tucumã”.

Como a minha professora tinha os olhos apurados para ver os movimentos, ela fala que no ballet clássico os estudantes devem ser muito disciplinados, pois esse comportamento fará com que nossos olhos fiquem mais atentos às movimentações e isso fará com que a nossa dança flua melhor aguçando assim a nossa criatividade, segundo Verderi: "O professor tem que saber o potencial do aluno, possibilitando seu desenvolvimento natural e favorecer o despertar da criatividade" (VERDERI, 2000 p. 61).

Recordo de minha primeira aula de ballet, estava ansiosa e muito curiosa, pois esta é uma dança que é reconhecida mundialmente e isso me dava um pouco de medo. Depois de um tempo você vai percebendo as diferenças entre os exercícios e vai tomando-os como seus e depois de um tempo eles não saem da sua cabeça principalmente a sua contagem. Parecia muito complicado no começo, aos poucos fui reconhecendo e absorvendo os “7,8...” tão falados na aula.

³⁷ Indumentária necessária para fazer aula de ballet. Parecido com a roupa de banho chamada maiô.

Dançar é como voar. Primeiramente ganhamos força no chão, que sempre será a nossa técnica, depois nos empurramos para o céu, mostrando toda a nossa liberdade expressiva ganhada a partir das codificações.

Imagine. Eu! Já “velha”, pelo menos era essa a palavra que mais escutava, tentando entrar em outro mundo, outro universo, super simbólico e cheio de estéticas e regras a se seguir. Mas, havia em mim um sentimento maior do que todas as fofocas das vizinhas da rua que nunca me deixou desistir.

Hoje analiso com muito cuidado toda a minha história na Dança, que começa na minha segunda casa hoje em dia, a Escola de Danças Bella Art, nessa instituição de ensino ganhei irmãos, mestres e principalmente ganhei uma lupa, que foi a mais importante delas: O Ballet Clássico.

Recordo da minha primeira aula de Ballet, olhei para as meninas com uma expressão muito assustada, olhando o tanto de coisas que tinha para aprender, sequências que pareciam impossíveis, mas sempre tinha uma voz que dizia: Vai! É isso! Continua! E foi essa voz doce, forte, delicada chamada Anny Érika Franco que me motivou a entrar no meu próprio universo e o que eu acabara de conhecer: A Dança!

Essa paixão começa e doma meu corpo e minha alma por completos. A sensação de subir no palco, as luzes ligadas e em sua direção não tem palavras que façam dizer, o sentimento que o nosso peito atinge, só sente quem já esteve nessa casa.

Não foi difícil minha professora notar que a dança foi tudo que eu quis fazer na vida e me convidou para assistir as aulas que aconteciam antes da minha, e assim pude perceber que cada turma, cada ser tem um jeito de ter à dança para si, e também ver que o professor tem um papel fundamental de aumentar o potencial de abertura para a dança.

Um professor se constrói pelas atitudes valorosas que adotar em sua relação professor-aluno e na importância que ele

vier a ter perante eles, quando das coisas importantes que apresentar para os mesmos. Somos importantes quando, aquilo que apresentamos para nossos alunos se torne importante para eles. (VERDERI, 2000, p. 63)

O que aconteceu depois de fazer essas aulas foi o desvelamento de uma profissão, ser professora de ballet, senti que ali tinha tudo que precisava. Porém para que essa ideia se tornasse real eu tinha então que buscar novos conhecimentos acerca da estrutura do corpo humano e principalmente a história dessa dança tão conhecida, chamada Ballet Clássico.

Na obra *Dançar e Sonhar* a escritora Bambirra afirma: “É de fundamental importância que se estabeleça um vínculo positivo na relação professor/aluno, proporcionando o bom desenvolvimento da produção artística de cada um”. Comunga deste pensar a professora, Anny Érika Franco, - *“Ver para além da dança, perceber o comportamento do aluno e adaptar a aula a todos, dança é sentimento, expressão e principalmente a dançar é um meio de educar”*(depoimento).

Essas duas formas de pensamento me fizeram querer mais a dança e a pensar em promover através das minhas aulas de ballet clássico o despertar de novos conhecimentos que giram em torno dessa ciência para os meus alunos. Sabia o que queria a cada dia mais e esse desejo de ensinar me veio como presente. Pude aprender do melhor jeito, ao lado de minha professora.

Mais uma vez minha professora me aconselhou e disse que havia entrado o curso de Licenciatura Plena em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA). Disse que era importante eu procurar outros caminhos que agregassem conhecimento a cerca da dança se esse fosse realmente o caminho que quisesse seguir, o caminho de professora de dança. E foi o que aconteceu, eu me inscrevi no vestibular e no ano de 2009 eu ingressei no curso de Licenciatura Plena em Dança.

Este curso oferece várias disciplinas, estas me fizeram ganhar mais confiança e a ter mais fundamentações teóricas e metodológicas, tive um encontro muito envolvente com as disciplinas história da dança e a disciplina Escola de Dança I. Na disciplina história da dança encontrei as respostas para as minhas questões quanto à origem da dança e de como ela foi pensada e escrita durante os períodos da história, já a disciplina de Escola de Dança I houve uma ligação mais forte ainda, pois essa foi uma disciplina divisora de águas para a minha formação como profissional da dança por ter tratado diretamente do ballet clássico.

A oportunidade de enfrentar a dança como imagino, educar através das aulas de dança, ainda não é bastante reconhecida, mas provamos em campo que esta é possível sim em nossa disciplina de Estágio oferecida pela UFPA e nela há uma gama de temas transversais que possibilitam a integração das classes. A transversalidade do ensino deve ser ampliada em cada área de conhecimento e por cada professor, permanecendo interligado em todos os momentos do processo de aprendizagem, adaptando cada estudante para que experimente uma educação que cause sua autonomia moral e, ao mesmo tempo, o habilite para atuar criticamente os problemas do mundo moderno.

Dançar, então não é adorno na educação, mas um meio paralelo a outras disciplinas que formam, em conjunto, a educação do homem. Integrando-a nas escolas de ensino comum, como mais uma matéria formativa, rencontraríamos um novo homem com menos medos e com a percepção de seu corpo como meio expressivo em relação com a própria vida. (FUX, 1983, p. 40)

Na prática pedagógica, interdisciplinaridade e transversalidade alimentam-se mutuamente, pois o tratamento das questões trazidas pelos Temas Transversais expõe as inter-relações entre os objetos de conhecimento, de forma que não é possível fazer um trabalho pautado na transversalidade tomando-se uma perspectiva disciplinar rígida. A transversalidade promove uma compreensão abrangente dos diferentes objetos de conhecimento, bem como a percepção da implicação do sujeito de conhecimento na sua produção, superando a dicotomia

entre ambos. Por essa mesma via, a transversalidade abre espaço para a inclusão de saberes extra-escolares, possibilitando a referência a sistemas de significado construídos na realidade dos alunos. (PCN's Temas Transversais 1998 p.30)

Cunha também ressalta a importância do processo de escolarização da dança: "Acreditamos que somente a escola, através do emprego de um trabalho consciente de dança, terá condições de fazer emergir e formar um indivíduo com conhecimento de suas verdadeiras possibilidades corporais-expressivas". Cunha (1992, p.13)

Vargas comenta:

"a atividade da dança na escola (...) engloba a sensibilização e conscientização dos alunos tanto para suas posturas, atitudes, gestos e ações cotidianas como para as necessidades de expressar, comunicar, criar, compartilhar e interatuar na sociedade". (VARGAS, 2003, p.13)

A dança escolar em harmonia com os autores supracitados se sintetiza no sentido de se buscar uma forma de dança que se liberte do academicismo mostrando que esta não se restringe apenas ao aprendizado de técnicas e estilos como ballet clássico, jazz, moderno etc. Vai muito mais além do que simples classificação, pois conforme Ferrari (2003, p.1) "A Dança na escola não é a arte do espetáculo, é educação através da arte".

Penso que futuramente em nosso Estado seja possível alcançar uma meta em que nossos alunos da rede formal de ensino possam ter no seu desenho curricular o ensino da dança, pois nós docentes da UFPA estamos preocupados não com a relação estética, de beleza, e sim de uma beleza educacional que está muito além das movimentações.

4.3 – 7 e 8 NA ESCOLA DE DANÇAS BELLA ART

Normalmente o que escutamos como preparação para saltar no voo para a liberdade são dois números exatos o “7” e “8”. O meu salto começa simples, ainda preso com quedas e tropeços, até entender que esses simples números exatos não saiam mais de mim e senti que deveria disseminá-los para a eternidade.

E essa história de deliciá-los com outros voadores começou em 2009, na Escola de Danças Bella Art onde pude entender que a minha conduta com minhas pequenas voadoras deveria ser diferente, para ser mais sincera, deveria ser muito diferente.

Minha professora atenta a minha decisão concede alguns livros para que eu possa entender melhor o ensino do ballet clássico a crianças. Foi o meu primeiro contato com Wanda Bambirra, autora que me inspirou a aprender mais sobre crianças e como essa dança é repassada a essas pequenas bailarinas. “O método de Wanda Bambirra é um método moderno e dinâmico, fruto de vários anos de pesquisa e estudo dos diversos métodos já existentes”. (BAMBIRRA, 1993)

Em um dia complicado de aula, pedi para minhas alunas uma brincadeira, algo fora de minha condução. Elas me deram à amarelinha. Então deixei um tempo livre, fui beber água e quando voltei o que pude perceber é que todos os saltos que eu havia acabado de pedir estavam postos em de outra forma, em uma brincadeira.

A partir desse momento procurei outras brincadeiras do cotidiano delas e trouxe com uma nova função para a aula. Essa minha percepção ressignificada da aula tem um papel a mais, além de mostrar como elas se socializam através das brincadeiras elas mostraram também uma forma curiosa de aprendizado.

Baseada também nas fontes filosóficas de Maurice Merleau Ponty em seu livro Fenomenologia da Percepção penso que ao contrário do que Ponty diz,

acredito que devemos olhar o nosso redor para além do que estamos vendo, ou seja, temos que reconhecer uma experiência vivida e a partir dela despertar novos horizontes.

Todo universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, devemos apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (MERLEAU- PONTY, 1999, p. 3)

Talvez eu não quisesse naquele momento entrar nesse universo infantil cheio de informações, criatividade e principalmente curiosidade. Estava primeiramente observando suas dúvidas e questionamentos.

- Vamos saltar? Falei.

Cheguei até a escutar um “Ebaaaaa”, mas depois de um tempo percebi que dizer a palavra “salto” causava uma repulsa. Então comecei a me questionar e receber vários conselhos sobre o assunto.

Comecei a criar códigos na aula, como Maria Fux quando fala das Palavras- Mãe: “A palavra tem que ter força e comunicação direta com o corpo”.

- Pira pega de sacis? (uma das primeiras “Palavras-Mãe”)

Nossa! Esse sim fez muita diferença. Os olhos delas brilhavam quando falava qual era aproxima brincadeira. E a partir desse dia comecei a aprender várias brincadeiras delas mesmas, da escola, da rua e até de livros, introduzindo sem que elas percebessem que estavam tomadas pelo ballet.

Acredito que assim elas se sentem mais próximas da aula e principalmente do ballet. Elas se sentem mais livres para criar, coreograficamente falando, e acabam brincando na coreografia. Não deixo a técnica de lado e faço com que a aula não seja somente brincadeira, mas que esta relação de técnica e aluna seja feito de uma maneira diferente a cada retorno de movimentação.

“A técnica deve ser flexível e nunca deve ter um fim em si mesma; como repetição significa técnica, esta deve realizar-se a cada dia com um sentido diferente; como nada se detém na vida do homem, nada deve parar e assim tampouco a técnica através do corpo deve ser estática”.
FUX (1983, p. 39).

A minha didática de ensino parte do “conhecido para o desconhecido”, acredito que assim a criança se sente próxima da aula e assim participa e se interessa, então comecei a criar uma metodologia de ensino com o que está mais próximo delas: A brincadeira.

Por meio das brincadeiras, ela vai construindo uma série de conceitos lógico-matemáticos: quantidade, tamanho, distância, etc. Brincar dá prazer e o prazer é o poderoso impulso de crescimento pessoal. A brincadeira diverte e ao mesmo tempo educa. (BAMBIRRA, 1993, p.43.)

Baseada na evolução da didática partindo de Cômênio onde falava que “Não se deve ensinar nada que a criança não possa compreender. Portanto, deve-se partir do conhecido para o desconhecido” e o método da Wanda Banbirra, onde “não se deve preestabelecer um programa rígido. Deve-se criá-lo com base no interesse demonstrado pelas crianças, dando mais liberdade fornecendo-lhes os estímulos necessários” (BAMBIRRA, 1993, p41.) a minha proposta de ensino estará mais próxima do aluno atendendo as suas necessidades e eliminando suas dificuldades.

Trabalho educando através do lúdico. O lúdico é uma proposta usada como estímulo no caminho do conhecimento das crianças e no alcance das diferentes habilidades operatórias, além disso, é importante no processo para o progresso pessoal e do alcance de objetivos criativos na produção de coreografias sendo esta um meio de apresentar ao público o trabalho feito durante um ano de estudo.

Lúdico vem do latim *ludos* que significa brincar. As brincadeiras nas aulas de ballet servem como estímulo para a descoberta da dança clássica, a função educativa da brincadeira objetiva a aprendizagem das crianças, seu saber, seu

conhecimento, sua compreensão de mundo onde podem buscar a conscientização do movimento e aguçar a sua criatividade, pois segundo Ramos: “a conscientização do movimento, por meio da busca da corporeidade consciente do ser humano, possibilita a quem a pratica tornar-se mestre de si mesmo” (RAMOS, 2007, p. 25).

Brincar é viver, experimentar, sendo assim a brincadeira é uma experiência que possibilita à criança demonstrar seus segredos como personalidade, seu desenvolvimento motor e intelectual, uma vez que essas manifestações são abordadas é despertada na criança a sua imaginação para conseguir novos objetivos como a dança.

A criança que pratica uma atividade física seja ela qual for, desde que bem orientada tem uma vida mais saudável. A dança particularmente é rica em estímulos os mais variados: Tátil, Visual, Cognitivo, Motor e Afetivo. Tais estímulos atuando diretamente no organismo infantil promovem respostas de desenvolvimento físico e psicossocial. (BAMBIRRA, 1993, p. 22)

A brincadeira proporciona à criança um melhor conhecimento de si mesma, aguçando o processo de socialização, devido às situações de vida que estão inseridas com outras crianças ajudando no processo de formação da mesma como um cidadão. Esses estímulos sendo conhecidos vão dar mais liberdade e autonomia a quem participar da aula de ballet, tornando assim muito mais fácil o exercício de montagem de coreografias e conseqüentemente do grande espetáculo de dança.

É muito importante a visão do mundo do aluno onde este se revele a si mesmo, pois mostrará em sua aula ou espetáculo o que realmente está ao seu redor e o que atinge suas emoções.

Relacionar a dança e as brincadeiras infantis foi um grande desafio, pois o ballet ainda é visto como uma técnica onde não podemos ousar o que é uma ideia errônea principalmente para o público infantil que é exigente, que busca além de

dançar ballet se divertir e relaxar. Trazer essa proposta metodológica é mostrar que é possível sim trabalhar de uma forma inovadora e contemporânea sem tirar conceitos já pré-estabelecidos adaptando ao público infantil.

Com o livro “Dançar e Sonhar: A didática do ballet clássico” pude abrir mais os olhos e analisar o aprendizado das crianças. Concordei com o que lia e gostaria que a minha aula fosse tão prazerosa quanto o que ela descrevia em seu livro. A partir desse método que comecei a perguntar sobre o que gostavam de fazer em casa, como os seus pais eram, se realmente estar na aula de ballet era o que elas queriam fazer.

Perguntas que faziam toda a diferença no comportamento delas na aula comigo. Elas criaram uma confiança em mim não só como professora, mas como uma amiga. O que deixava a aula mais acessível a elas. Antes parecia muito difícil fazer e perguntar sobre o que estavam fazendo, depois de várias conversas isso mudou e a aula foi muito mais produtiva.

Essa metodologia nos faz refletir e perceber qual a importância do papel educacional que pede e mede a nossa criatividade, o modelo de educação que queremos seguir e os questionamentos sobre nós mesmos quanto o ato de ser professor de dança, além de mostrar caminhos por onde se chegar em um resultado ou avaliação do nosso aluno. Assim acredito que esse método nos mostra possibilidades para garantir o ensino da dança mais próximo dos nossos alunos na faixa etária de 03 á 06 anos de idade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sinto-me gratificada pela conclusão dessa pesquisa, pois foi de grande valia para entender a minha identidade e ver que essa história que parece estar tão distante, está plantada e viva em outros lugares como está em mim. Através dessas narrativas tive a dimensão do caminho percorrido dos grandes nomes da história da dança e de como perpetuaram a dança clássica durante tempos.

Esse trabalho nos faz refletir e perceber qual a importância do nosso papel educacional que pede e mede a nossa criatividade, o modelo de educação que queremos seguir e os questionamentos sobre nós mesmos quanto ao ato de ser professor de dança, além de mostrar caminhos por onde se chegar em um resultado ou avaliação do nosso aluno, mostrando a importância de ter uma história de vida e que esta é importante para o processo de ensino-aprendizagem.

Segundo Herbert Read (1977) “desenvolver a dança de cada um não significa se isolar”. Partindo desta afirmação, penso que essa singularidade gerada em cada indivíduo promove certas qualidades humanas como: a criatividade, desenvolvimento da imaginação, autonomia, impulso para investigar, servindo assim como contribuição direta para o processo de ensino-aprendizagem para a montagem dos espetáculos.

Um dos pontos narrados na pesquisa que mais me chamam atenção é o processo que se dá na montagem dos espetáculos de final de ano na escola de Danças Bella Art, pois o envolvimento na pesquisa de personagem, a montagem da história do ballet e o próprio processo de organização de imagens são construídos a partir do imaginário das crianças que se envolvem de tal forma, sendo possível dizer que elas construíram espetáculo em si.

Em meu âmago sinto que essa pesquisa trouxe mais expressão para os meus feitos e conquistas, nas necessidades básicas como profissional da área da dança e como bailarina. Talvez seja assim que o sonho acontece resgatando a

história e os valores contidos nela. Pois insere em minha totalidade a afirmação da continuidade presente na história de cada indivíduo.

A arte mostra seu tempo sensibilizando e se comunicando com a alma de cada indivíduo. Sem a obra de arte o artista não existiria, assim como o contrário não seria real. A arte não é uma criação sem objetivos é uma força cuja finalidade deve desenvolver e apurar a alma humana.

Sinto que essa pesquisa surge como embrião para o caminho acadêmico que quero seguir. Ela faz parte de um processo que produziu conhecimento. Abrindo leques de possibilidades para compreender meu fazer enquanto responsável pela propagação dessa arte, arte que educa, transforma, que se comunica através do corpo, de tempo em tempos, contando e recriando a história da humanidade a qual fazemos parte. Somos o fruto, de sementes plantadas no passado, e dando significância a isto, prosseguiremos produzindo. Sinto-me fazendo isso, correspondendo aquilo que foi plantado em mim.

6. REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Bárbara Raquel. **Ballet Clássico: preparação física, aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor**. 1. Ed. – Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.

ANDERSON, Jack. **Dança**. Tradução portuguesa de Maria da Conceição Ribeiro Costa. 1978 Europa Velag AG – Lugano e Editorial Verbo – Lisboa. São Paulo.

ANGÉLICA, Carolina (Dicas de Dança) 2009. **Ballet de repertório: o lago dos cisnes**. Disponível em: <http://www.dicasdedanca.com.br/ballet-de-repertorio-o-lago-dos-cisnes.html>. Acesso em: nov. 2012

BAMBIRRA, Wanda. **Dançar e Sonhar: a didática do ballet infantil**. Belo Horizonte: Del Rey; 1993.

BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Martins Fontes. 2001, 2. Ed.

BOTELLI, Mabel Emilce. **Dança-educação: uma contribuição da expressão corporal-dança**. Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores do Brasil (15.: 2004 : Rio de Janeiro, RJ) XV CONFAEB, 2004 : **trajetória e políticas do ensino de artes no Brasil**. – Rio de Janeiro: FUNARTE : Brasília : FAEB, 2005.

Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais / Secretaria de Educação Fundamental**. – Brasília: MEC/SEF, 1998.436 p.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança – Evolução Cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CUNHA, M. ***Aprenda dançando, dance aprendendo***. 2 ed. Porto Alegre: Luzatto, 1992.

FERRARI, G.B. ***Por Que Dança na Escola?*** Disponível em: http://www.fef.ufg.br/texto_pqdanca_na_escola.html, acesso em: 12 de novembro 2003.

LA DANCE, ***Síndrome do rei sol***. Disponível em: <http://ladance.wordpress.com/2011/11/25/sindromedoreisol/>. Acesso em: nov. 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-1961. ***Fenomenologia da percepção***. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOREIRA, Giselle. ***Sinapses Rizomáticas: A História da Dança em Belém do Pará no período de 1950 a 1990***. Salvador, 2009.

NANNI, Dionísia. ***Ensino da Dança***. Rio de Janeiro: Shape Editora e Promoções Ltda. 2003.

RAMOS, Enamar. ***Angel Vianna: a pedagoga do movimento***. São Paulo: Summus, 2007.

SAMPAIO, Flávio. ***Ballet – Passo a passo***. Projeto aprovado pelo prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna – 2007.

SUCENA, E. ***A dança teatral no Brasil***. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

VARGAS, L.A. ***A dança na escola***. *Revista Cinergis*, Santa Cruz do Sul, v.4, n.1,p.9-13, jan/jun., 2003.

VERDERI, Érica Beatriz L. P. **Dança na escola**. 2ªed. Rio de Janeiro. Sprint, 2000.

WIKIDANÇA. NET, **Augusto Rodrigues**. Disponível em:
[http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Augusto Rodrigues](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Augusto_Rodrigues). Acesso em: nov. 2012.

WIKIPÉDIA, **Ballet comique de la reine**. Disponível em:
[http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet Comique de la Reine](http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Comique_de_la_Reine). Acesso em: nov. 2012.

WILIQUEEN'S WOODS, **Ballet Giselle**. Disponível em:
<http://www.wiliqueen.com/wili.html>. Acesso em: nov. 2012.

WIKIDANÇA.NET, **Clara Pinto**. Disponível em:
[http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Clara Pinto](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Clara_Pinto). Acesso em: nov. 2012.

WIKIPÉDIA, **Jean-Baptiste Lully**. Disponível em:
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste Lully](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lully). Acesso em: nov. 2012.

WIKIPÉDIA, **Jean-Georges Noverre**. Disponível em:
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Georges Noverre](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Georges_Noverre). Acesso em: nov. 2012.

WIKIPÉDIA, **Marie Taglione**. Disponível em:
[http://en.wikipedia.org/wiki/Marie Taglioni](http://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Taglioni). Acesso em: nov. 2012.

WIKIPÉDIA, **Marius Petipa**. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa. Acesso em: nov. 2012.
