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

LUCIENNE ELLEM MARTINS COUTINHO

Entre a Teoria e a Prática: um estudo histórico-etnográfico da Metodologia de Ensino do *Ballet* desenvolvida na Escola de Dança *Ballare*

Belém/PA

2011

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

LUCIENNE ELLEM MARTINS COUTINHO

Entre a Teoria e a Prática: um estudo histórico-etnográfico da Metodologia de Ensino do *Ballet* desenvolvida na Escola de Dança *Ballare*

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura Plena em Dança.

Orientadora: Profª Drª Giselle Guilhon Antunes Camargo.

Belém/PA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Coutinho, Lucienne Ellem Martins

Entre a teoria e a prática: um estudo histórico-etnográfico da metodologia de ensino do *Ballet* desenvolvida na Escola de Dança *Ballare* / Lucienne Ellem Martins Coutinho; orientadora Profª Drª. Giselle Guilhon Antunes Camargo. 2011.

Monografia (Licenciatura Plena em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança 2011.

1. Dança. 2. Dança Clássica. 3. *Ballet*. *Royal Academy of Dancing*. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.62

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

LUCIENNE ELLEM MARTINS COUTINHO

Entre a Teoria e a Prática: um estudo histórico-etnográfico da Metodologia de Ensino do *Ballet* desenvolvida na Escola de Dança *Ballare*

Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de *"Licenciado Pleno em Dança"*, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: 05/07/2011
Conceito: EXCELENTE

Waldete Brito Silva de Freitas
Prof.ª Waldete Brito Silva de Freitas, M.Sc.
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Érika Silva Gomes
Prof.ª Érika Silva Gomes, M.Sc.
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Giselle J. A Komarz.
Prof.ª Giselle Guilhon Antunes Camargo, Drª
Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Belém/PA
2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência 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 Lucienne Ellem Martins Coutinho

Local e Data Belém - Para 04/10/11.

Ao meu amado avô, Gonçalo Coutinho,
exemplo de atenção, humildade
e carinho. Saudades de você.
(In memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por guiar meus passos, fazendo do meu sonho uma realidade e de cada luta uma vitória. Por ter me dado forças para me levantar, todas as vezes que fraquejei, tentando desistir e por todos os meus dias de vida na Terra. Aos meus Santos protetores – em especial, minha padroeira Santa Luzia –, Nossa Senhora de Nazaré, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e Santo Antônio.

À minha amada mãe e melhor amiga, Gizelda, por ter sempre acreditado em mim e sonhado junto comigo, em todos os momentos de meu percurso acadêmico. Ao meu grande e amado pai, que mesmo não acreditando muito, de início, em minha escolha, sempre me deu apoio, carinho e dedicação. Vocês são o meu porto seguro.

Aos meus amados irmãos, Hebert e Welber, pela paciência e compreensão; às minhas sobrinhas e afilhadas, Stephanie, Samanta e, em especial, Evellyn Beatriz, que com seu sorriso e carinho, conseguia acalmar minhas tensões e estresses.

Ao amor da minha vida, Macêdo, aquele com quem divido todas as minhas conquistas e decepções, pela dedicação, compreensão, incentivo, sinceridade e cumplicidade. A você, Macêdo, meu amor incondicional.

À minha orientadora, "mãe", Giselle Guilhon, que é meu exemplo de docente, competência, dedicação, cumplicidade, amizade e confiança. Aquela que me segurou pela mão, acreditando em mim, e que abriu as portas de sua casa e de sua vida, fazendo de cada discente e orientando seus, sujeitos, verdadeiramente, críticos e reflexivos. A você, Giselle, minha eterna dedicação.

A todos os demais professores que contribuíram de alguma forma, com a minha formação, em especial, os professores Douglas Dias, Érika Gomes, Maria Ana Azevedo, Paulo Lima, Rosely Risuenho, Waldete Brito e o saudoso Walter Bandeira, exemplos de simplicidade, humildade, sabedoria, apoio e estímulo. A vocês, queridos mestres, minha eterna admiração.

Aos meus colegas e amigos de classe, Adriana, Airleise, Bárbara, Camila, Danielle, Dylan, Fanny, Gysllene, Izabella, Lana, Leida, Leila, Lívia, Lorena, Losnei, Ludmila, Monike,

Natasha, Roberta, Rosângela e Thomaz, além daqueles que não conseguiram continuar o caminho, mas que também deixaram suas marcas: Cíntia, Elisa, Jorge, Kamyla, Karin, Linnesh, Priscila e Roberta Beatriz. Obrigada por terem me permitido, durante esses três anos e meio de Curso, representá-los como líder de Classe, estando à frente das decisões discentes, lutando por nossos interesses e sendo a voz de todos, em nosso Centro Acadêmico. Cada um contribuiu de forma distinta com meu crescimento pessoal, uns mais, outros menos, mas com valor imensurável. A vocês, muito obrigada por tudo, principalmente, pela confiança.

Aos atuais e antigos funcionários e técnicos da Escola de Teatro e Dança: Ana Gama, Aline, Alexandra, Daniele, Edinely, Jaqueline, Mônica, Leandro, Alcidema, David, seu Nonato, dona Maria e a saudosa Ana Leal. Vocês conquistaram um espaço especial em meu coração.

Aos meus vizinhos, Nádia e Wlad, por terem emprestado, generosamente, sua câmera digital, para que eu pudesse fazer o registro dos principais momentos do meu trabalho de campo. A vocês, meu carinho e gratidão eternos.

À professora Ana Rosa Crispino, por ter me dado permissão para adentrar em sua Escola de Dança, participando do cotidiano de suas alunas. Agradeço, também, a cada uma das bailarinas que me permitiram observar suas aulas, invadindo sua privacidade. Às professoras Camila, Maíra, Michelle, Suellen e, em especial, Marina Nascimento, que se tornou meu braço direito, sanando minhas dúvidas em relação às nomenclaturas e à execução dos movimentos, de forma carinhosa e paciente. E às alunas Amanda, Anamaria, Elba, Evelyn, Michelle, Nanssy, Nathália, Rafaela e Victória. A todas vocês, minha eterna gratidão.

Agradeço, especialmente, à minha grande mestra de *Ballet*, Tia Vera (Vera Torres), com quem aprendi a arte da técnica clássica – graças ao seu incentivo, apoio e dedicação imensuráveis que estou, hoje, aqui. Você é e sempre será a grande responsável por eu estar, neste momento, concluindo este Curso de Licenciatura Plena em Dança.

À Universidade Federal do Pará e, particularmente, à Pró-Reitoria de Pesquisa (PROPESP), que por meio do Projeto CIRANDA (Círculo Antropológico de Dança), coordenado por minha orientadora, professora Giselle Guilhon, concedeu-me uma bolsa PIBIC/UFPA de Iniciação Científica (2010-2011). A todos os integrantes do CIRANDA, por terem contribuído com meu crescimento teórico e empírico.

Na ponta dos pés da bailarina, equilibram-se
o mundo e o destino, com a leveza levíssima
de um suspiro pousando no silêncio.

(João de Jesus Paes Loureiro)

RESUMO

O presente estudo vincula-se ao Círculo Antropológico de Dança (CIRANDA), projeto de pesquisa do qual sou bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/UFPA). Nele objetivei fixar em formas pesquisáveis o método *Royal Academy of Dancing* (RAD), de ensino do *Ballet* Clássico, na Escola de Dança *Ballare*, em Belém do Pará. As estratégias e procedimentos metodológicos desta pesquisa foram se configurando ao longo desta trajetória, de acordo com os seguintes momentos: fase teórico-intelectual, marcada pela leitura de livros, textos, artigos, dissertações e teses; fase prática-experimental (trabalho de campo), na qual exercitei a "observação participante" das aulas de *Ballet*; apliquei entrevistas semiestruturadas com as bailarinas, com as professoras e com a diretora da Escola; transcrevi as entrevistas e analisei os dados coletados. E, finalmente, a fase de competência acadêmica, que corresponde à escrita e à defesa deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Começo descrevendo a história da Dança Clássica no Brasil, desde a sua entrada no Rio de Janeiro até sua chegada em Belém do Pará. Conceituo as técnicas trazidas para o país, descrevendo a trajetória do ensino da Dança Clássica, assim como mencionando educadores e métodos que possibilitaram a difusão da técnica clássica na cidade. Finalmente, adentro no universo da Escola de Dança *Ballare*, descrevendo (Etnografia) a totalidade de uma aula de *Ballet* e tentando compreender o processo de ensino/aprendizagem do método de *Royal.*

Palavras-chave: Dança. Dança Clássica. *Ballet*. *Royal Academy of Dancing*.

ABSTRACT

The present study is linked to the **Anthropological Circle of Dance** (**CIRANDA**), research project on which I am scholar of Scientific Initiation (PIBIC/UFPA). In this work I have objected fixing in researchable forms the *Royal Academy of Dancing* (RAD) method of teaching Classical *Ballet*, at *Ballare*'s School of Dance, in Belém, State of Pará, Brazil. The strategies and methodological proceedings of this research were being configured along this trajectory, according to the following moments: theoretical-intellectual phase, marked by lectures of books, articles, thesis and dissertations; practical-experimental phase, in which I have exercised the "participating-observation" of *Ballet* classes; applied the semi-structured interviewing with ballerinas, teachers and the director of the School, I have transcript the interviews and I have done the analysis of collected data. And, finally, the academic competence phase, which corresponds to the writing and defense of this Work of Conclusion of Course. I start describing the history of Classical Dance in Brazil, since the entering of Classical Dance in Rio de Janeiro, until its arriving in Belém, State of Para. I conceptualize the techniques brought to the country, describing the trajectory of teaching of Classical Dance as well as mentioning the educators and methods that have enabled the diffusion of the classical technic in the city. Finally, I enter in the universe of *Ballare*'s School of Dance, describing (Ethnography) a whole *Ballet* class and trying to understand the process of teaching/learning of Classical Dance.

Key-words: Dance. Classical Dance. *Ballet*. *Royal Academy of Dancing*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Serge Diaghilev..... 18
FIGURA 2 – Anna Pavlova em “A morte do Cisne..... 18
FIGURA 3 – Teatro Nossa Senhora da Paz..... 18
FIGURA 4 – *Ballet Comique de la* Reine 25
FIGURA 5 – *Ballet Clássico* – O Lago dos Cisnes..... 28
FIGURA 6 – Carlos Blasis..... 29
FIGURA 7 – Sapatilhas de ponta..... 30
FIGURA 8 – Geneviève Gosselin..... 30
FIGURA 9 – Marie Taglioni..... 31
FIGURA 10 – *Ballet* Romântico – La Silfide..... 32
FIGURA 11 – Filippo Taglioni..... 32
FIGURA 12 – *Ballet* Romântico – Giselle..... 33
FIGURA 13 – Carlota Grisi..... 33
FIGURA 14 – Tamara Karsavina e Vaslav Nijinsky..... 36
FIGURA 15 – *Ballet* Neoclássico – *Le Spectre de la Rose* – Nijinsky e Karsavina 36
FIGURA 16 – Serge Lifar 36
FIGURA 17 – George Balanchine..... 37
FIGURA 18 – Augusto Rodrigues..... 44
FIGURA 19 – Vera Torres..... 47
FIGURA 20 – Clara Pinto..... 51
FIGURA 21– Ana Rosa..... 53
FIGURA 22– Formato de pião..... 56
FIGURA 23 – Formato do corpo do homem..... 56
FIGURA 24 – Posição dos pés – paralela..... 62
FIGURA 25– Primeira posição dos pés..... 63
FIGURA 26 – Pés em *meia-ponta*..... 63
FIGURA 27 – 1ª posição dos pés..... 65
FIGURA 28 – Posição dos braços – *Bras bras*..... 65
FIGURA 29 – 2ª posição dos pés..... 65
FIGURA 30 – 5ª posição dos pés..... 65
FIGURA 31 – 5ª posição dos braços..... 66

FIGURA 32 – 2ª posição dos braços..... 66
FIGURA 33 – *Battement tendu com fondu*..... 67
FIGURA 34 – *Battement tendu à la seconde s/fondu*..... 67
FIGURA 35 – *Rond de jambé à terre en dehors*..... 68
FIGURA 36 – 3ª posição do *Arabesque*..... 68
FIGURA 37 – *Cou-de- pied devant*..... 70
FIGURA 38 – *Degagé à la seconde*..... 70
FIGURA 39 – *Cou-de-pied derrière*..... 70
FIGURA 40 – *Développé Devant*..... 70
FIGURA 41 – *Développé à la Seconde*..... 71
FIGURA 42 – *Développé derriére*..... 71
FIGURA 43 – *Retiré* ou *Balance (Royal)*..... 72
FIGURA 44 – 1ª posição dos braços..... 72
FIGURA 45 – *Grand Battement en croix*..... 73
FIGURA 46 – Localização dos ossos das pernas..... 73
FIGURA 47 – Abertura das pernas..... 74
FIGURA 48 – Bailarinas do 6ª grau da Escola de Dança *Ballare*..... 75
FIGURA 49 – *En croisé devant*..... 75
FIGURA 50 – 2ª Posição de *Arabesque*..... 75
FIGURA 51 – 4ª Posição de braços – *port de bras*..... 76
FIGURA 52 – *Pirouette en dehors*..... 77
FIGURA 53 – *En effacé*..... 78
FIGURA 54 – 4ª Posição dos pés (derivada da 5ª posição)..... 78
FIGURA 55 – Galina Ulanova em *Degagé fondu*..... 78
FIGURA 56 – *Sobressault*..... 79
FIGURA 57 – *Échappé sauté*..... 80
FIGURA 58 – *Changements de pieds*..... 80
FIGURA 59 – *Pirouette en dedans*..... 81
FIGURA 60 – *Leotard preto* – bailarina Victória Almeida..... 83
FIGURA 61 – Ritual de preparação à aula..... 85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 15
CAPÍTULO 1 – PRIMEIRO ATO..... 17
1.1. BRASIL: A DANÇA CLÁSSICA ENTRA EM CENA 17
1.2. AS TÉCNICAS TRAZIDAS PARA O BRASIL E O PARÁ..... 23
1.2.1. *Ballet de Cour*..... 23
1.2.2. *Ballet* Clássico..... 26
1.2.3. *Ballet* Romântico ou Dança Romântica..... 28
1.2.4. *Ballet* Neoclássico..... 34
1.3. O MOVIMENTO DA DANÇA EM BELÉM A PARTIR DE ANNA PAVLOVA. 38
1.4. TRAJETO DO ENSINO DA DANÇA CLÁSSICA EM BELÉM: educadores e métodos..... 40
1.4.1. Frances Beery..... 40
1.4.2. Felicitas Barreto..... 42
1.4.3. Glória Velásquez e Charles Alaska..... 43
1.4.4. Elizabeth Stross..... 43
1.4.5. Augusto Rodrigues..... 44
1.4.6. Rosário Martins..... 46
1.4.7. Vera Torres..... 47
1.4.8. Clara Pinto..... 50
CAPÍTULO 2 – SEGUNDO ATO..... 53
2.1. TRAJETO DE VIDA E DANÇA: ANA ROSA CRISPINO..... 53
2.2. *ROYAL ACADEMY OF DANCING*: uma breve apresentação..... 60
2.3. ETNOGRAFIA DE UMA AULA DE *BALLET* CLÁSSICO: Metodologia de Ensino do RAD..... 61
2.4. RITO DE PREPARAÇÃO PARA/NA AULA DE *BALLET* CLÁSSICO..... 82
2.5. O TRABALHO DE CORPO DAS BAILARINAS NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DAS AULAS DE *BALLET* DA ESCOLA DE DANÇA BALLARE.... 86
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 91
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS..... 93
APÊNDICES..... 94

INTRODUÇÃO

Este estudo vincula-se ao Projeto de Pesquisa **CIRANDA: Círculo Antropológico de Dança**, do qual sou bolsista de iniciação científica. Nele, objetivei fixar em formas pesquisáveis o método *Royal Academy of Dancing*, de ensino do *Ballet* Clássico, a partir de um trabalho de campo realizado na Escola de Dança *Ballare*, em Belém do Pará.

Sob essa perspectiva, não realizei apenas a transcrição de dados documentais e entrevistas coletadas; busquei, também, dar forma coerente e útil à prática metodológica difundida na Escola, explicando-a, conceituando-a e convertendo-a em análise.

Meu primeiro contato com o *Ballet* Clássico se deu quando completei sete anos. No dia do meu aniversário, meu avô e também padrinho, Mirandil Martins, presenteou-me com um curso de *Ballet* Clássico, na escola de *Ballet* Vera Torres, escola na qual sua filha, Gláucia Martins, já fazia aulas. Esse presente mudou minha vida para sempre.

Formei-me na referida escola como bailarina e professora de *Ballet* Clássico em 2007. Logo, precisei passar por todo aquele ritual de provas, na barra e no centro. Girei piruetas, dei saltos e, no último teste, para a formatura, consegui realizar os sonhados 32 *fouêtes*, os famosos giros em uma perna só, com a outra fazendo a rotação coxofemural para fora.

No mesmo ano, o curso de Licenciatura Plena em Dança foi introduzido na Universidade Federal do Pará, e como eu estava recém-licenciada em Pedagogia, decidi fazer o Processo Seletivo Seriado (PSS), ingressando no curso 2008.

Durante esses, já completos, três anos de curso, pude entrar em contato com outras abordagens metodológicas de ensino da dança, abordagens estas que visam possibilitar ao educando a busca por estratégias de aprendizagem desenvolvidas e experimentadas por ele mesmo. Perspectiva completamente diferente daquela com a qual eu havia tido contato, ao longo dos 16 anos consecutivos em que estudei na escola de *Ballet* Vera Torres.

Assim, defini como objeto central da minha pesquisa, as metodologias de ensino da Dança Clássica, em três escolas de Belém. Das três escolas escolhidas – **Clara Pinto**, Ana **Unger** e ***Ballare***, apenas esta última abriu suas portas para que eu pudesse realizar meu trabalho de "campo". Localizada no bairro Batista Campos, em Belém, possui como parâmetro um método de ensino intitulado *Royal Academy of Dancing*. Pretendi identificar como estava sendo difundido o ensino da técnica clássica nessa escola, já que a mesma trabalha com o método *Royal*, e ainda adota todo aquele ritual de exames objetivando a conquista de um nível mais elevado, a cada final de ano.

Coube-me também a escolha da faixa etária – entre 13 e 18 anos de idade –, por entender que nesse período de desenvolvimento do indivíduo dançante, os corpos, do bailarino e da bailarina, já estão dotados com as habilidades técnicas apreendidas, ou seja, possuem a técnica "encarnada" em sua memória corporal.

Ao longo dos 16 anos de vivência do ensino tradicionalista da técnica clássica, pude experimentar diferentes possibilidades de trabalhar o corpo do meu educando, visando, principalmente, o desenvolvimento de um trabalho de consciência corporal. Hoje, pretendo contribuir com o meu olhar diferenciado em relação ao processo de ensino-aprendizagem da técnica clássica de dança, desenvolvendo uma metodologia própria. Logo, pretendo lançar um olhar diferenciado sobre o ensino do *Ballet* Clássico em Belém do Pará, principalmente em escolas que ainda difundem um método "fechado" e tradicional de ensino.

Realizar esta pesquisa possibilitou-me, entre outras coisas, ativar a memória de todo o meu histórico de bailarina clássica; a construção de novos conhecimentos em relação à história do *Ballet*, tanto em Belém, quanto no Brasil; além e, sobretudo, de produzir uma monografia acadêmica, capaz de possibilitar o estímulo para futuras pesquisas.

O desenvolvimento das estratégias e procedimentos metodológicos deste estudo foi se configurando ao longo do processo da pesquisa, de acordo com os seguintes momentos: fase teórico-intelectual, fase de competência acadêmica, marcada pela leitura de livros, textos, artigos, tese, dissertação; observação participante durante as aulas; entrevista semiestruturada com bailarinas, professores e diretora da escola; transcrição das entrevistas; análise de dados coletados.

A pesquisa foi estruturada em dois capítulos: **Primeiro Ato** e **Segundo Ato**. O **Primeiro Ato** é composto dos seguintes subitens: 1.1. Brasil: A Dança Clássica entra em cena; 1.2. As técnicas trazidas para o Brasil e o Pará; 1.2.1. *Ballet* de *Cour*, 1.2.2. *Ballet* Clássico, 1.2.3. *Ballet* Romântico ou Dança Romântica; 1.2.4. *Ballet* Neoclássico; 1.3. O Movimento da Dança em Belém a partir de Anna Pavlova; 1.4. Trajeto introdutório do ensino da Dança Clássica em Belém: Educadores e Métodos; 1.4.1. Frances Beery; 1.4.2. Felicitas Barreto; 1.4.3. Glória Velásquez e Charles Alaska; 1.4.4. Elizabeth Stross; 1.4.5. Augusto Rodrigues; 1.4.6. Rosário Martins; 1.4.7. Vera Torres; e 1.4.8. Clara Pinto. O **Segundo Ato** é formado pelos seguintes subitens: 2.1. Trajeto de Vida e Dança: Ana Rosa Crispino; 2.2. *Royal Academy of Dancing: uma breve apresentação*; 2.3. Etnografia de uma aula de *Ballet* Clássico: metodologia de ensino do RAD; 2.4. Rito de Preparação: para e na aula de *Ballet* Clássico; e 2.5. O trabalho de corpo das bailarinas no processo de ensino-aprendizagem das aulas de *Ballet* da escola de dança *Ballare*.

CAPÍTULO 1 – PRIMEIRO ATO

1.1. BRASIL: A DANÇA CLÁSSICA ENTRA EM CENA

As companhias de Ópera vindas da Europa, no final do século XIX, que se encontravam em turnê pela América do Sul, optavam por se apresentarem nas principais capitais do Brasil. Constituíam-se de instrumentistas, bailarinos, atores, cantores e principalmente, a equipe de apoio. Cabe destacar que a dança, geralmente, era vista entre um e outro ato da Ópera, não se configurando como um espetáculo completo.

Já no início do século XX, os *Ballets Russes* de Serge Diaghilev[1] (ver fig.1) e a Companhia de Anna Pavlova[2] (ver fig.2), apresentaram-se de forma brilhante no Brasil. Destaca-se a ilustre presença da Companhia de *Ballet* Clássico de Anna Pavlova, regida pelo maestro Alexandre Smallens.

Saindo de Porto Rico com destino a Belém do Pará, no navio Curvellho, Anna Pavlova e sua Companhia aportaram na Baía do Guajará no dia doze de março de 1918. Dois dias depois, a Companhia realizava o primeiro ensaio no Theatro da Paz[3], dirigido coreograficamente por Ivan Clustine (1862-1941).

---

[1] Serge Diaghilev (1872-1929) apaixonado pela música, pela pintura, Diaghilev é, antes de mais nada, um importador. Divulgará os impressionistas franceses na Rússia e, mais tarde, os músicos de vanguarda como Debussy, Ravel e Dukas. Funda uma revista, *Mir Iskoutsva* (O mundo da Arte) com um grupo de intelectuais e artistas russos, cujo interesse pelo estrangeiro desperta suspeitas na polícia tzarista. Nomeado adjunto do diretor dos Teatros Imperiais em 1899, foi demitido dois anos mais tarde por progressismo. Torna-se então exportador da arte russa para a França. Em 1906, em Paris, organiza uma exposição de pinturas e escultores; em 1907, promove uma série de concertos; em 1908, apresenta *Boris Godounov* à Ópera, com Chaliapine. Finalmente, em 1909, com dançarinos de São Petersburgo que estão em férias de verão, cria aquilo que será sua razão de viver dali por diante, os Balés russos (Cf. Paul BOURCIER, **História da dança no Ocidente**, p. 225). O ballet russo, sob a direção de Diaghilev passou por três fases: – a primeira que se caracterizou pelo estilo romântico-russo, fundamentado no estilo russo de ballet [...] A segunda fase do ballet russo foi marcada por criações originais e provocativas – início do ballet néo-clássico [...] A terceira mostra o retorno ao expressionismo, a beleza plástica com coreografias de Serge Lifar e Balanchine que trouxeram uma técnica moderna de tocar a sensibilidade contemporânea. Diaghilev, apesar de sua incursões, permaneceu fiel à escola acadêmica de dança, mas quis forjar na vida moderna um novo instrumento dançante, baseado na técnica acadêmica da dança clássica. (Cf. Hannelore FAHLBUSCH, **Dança moderna-contemporânea**, p. 20)

[2] Nascida em São Petersburgo, Rússia, em 12-02-1881, veio a falecer em Haia, Holanda, em 23-01-1931. Bailarina, coreógrafa e diretora, formada pela Academia Imperial de Ballet de São Petersburgo no ano de 1899, onde estudou com Legat, Vazem e Gerdt. Entrou para o Teatro Mariinski, sendo promovida a primeira solista em 1905. Mais tarde, estudou Cecchetti. Foi uma das estrelas da revolução coreógrafica de Fokine. (Cf. Ana Cristina Freire CARDOSO, **O passado sempre presente**, p.15)

[3] Hoje denominado "Theatro da Paz", que originalmente chamava-se **Theatro Nossa Senhora da Paz**, nome dado pelo Bispo da época Dom Macedo Costa, em homenagem ao fim da guerra do Paraguai, porem sua nomenclatura foi modificada a pedido do próprio Bispo, ao ver que o nome de "Nossa Senhora" seria indigno figurar na fachada de um espaço onde se tinha apresentações mundanas e sem representação eclesiástica alguma, localiza-se na cidade de Belém, no estado do Pará, no Brasil, construído com recursos auferidos da exportação de látex, no Ciclo da Borracha. Atualmente é o maior teatro da Região Norte e um dos mais luxuosos do Brasil,

Fig. 1. Diaghilev
Fonte: Google (S/D)

Fig. 2. Anna Pavlova em "A Morte do Cisne"
Fonte: Google (S/D)

Fig. 3. Teatro Nossa Senhora da Paz
Fonte: Google (S/D)

Tal Companhia era formada por cem integrantes, compondo-se o elenco de excelentes artistas: Stepa Plazkovieska, primeira bailarina genérica; Wlasta Maslova, bailarina absoluta; Hilda Butzova (1897-1976), primeira bailarina clássica; e Alexandre Volinini (1883-1955), primeiro bailarino dos Teatros de Moscou e Petrogrado[4].

O corpo de baile era formado por cinquenta bailarinos, contando homens e mulheres. Além destes, vieram doze professores de Orquestra, alguns solistas, o maestro Ivan Clustine, somados a participação dos músicos locais, compondo e formando uma grande Orquestra. Tal produção foi patrocinada pela empresa paraense Teixeira Martins & Cia.

Inicialmente, haviam sido programados seis espetáculos ou *récitas*, contudo Pavlova realizou nove, sete deles no Theatro da Paz e dois outros no Palace Theatre, localizado à

---

com cerca de 130 anos de história é considerado um dos **teatros-monumentos** do país. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_da_Paz acesso em 25/04/2011 às 17h:59min.

[4] Cf. Ana Cristina Freire CARDOSO, op. cit., p.15.

época no Grande Hotel[5]. Ao todo, foram realizados cento e vinte e seis apresentações, sempre com grande público.

Entre apreciadores das *récitas*, fizeram-se presentes, intelectuais, a elite da sociedade e, é claro, os artistas, enquanto conhecedores hábeis. A cidade inebriou-se por vários dias, já que as *récitas* tinham uma relevância de cunho mundial.

Os jornais, a exemplo do "Estado do Pará", da "Folha do Norte", entre outros, noticiavam a estreia da Companhia, assim como elogiavam-na pelo extremo sucesso de arte e de elegância perceptíveis.

O repertório de Anna Pavlova abarcou desde peças do virtuosismo romântico, até os grandes bailados clássicos:

> Dia 16 de março, a *Boneca Encantada*; duas Cenas de *A Noite de Valpurgis* e sete *divertissements*, dia 17 de março. Amarília, Chopinianas e sete *divertissements*, dia 18 de março. O despertar de Flora, *Invitation à la danse* e sete *divertissements*, dia 20 de março: *Coppelia*, estréia da bailarina absoluta Wlasta Maslova, e sete *divertissements*, dia 21 de março: A Flauta Mágica, Chopinianas e sete *divertissements*, dia 23 de março: Giselle e sete *divertissements*, dia 24 de março. Amarília, Bailado egípcio da *Aida* e sete *divertissements*. A Morte do Cisne foi dançado todas as noites por Pavlova, fazendo parte dos sete *divertissements*. Essas apresentações, realizadas no Theatro da Paz, foram repetidas nos dias 26 e 27, no Palace Theatre, a preços populares.[6] (Itálicos meus)

Na coleção "Épocas do Teatro no Grão-Pará, ou Apresentação do Teatro de Época", Salles[7] citou o nome das bailarinas russas Sacha Piatov e Moscowina, e afirmou que ambas fizeram parte do elenco de bailarinas do Festival de Naruda Jordan, realizado em 1919 no Teatro da Paz. No que tange à permanência das bailarinas russas na cidade de Belém,

> há menção de que o seu desligamento da Companhia de Pavlova tenha ocorrido em função de terem se encantado com as "riquezas", construídas nos tempos áureos da borracha, de alguns senhores de destaque da sociedade local.[8]

---

[5] O Grande Hotel foi erguido em 1915. Era uma construção em estilo neoclássico, que compreendia o conjunto Hotel – Teatro. Passou à propriedade da empresa "Teixeira Martins e Cia", que o reinaugurou em 05/11 do mesmo ano. A Empresa Teixeira Martins administrou o conjunto até o fim da Segunda Guerra Mundial quando foi adquirido pela Pan-American (durante a guerra, arrendada aos norte-americanos), passando então a fazer parte da cadeia de hotéis Inter-Continental. Entretanto, nunca foi administrado pela empresa hoteleira a qual estava associado. A empresa de aviação o administrou até por volta de 1965, quando se desinteressou. Posto à venda em 1972, foi adquirido pelo grupo João Santos – Recife, representado pelo ex-governador Alacid da Silva Nunes. Pouco depois, foi demolido com alguns protestos. Grandes interesses econômicos estavam em jogo, e Belém perdeu em benefício de grupos multinacionais, seu melhor teatro de porte médio. Sobre seus destroços foi construído o atual Belém Hilton Hotel, localizado à Avenida Presidente Vargas. (Cf. Vicente SALLES *apud* Ana Cristina Freire CARDOSO, op. cit., p.16)

[6] Cf. Ana Cristina Freire CARDOSO, op. cit., p. 17.

[7] Cf. Vicente SALLES *apud* Giselle da Cruz MOREIRA, **Sinapses Rizomáticas**, p.129.

[8] Cf. Giselle da C. MOREIRA, *apud* Giselle da C. MOREIRA, op. cit., p. 129.

A dança no Brasil foi beneficiada, de um modo geral, pela Segunda Guerra Mundial que ocorreu entre 1939 e 1945, considerado o conflito que causou o maior número de vítimas em toda a história da raça humana, envolvendo, de um lado, as potências aliadas (China, França, Grã-Bretanha, União Soviética e Estados Unidos) e, de outro, as forças do eixo (Alemanha, Itália e Japão). Nesta guerra, o Brasil só se integrou em 1943, ao lado dos Aliados.

No limiar dessa guerra, aquelas Companhias que estavam visitando o país, e se apresentando em Temporadas, não puderam retornar aos seus países de origem. Com isso alguns bailarinos dessas companhias acabaram fixando residência no Brasil, e outros se espalharam pela América Latina.

Segundo Siqueira (2006)[9] a bailarina Maria Olenewa[10] desvinculou-se da Companhia de Pavlova durante uma temporada de imensurável sucesso no Rio de Janeiro, cidade na qual passou a residir, fundando, em 1927, a primeira escola acadêmica de dança no Brasil, denominada Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, alocada nas instalações do terceiro andar do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde se oficializou, em 1936, um corpo de Baile.

Em 1939, os bailarinos Vaslav Veltheck[11], Juliana Yanakieva[12], Thomaz Armour[13], seguidos do maestro Louis Masson, chegavam no Rio de Janeiro a fim de realizarem uma Temporada no Teatro Municipal. Tanto os bailarinos quanto o maestro ficaram impossibilitados de retornarem a Europa, em consequência da guerra. Para dirigir o *Ballet* do Teatro Municipal de São Paulo, foi convidado o bailarino Veltheck que, logo em seguida, veio a casar-se com Marília Franco[14], brasileira que se tornou solista do Original *Ballet*

[9] Cf. Denise da Costa Oliveira SIQUEIRA *apud* Giselle da C. MOREIRA, op. cit. p. 129.
[10] Maria Olenewa nasceu em Moscou e estudou dança na escola de Lídia Nelidova. Este fato a impediu de pertencer ao *ballet* do Teatro Bolshoi. Olenewa integrou o corpo de baile da Ópera Zimin e, mais tarde, se juntou a Anna Pavlova em viagens internacionais. (Cf. Giselle da C. MOREIRA, op. cit., p.129)
[11] Nascido na Tchecoslováquia, em 1896, estudou *Ballet* na Escola de Dança da Ópera Nacional de Praga. Foi combatente nas trincheiras da primeira linha durante a Primeira Guerra Mundial. Após o término da guerra, estudou com Mary Wigman e Rudolf Laban. Seguiu para Paris em 1925, onde continuou seus estudos, tornando-se, posteriormente, diretor do Corpo de Baile do Theâtre du Chatelet de Paris. Em 1939, foi para o Rio de Janeiro a convite do Prefeito Henrique Dodsworth a fim de atuar com Maria Olenewa. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1968. (*Ibidem*, p. 130)
[12] Nasceu em Viena, na Áustria. Estudou com Olga Preobajenska e dançou com Companhia do Coronel de Basil. De acordo com Pereira (2003), ela participou assiduamente de chanchadas nos estúdios da Atlântida. Yanakieva, frequentemente, tomava conhecimento da trama do filme, da música e do figurino ao chegar às gravações. Assim, suas coreografias beiravam à improvisação. (*Ibidem*, p.130)
[13] Nascido na Flórida, iniciou seus estudos em dança por volta dos 17 anos de idade. Chegou a estudar com a legendária Olga Preobrajenska, em Paris. (*Ibidem*, p.130)
[14] Ocupou o cargo de Primeira-bailarina da Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo. (*Ibidem*, p.130)

Russo, no ano de 1944, quando essa Companhia iniciou sua temporada de espetáculos no Brasil.

No mesmo ano houve uma troca de direção nos teatros, entre Olenewa e Veltchek. A primeira foi dirigir o Teatro Municipal de São Paulo, e o segundo, o do Rio de Janeiro. Veltheck criou, no Rio de Janeiro, também em 1944, o conjunto coreográfico Brasileiro[15], formado pela União das Operárias de Jesus, que perdurou até 1950, agraciado com o título de primeira Companhia brasileira a fazer apresentações no exterior.

Bailarinas como Beatriz Costa[16], que integrou o *New York City Ballet*, e Márcia Haydée[17], que hoje dirige o *Stuttgart Ballet*, frequentaram cursos oferecidos por esse conjunto[18].

A bailarina francesa Tatiana Hélène Leskova[19], estreou na dança em 1937, na Ópera Cômica de Paris, e com o advento da Segunda Guerra Mundial, agraciou o Brasil ingressando no Original *Ballet* Russo do Brasil, no qual se destacou como uma das bailarinas principais, mediante as apresentações internacionais. Igualmente aos demais bailarinos, Leskova ficou impossibilitada de retornar ao seu país de origem, decidindo, desde modo, fixar residência no Rio de Janeiro.

Leskova iniciou sua carreira dançando em cassinos e *shows*; de 1946 a 1947, atuou como bailarina convidada no Teatro Municipal; de 1948 a 1949, passou a dançar com seu próprio grupo, chamado *Ballet Society*. Um ano depois, em 1950, assumiu a direção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro até o ano de 1981. "*Durante este entretempo, abriu sua escola de dança em Copacabana, que até hoje é considerada como uma das melhores formadoras de profissionais do país*" [20]. Vários bailarinos foram projetados no cenário internacional da dança graças à escola de Leskova, na qual muitos talentos brasileiros foram descobertos.

> Segundo Faro ela foi responsável pela formação de bailarinos e coreógrafos, remontagem de obras de repertório e foi quem nos lançou efetivamente no plano internacional. E hoje Leskova continua tão exigente, atuante,

[15] O conjunto estreou, oficialmente, em 10 de Dezembro de 1945. Em seu repertório constavam *ballets* coreográficos por Veltcheck. (*Ibidem*, p.130)
[16] Única bailarina brasileira a integrar o *New York City Ballet* de 1950 a 1951. (*Ibidem*, p.130)
[17] Brasileira, nascida na cidade de Niterói-RJ. Iniciou seus estudos de *Ballet* aos três anos de idade e, aos 14 anos, ingressou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua carreira internacional começou no *Royal Ballet* e seguiu-se pelo *Grand Ballet du Marquês de Cuevas*. Em 1961, foi contratada pelo *Stuttgart Ballet* como bailarina, sendo promovida à diretora em 1976. (*Ibidem*, p.130)
[18] *Ibidem*, p.130.
[19] Nascida em Paris e descendente de russos. Estudou dança com Lubov Egorova, Boris Kniasev e Anatole Oboukhov, em sua cidade natal. Ela também foi uma herança deixada no Rio de Janeiro, pela Original Balé Russo de Basil, que realizou sua turnê pelo Brasil em 1944. (*Ibidem*, p.130)
[20] Cf. Antônio José FARO *apud* Giselle da C. MOREIRA, op. cit., p. 131.

> interessada e progressiva como no início. Acrescenta ainda que a dança clássica no Brasil só pode ser avaliada antes e depois de Tatiana Leskova[21].

Já que graças a ela, o país foi agraciado com obras de imprescindível relevância para o repertório brasileiro da dança. Por isso, o autor compara o legado de Leskova ao de Olenewa[22].

Outra personagem de relevância à configuração Histórica da dança em nosso país é Eugênia Feudorova[23], outra vítima da Segunda guerra Mundial, só que esta na Alemanha de Adolfo Hitler, onde viveu em um campo de concentração. Ao término da guerra, Feudorova, deparou-se completamente sozinha, sem nenhum membro de seu clã. Graças a bailarina brasileira Dalal Achcar, Feudorova, foi trazida e chegou, em 24 de agosto de 1954 no Brasil, mais especificamente, no Rio de Janeiro para lecionar *Ballet*, no mesmo dia em que o presidente Getúlio Vargas cometeu suicídio, em seu próprio quarto, no Palácio do Catete.

Cabe destacar que outros profissionais, de várias nacionalidades, deram sua imensurável contribuição ao crescimento da dança clássica e acadêmica no Brasil, trazendo consigo inúmeras ideias e técnicas capazes de beneficiarem a difusão da dança no país. Moreira (2009, p. 131-132) destaca bailarinos russos, como Juliana Yanakieva (1919) e Maria Makharova (1885-1975), e, entre os poloneses versam os nomes de Lurek Chabelevski[24] (1919), Maryla Gremo[25] (1908-1985), Halina Biernacka[26] (1941-2005).

Estes e muitos outros nomes de iguais relevâncias, nos deram a oportunidade de promoverem a difusão da dança clássica e, principalmente, a apreciação desta enquanto Arte (grifo meu), aqui no Brasil.

---

[21] *Ibidem*, p. 131.
[22] *Ibidem*, p.131.
[23] Nascida e formada na antiga URSS, iniciou seus estudos em dança na cidade de Kiev capital da Ucrânia, concluindo-os na escola de Teatro Kirov de Lenigrado (antiga denominação da cidade de São Petersburgo). (Cf. Giselle da C. MOREIRA, op. cit., p.131)
[24] Nascido em Varsóvia, estudou dança com Bronislava Nijinska, quando esta trabalhava na Polônia. Quando Nijinska foi trabalhar na Companhia de Ida Rubinstain, em Paris, levou consigo Chabelevski, que, mais tarde (1939-1944), dançou com os balés russos de De Basil. Trabalhou nos Estados Unidos e, posteriormente, na Argentina, até chegar ao Brasil, onde lecionou nas cidades do Rio de Janeiro e em Curitiba. (Cf. Antônio José FARO *apud* Giselle da C. MOREIRA, p. 131)
[25] Nascida em Lwów, cidade da Polônia, estudou dança com Feudorova em Berlim, com Preobanjenska em Paris e com Cecchetti em Londres, adquirindo, assim, o domínio de várias técnicas e línguas. (Cf. Giselle MOREIRA, op. cit., p.132)
[26] Mestra do *Ballet* Clássico, desde 1941 no Brasil. Fez parte do Corpo de Baile da Ópera de Varsóvia. Mais tarde, ingressou no *Ballet Polonais*, sob a direção de Bronislava Nijinska, considerada uma das maiores professoras de renome internacional. E Yanka Rudzka (1919), ambos tiveram como fator determinante de sua permanência aqui no Brasil o advento da Segunda Guerra Mundial (*Ibidem*, 132).

1.2. AS TÉCNICAS TRAZIDAS PARA O BRASIL E O PARÁ

Traçarei uma exposição dos estilos, como afirma Kaeppler[27], enquanto elementos estruturais executados ou incorporados pelos *performes*, de *Ballet*[28] que se desenvolveram ao longo dos séculos XIII ao XX.

Tratarei o *Ballet* de *Cour*, o *Ballet* Romântico, o *Ballet* Clássico (objeto desta pesquisa) e o *Ballet* Neoclássico, conforme sugere Eugenio Barba[29], como técnicas corporais extra-cotidianas, uma vez que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo, e, por serem princípios ou regras de ação que codificam um estilo de representação fechado.

A conceituação de cada *Ballet* possibilitará a compreensão relativa à introdução e a difusão técnica, no que tange à dança, no Brasil e, por extensão, no Pará.

1.2.1. *Ballet de Cour*

Pode-se dizer que o *Ballet de Cour* (*Balé de Corte*) é um gênero definido que existe, internamente, em um todo mais amplo – as festas de corte. O *Ballet* de *Cour*[30], que seria um plano dentro de outro plano, tendo um enredo um pouco elaborado, nasce no momento em que a dança estava vinculada à vida de corte[31], incapaz, portanto, de ser pensada fora dos meandros da festa.

Na corte francesa do Rei-Sol, local onde o *Ballet* atingiu seu apogeu, a festa servia para classificação e ordenação das relações entre os nobres. Na festa, ostentavam-se as diferenças de poder. Luís XIV, dançando o Rei-Sol no *Ballet de la Nuit*, explanava a imagem de seu poder supremo.

---

[27] Cf. Adrienne, KAEPPLER, "Dance and the concept of Style". In: **Yearbook for Tradicional Music**, p. 52. [Tradução Livre: Giselle Guilhon Antunes CAMARGO]

[28] É uma palavra francesa derivada do italiano "*ballare*" que quer dizer dançar, bailar, surgiu também com essas mudanças e aprimoramento dos passos realizados pelos mestres de dança. E é com esse termo que tratarei todos os gêneros dessa arte. (Cf. Franklin STEVENS *apud* Jaime AMARAL, **Das danças rituais ao *Ballet* Clássico**, p.102-103)

[29] Cf. Eugênio BARBA; Nicola SAVARESE, **A arte secreta do ator**, p. 9.

[30] O gênero que antecedeu o *Ballet* de Ação reunia amadores e profissionais em um espetáculo que era apresentado como parte dos divertimentos de corte. A historiografia define seu surgimento no ano de 1581 com a criação do *Ballet Comique de la Reine*, composto por ocasião dos festejos de casamento do duque de Joyeuse com Mlle. De Vaudemont, irmã da rainha, por Balthazar de Beaujoyeux, mestre de balé na corte de Catarina de Médici. O balé na França, no início, teria sido uma arte estilizada, praticada exclusivamente pela elite da corte. A fronteira entre o balé e o baile nem sempre era nítida; ao contrário, era frequentemente quebrada quando os figurantes, por exemplo, terminavam o balé tirando as damas para dançar *branles*, como foi o caso no *Ballet des Barbiers* em 1598. (Cf. Marianna MONTEIRO, "O balé de ação". In: **NOVERRE**, p. 34)

[31] A vida da corte enfatiza a aparência, dando primazia à honra, isto é, à imagem pública do valor de alguém (e não à verdade íntima de quanto ele vale). Participar da vida de corte era a forma máxima, nos tempos do Rei-Sol, de vida pública. (Cf. Renato Janine RIBEIRO *apud* Marianna MONTEIRO, op. cit., p. 35)

> Por sua condição, cada pessoa merece um lugar distinto. Este o mérito da rainha: saber cumprimentar. Desta maneira, não só ela reconhece cada nobre em sua posição como, àqueles que não sabem quem ele é, ela o dá a conhecer. A etiqueta, apontando posição a todos, é modo de reconhecimento e de conhecimento. O gesto da rainha divulga, exibe, permite que ao olhar do visitante toda a trama da corte se exponha. É o que faz da corte um teatro; nela tudo é espacializado, representado[32].

O *Ballet de Cour* busca a reconciliação com o modelo aristotélico, ao afirmar-se enquanto imitação de agentes, conforme o modo dramático. Para Aristóteles, a imitação produzida pela poesia configura-se de acordo com os meios: harmonia, linguagem e ritmo; os objetos seriam ações elevadas e, no que tange aos modos, a poesia pode ser de caráter narrativo ou dramático[33].

Para identificar ou não tais características, a mestre em Filosofia Marianna Monteiro utiliza o primeiro *Ballet de Cour* denominado *Ballet Comique de la Reine* (*Ballet Cômico da Rainha*):

> A denominação *Ballet Comique* revela a opção pelo modo dramático. Beaujoyeulx é claro: seu balé tem por modo o dramático, por objeto os personagens elevados e chama-o de cômico porque, ao contrário da tragédia, tendo um fim bem-sucedido e feliz, não provoca nem terror, nem piedade[34].

O *Ballet Comique de la Reine* (ver fig. 4), criado em 1581 por Balthazar de Beaujoyeux, apresentado no dia 15 de outubro do mesmo ano, imbricava a oralidade, a música e a dança conforme os costumes da época. O cenário do *Ballet*, segundo Bourcier[35], é perceptível apenas por meio de um documento iconográfico, isto é, uma gravura ilustrando o prólogo.

O *Ballet* de cunho político foi organizado em um prólogo no qual se homenageava o rei e seis *entrées*[36], inscritas sob uma ação psicológica, com o canto e a dança misturados, e a poesia declamada. Podemos observar a estrutura da apresentação do *Ballet*, segundo a explanação de Bourcier:

> -Prólogo. Um nobre, que escapou do palácio-prisão de Circe, pede apoio do rei contra ela.
> -Primeira *entrée* – Ao redor de Tétis (o compositor Beaulieu) e Peleu, estão num carro as nereidas e os tritões dançarinos (a rainha Luísa, o princípe de

[32] *Ibidem*, p.36.
[33] Cf. Marianna MONTEIRO, op. cit., p. 38.
[34] *Ibidem*, p.39.
[35] Cf. Paul, BOURCIER, **A história da dança no ocidente**, p. 87.
[36] Entrada. Designação para a execução de um número especial com que a (o) bailarina (o) ou um grupo de bailarinas (os) ou ainda um grupo de bailarinas e bailarinos dão início ao espetáculo. [...] (Cf. Anna PAVLOVA [Org.], **Dicionário de *Ballet***, p.100)

> Lorraine, os duques de Guise, de Nevers e o próprio Joyeuse), assim como oito tritões cantores. Circe aparece e petrifica-os.
> -Segunda *entrée*. Mércurio entra com um grupo de ninfa; dá vida aos "petrificados", aspergindo-os com um líquido. Circe os petrifica novamente, inclusive Mercúrio e seu séquito, e depois os leva prisioneiros a seu castelo.
> -Terceira *entrée*. As dríades e as ninfas da floresta imploram a Pã, que promete ajudar.
> -Quarta *entrée*. Minerva aparece num carro em forma de serpente, rodeada de Virtudes.
> -Quinta *entrée*. Júpiter desce do céu sobre sua águia.
> -Sexta *entrée*. Pã se junta a eles, seus sátiros "armados de bastões nodosos e cobertos de espinhos". Todos atacam o castelo. Júpiter aprisiona Circe e entrega-a ao rei.
> -Final. Pela primeira vez, é dançado um final que se tornará tradicional no balé de corte: o grande balé do qual participam todos os nobres – dançarinos, em trajes que se tornarão também tradicionais – penacho na cabeça, máscara em geral dourada, túnica curta que deixa as pernas nuas, borzeguins flexíveis que vão até o meio da barriga da perna. Quando o rei participa, tem nos braços laços de fitas.
> Finalmente começa o baile para toda a corte[37].

Fig. 4. Representação de um *Ballet* perante Henrique III e sua Corte,
na Galeria do Louvre. (folio, Paris, Mamert Patisson, 1582) Fonte: Wikipédia (S/D)

Portanto, o *Ballet Comique de la Reine* tornou fixo o protótipo do *Ballet de Cour*, que ao longo dos anos foi sendo aperfeiçoado, enquanto a sua forma tornou-se mais refinada, mas sem mudança, não evoluindo em profundidade, chegando ao ponto de sumir, quando o interesse da Corte se voltou às outras artes, já no final do século XVII[38].

[37] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 87-88.
[38] *Ibidem*, p. 90.

1.2.2. *Ballet* Clássico

Naquela época, os *Ballets* costumavam se desenvolver em praças e nos pátios dos castelos, nos quais os bailarinos se dispunham no centro do espaço e o público ficava ao redor – o que hoje conhecemos como palco de arena.

Foi quando o coreógrafo e músico italiano Jean Baptiste Lully (1632-1687) pediu e obteve a permissão do rei para apresentar um *Ballet* no interior do *Grand Palais*, em Paris, e lá estruturou o espaço de forma semelhante a um palco italiano[39]·. Segundo Bourcier, Lully empregava a dança como divertimento entre os atos de suas óperas e, mais raramente, na fórmula estereotipada dos *Ballets de Cour*[40].

Na corte, em hipótese alguma os plebeus poderiam virar as costas para o rei, então os bailarinos, ao término da dança, agradeciam e saiam do palco sempre de frente para a plateia. Além dessa premissa, os bailarinos ainda tinham que se equilibrar em pé, uma vez que suas vestimentas eram demasiado pesadas, seus sapatos, altos, e suas perucas, grandes. Isso contribuía para que sofressem inúmeros acidentes, tanto na entrada quanto na saída do palco. Isso quando não tropeçavam em seus próprios pés, enquanto dançavam.

Cesare Negri[41], dançarino italiano, escreveu, em 1530, *Nuova inventioni di balli*, um importante tratado a respeito da dança. Nele aconselhava o trabalho das pernas e dos joelhos a fim de mantê-los, completamente, esticados e assim tornarem os movimentos mais elegantes.

Nessa perspectiva, descobriu-se que a estabilidade do corpo dos bailarinos seria galgada ao promoverem o afastamento dos pés, um do outro, e com essa iniciativa teriam a possibilidade de passar um pé pela frente do outro sem levarem nenhuma queda.

Com essa descoberta estava inventado o *en dehors*[42], princípio básico para posterior invenção das cinco posições dos pés, e também a base técnica e estética do *Ballet* acadêmico.

---

[39] [...] o público sentado de um lado e artistas de outro, num plano mais elevado. (Cf. Flávio SAMPAIO, **Curso de metodologia do ensino da dança clássica**, p. 1)

[40] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 157.

[41] Foi um dançarino e mestre de dança precoce. Segundo seu próprio depoimento, apresentou-se diante do concílio de Trento. Encontrando-se em Malta na época da batalha de Lepanto (1571), dançou numa galera diante dos almirantes vitoriosos. Em 1574, em Milão, organizou uma mascarada com vinte cinco *entrées* de carros que simbolizavam os movimentos da alma; mais tarde, dirigiu um *brando* na praça ducal, com oitenta e dois participantes da alta nobreza. Seu tratado, *la Grazia d' amore* (Milão, 1602), foi reeditado de forma mais completa, com um novo título, *Nuove Invenzione di balli* (Milão, 1604). Comporta três partes; a segunda fornece cinquenta e cinco regras técnicas e a terceira, danças com solfas e descrição coreográfica. Aí encontram-se passos novos como o *trango*(meia-ponta), o *salto da fiocco*, espécie de *jeté* girando: tratava-se de tocar, com as pontas dos pés, num salto, um nó de lenços suspenso ao teto (*fiocco)*. Negri foi o primeiro a preconizar os *piedi in fuore*, início do *en dehors*. (Cf. Paul, BOURCIER, p. 67-68)

[42] Para fora. Designação para que os passos ou exercícios sejam executados para fora [...] (Cf. Anna PAVLOVA, op. cit., p. 82)

Luís XIV, o Rei Sol, fundou, em 1661, a *Academie Royal de la Danse*, em Paris, com a finalidade de ser uma escola voltada para a formação e difusão do ensino dos bailarinos profissionais[43]. Para assumir a gestão da escola, Luís XIV nomeou Charles-Louis-Pierre de Beauchamps[44], o grande responsável pela elaboração e codificação da técnica clássica, definindo, também, as cinco posições básicas do *Ballet*.

Conforme aponta Bourcier, Beauchamps não deixou nenhum escrito, e com isso não se tem certeza nem mesmo da verdadeira data de seu nascimento. Alguns historiadores defendem a ideia de que tenha nascido em 1636, em Versalhes, outros acreditam que foi em 1631[45].

Bourcier ainda afirma que Beauchamps tinha muita competência musical, uma vez que coreografou e compôs a partitura de *Les Fâcheux*, de Molière, que em 1671 o contratou para reger e coreografar a música *Psyché*. Tal contratação constou em registro oficial.

O trabalho de Beauchamps versa sobre os passos da dança de corte, isto é, abstrai o movimento natural ao máximo e o torna artificial, como nos exemplos abaixo:

> - O *entrechat* (a *intrecciata* de Caroso) é antes de mais nada um *sobressalto*, mais tarde *battu*, o que é atestado pela mourisca de Arbeau. Dificultado por uma mudança de pé durante o salto, torna-se o *entrechat* real. Basta multiplicar as mudanças *battus*: é o esboço de uma série lógica, que leva ao *entrechat* quatro ou seis da Camargo, em 1730, e ao *entrechat* oito ou dez, triunfo de Nijinsky.
> - O *grand jeté* é, originariamente, um salto em comprimento: as pernas estão esticadas, a perna auxiliar está atrás da outra e mais abaixo; o torso é trazido para frente para favorecer a amplidão do salto; os braços estão um à frente, para auxiliar o esforço do torso, outro para trás para servir de balanceio; a cabeça acompanha naturalmente o esforço do torso. O movimento de dança é a idealização deste salto natural: deve mostrar com evidência a essência do salto, ou seja, a libertação do peso. Tudo deve ser concebido logicamente para dar a impressão de leveza, o que faz a beleza do gesto: as pernas esticadas em oposição, o mais horizontalmente possível, projetando-se ao mesmo tempo que a trajetória; o torso está ereto, sem rigidez; os braços estão estendidos, em oposição, à altura dos ombros, projetando-se também na trajetória; a cabeça permanece reta sobre o torso ou, cúmulo do formalismo, volta-se para o público. Figura magnífica, em que o corpo se torna imponderável, em que a aparência de esforço está completamente disfarçada[46].

---

[43] Cf. Jaime AMARAL, "Das danças rituais ao *Ballet* Clássico". In: **Revista ENSAIO GERAL**, p.102.

[44] Bailarino e mestre francês de dança francês, nascido em Versalhes, em 1636, e falecido em Paris, em 1719. Foi o bailarino favorito do Rei Luís XIV, da França, nas festas que este dava em Versalhes onde o *Ballet* passou a ser a arte mais protegida da corte. Assumiu o lugar de diretor da Academia Real de Dança em 1661. Colaborou com Molière e foi criador da codificação das cinco posições dos pés. (Itálico meu). (Cf. Anna PAVLOVA, op. cit., p. 57)

[45] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p.115.

[46] *Ibidem*, p.117-118.

Assim podemos dizer que o *Ballet* Clássico (ver fig.5) foi criado a partir das danças de corte e após interferências bastante significativas, se tornou uma arte teatral, por ser realizado para o deleite do público. Assim sendo, o bailarino passou a dançar para uma plateia, consolidando a arte de movimentar o corpo.

Conforme aponta o coreógrafo e bailarino paraense, Jaime Amaral, a linguagem do *Ballet* Clássico se subdivide em diferentes estilos, tais como: o clássico, que aborda mitos, deuses e semideuses; o romântico, que apresenta paisagens visionárias de fadas, sílfides e donzelas; e neoclássico, cujas formas são mais livres[47].

Fig. 5. *O Lago dos Cisnes* – Kolesnikova Irina, como Odette (Odete)
Dmitry Akulinin como Píncipe Siegfried Fonte: Google (S/D)

1.2.3. *Ballet* Romântico ou Dança Romântica

Em 1832, após o aparecimento de todas as outras artes que já estavam embebidas das características do período, surge, no *Ballet* francês, o Romantismo. Na pintura, o primeiro quadro, intitulado *le Rodeau de la Méduse*, de Géricault, contendo as diretrizes do romantismo, foi exposto em 1819; Lamartini publica, em 1820, a primeira coletânea de poemas românticos; em 1830, Victor Hugo deixa sua marca registrada com *Hernani*; e Berlioz, com sua *Symphonie Fantastique*[48].

O Romantismo foi anunciado por Jean Jaques Rousseau, no final do século XVIII, triunfando, no início do século seguinte, com *Chateaubriand*. No Romantismo, enfatiza-se o

[47] Cf. Jaime AMARAL, op. cit., p.103.
[48] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p.199.

indivíduo e despreza-se o arquétipo social; rejeitam-se as regras impostas no século XVII; a sensibilidade torna-se cerne das ações; e o poder é delegado ao coração e à imaginação.

O *Ballet* vai se tornar a expressão dos sentimentos pessoais, assumindo uma forma distinta dos gestos rígidos e codificados há um século e meio atrás. A técnica romântica, também conhecida como "estilo da alma", esteve presente de forma mais acentuada nas obras de Carlos Blasis[49] (ver fig. 6).

Blasis cria, em 1820, o *Tratado elementar e prático da arte da dança*; e, em 1828, o *Código de Terpsícore*, redigido na Inglaterra, que passou, em 1830, por uma revisão, feita por ele mesmo, sendo, depois, traduzido e publicado sob o título de *Manual completo de dança*. Em 1840, acrescenta *Notas sobre a dança*[50]. Essas obras foram desbravadoras, uma vez que inauguraram a ideia de movimentação livre e revelaram a invenção do arabesco[51].

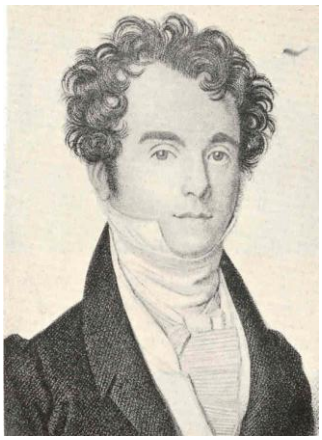

Fig. 6. Carlos Blasis
Fonte:Google (S/D)

A grande característica da técnica romântica é o uso das pontas (ver fig. 7). Conforme consta nos artigos dos críticos, a primeira dançarina a subir nas pontas dos pés foi a dançarina Geneviève Gosselin (ver fig. 8), em meados de 1813, graças a seu professor Coulon, que a fez trabalhar a técnica de forma sistemática.

[49] Bailarino que criou a posição *atitude* a partir de uma estátua de Mercúrio, de Jean Bologne. (Cf. Anna PAVLOVA, op. cit., p. 57)
[50] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 201.
[51] Arabesco, de Ornamento árabe. Posição na qual a (o) bailarina (o) tentar criar a linha mais longa possível, desde a ponta dos dedos da mão à dos dedos dos pés, enquanto apoiado apenas numa perna reta, vertical, ou *demi-plié*, com o braço estendido para a frente e para cima e o outro braço e perna estendidos para trás [...] (Cf. Anna PAVLOVA, op. cit., p. 30)

Fig. 7. Sapatilhas de ponta.
Fonte: livro *Dançar e Sonhar – A didática do Ballet Infantil*. (S/D)

Fig. 8. Geneviève Gosselin
(primeira bailarina a subir nas pontas dos pés)
Fonte: Google (S/D)

Bourcier menciona o mérito da execução da técnica sobre as sapatilhas[52] da época, que havia substituído os calçados urbanos, no entanto as sapatilhas eram completamente flexíveis, pois não possuíam nenhum tipo de reforço de metal. A dançarina (bailarina) tinha que encher de algodão as pontas das sapatilhas, reforçando-as com bordados e galões[53].

Devido a morte prematura de Gosselin, o emprego das pontas só volta a ser enfatizado em 1820, com Amelia Brugnoli, também aluna de Coulon. No entanto, foi a italiana Marie Taglioni[54] (ver fig.9), contratada pela Ópera de Paris que fez da sapatilha a

[52] "Sapatilha": refere-se a um tipo de calçado que pode ser utilizado para realizar a prática de desportos ou com uma utilização mais cotidiana ou casual. Sapatilha é diminutivo de sapato, e pode designar diversos tipos de calçados: Sapato desportivo - sapatilha é o termo usado no Norte, sendo apelidado de "ténis" no Sul do país; o mesmo calçado é denominado chuteira, quando se trata de futebol; Sapatilha de ciclismo - Calçado específico para uso em pedais *clip-in* (ou *clipless*); Sapato feminino - flexível, macio e de sola fina; Calçado especial utilizado por escaladores - possui uma sola de borracha muito aderente, visando maior destreza ao subir na rocha; ou sapato utilizado para praticar artes marciais como kung fu .Também pode significar:Botão de couro colocado na ponta de uma espada, para evitar que ela fira alguém; Peça de ferro com que os fulistas recalcam os chapéus para dar ao pêlo unidade e consistência.Pequeno circulo, feito de espuma, que faz acomodação entre as chaves e o corpo de vários instrumentos de sopro. Como a flauta transversal e o saxofone**.** (Cf. http:// pt.wikipedia.org/wiki/Sapatilhas – acesso em 25/05/2011 às 12h:18min)

[53] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 201.

[54] Nascida em Estocolmo em 1804, havia sido aluna de Coulon, especialista no trabalho sobre pontas, mas principalmente de seu pai, Filippo Taglioni, que a acompanhou durante toda a sua carreira, compondo para ela, além de A *sílfide*, todas suas variações e alguns balés completos, como *Revolta no serralho*, 1833, *Brazilia* ou *a tribo das mulheres*, 1835, *le Fille du Danube*, 1836. Após sua estreia em Viena em 1822, seguida de turnês, foi contratada pela Ópera em 1827. Lá estreou em *le Sicilien*, uma coreografia esquecida, do mais esquecido Anatole. A acolhida foi excelente, mas Marie só foi consagrada pelo *Ballet des Nonnes* e, principalmente, por A *sílfide*. Abandona a Ópera em 1837 por uma carreira internacional na Rússia e na Inglaterra, onde criou com Carlotta Grisi, Fanny Cerrito e Lucile Grahn o célebre *Pas de quatre*, de Jules Perrot (1845). Depois de se ter retirado do palco, volta à Ópera como inspetora da dança em 1858. Para a dançarina Emma Livry (...), criou uma coreografia, *le Papillon*, em 1860. Taglioni partiu para Londres no início da guerra de 1870; lá foi professora de dança e de postura. Morreu em Marsella em 1884. (Cf, Paul BOURCIER, op. cit., 2001, p. 208-209)

característica intermediária que prefigurou, em 1831, o *ballet* romântico *Des Nonnes*, na ópera de Meyerbeer, *Robert le Diable*[55].

Fig. 9. Marie Taglioni – *as the Bayadere*
Fonte: Google (S/D)

La Silfide (ver fig. 10) marcou, em 18 de março de 1832, o nascimento do *Ballet* Romântico, por abordar temas característicos do Romantismo, a exemplo do amor de um espírito por um mortal. O primeiro ato é desenvolvido em um contexto terrestre; o segundo ato se passa no campo irreal dos espíritos, os quais estão vestidos por uma túnica semi-longa de musselina – tal traje caracteriza esse ato como o "ato branco". Composto sob a partitura de Schneitzhoeffer e coreografia de Filippo Taglioni[56] (ver fig. 11), *La Silfide* foi coreografado, especialmente, para Marie Taglioni, sua filha, dando ênfase ao alongamento corporal, aos movimentos macios, capazes de dar forma a um ser sobrenatural[57].

[55] *Ibidem*, p. 202.
[56] Bailarino e coreógrafo italiano (1777-1871). Iniciou a carreira em Pisa (1799), mas passou logo para a Ópera de Paris (1799) e depois foi contratado pelo Teatro Real de Estocolmo (1803). Criou muitas coreografias famosas, a maior parte para sua filha Marie. A mais importante foi *A Sílfide* (Cf. Anna PAVLOVA, op. cit., p. 215).
[57] Cf, Paul BOURCIER, op. cit., p. 202-203.

Fig. 10. *La sílfide*
Fonte: *The ballerina*, 1955.

Fig. 11. Filippo Taglioni,1820
Fonte: Google (S/D)

Abaixo, mostrarei um resumo do *ballet La Silfide*, com caráter de explanação e conhecimento a respeito dos elementos e ações presentes nas cenas:

> [...] um jovem escocês, James, vai ficar noivo; uma *sílfide*, espírito dos bosques, que o ama, interpõe-se entre ele e a prometida, consegue ser amada e foge; James a persegue. No segundo ato, a cena se transforma numa floresta assombrada pelas *sílfides*. James encontra aquela que ama, mas como ela se recusa a seu desejo, ele lhe oferece uma echarpe mágica. Ora, esta echarpe havia sido envenenada por uma feiticeira com quem ele havia sido grosseiro há algum tempo. A *sílfide* se envolve com o adorno e morre; é levada para o céu por suas companheiras, enquanto o cortejo da noiva terrestre, logo consolada, passa, e James fica sozinho com sua dor[58].

Destaca-se o fato de no *Ballet* Romântico exaltar-se o mundo irreal, além de ser feito objetivando a leveza a que compele à bailarina; ao bailarino cabia apenas assumir o posto em segundo plano.

> Os dançarinos não passam de professores, mimos, mestres de balé, catapultas encarregadas de lançar para o ar e tornar a pegar sua dançarina durante o voo... Tudo o que se lhes exigia era que fossem pouco feios e que equilibrassem sem muito esforço um fardo de duzentas libras[59].

Em 1841, o poeta Théophile Gautier cria *Giselle* (ver fig.12), a obra-prima do *Ballet* Romântico, à bailarina que amava, Carlota Grisi[60] (ver fig.13). Gautier apresenta o tema para

[58] *Ibidem*, p. 203.
[59] Cf. BOIGNE *apud* Paul BOURCIER, op. cit., p. 204.
[60] Nascida em Visinada (Itália) em 1819, estreou aos dez anos no palco do Scala, onde seu professor era um francês, Guillet. Sua carreira começou realmente em 1833 em Nápoles, onde conheceu Jules Perrot, que foi seu professor, parceiro e amante. Após algumas turnês pela Europa, apresentou-se pela primeira vez em Paris no

a direção da Ópera que o repassa ao libretista Vernoy de Saint-Georges. Aa partitura foi composta por Adolphe Adam, acrescida de uma valsa de Burmüller; a cenografia foi de Cicéri; Jean [Giovanni] Coralli compôs a coreografia, com exceção das variações das estrelas, estas feitas por Jules Perrot e Giovanni Coralli. O *ballet* apresentava as seguintes cenas:

> Giselle, cândida camponesa, apaixonou-se pelo aldeão Loys que, na realidade, não passa de Albrecht, rico fazendeiro. Na sua inocência e ignorando tal situação, Giselle repele o amo sincero de Hilarion, o caçador. Na festa de vindima, a filha do duque de Courind, noiva de Albrecht, encontra Giselle. Hilarion cheio de despeito e por vingança, revela a Giselle, diante de todos, a identidade de Albrecht, com quem ela, dada sua posição social, jamais poderá se casar. Surpreendida e com imensa tristeza, Giselle procura afogar sua decepção numa dança frenética, que a mata de fadiga. Em torno da sepultura de Giselle, as Willis – moças que faleceram na véspera do casamento e que, por vingança, procuram enlouquecer os rapazes – dançam para iniciar a morta nos mistérios da sua irmandade. Albrecht, ao passar ali, lança-se desesperado sobre a tumba. Ao amanhecer, Giselle volta à sepultura, as Willis desaparecem e Albrecht cai desfalecido nos braços dos companheiros que foram à sua procura.
> No primeiro ato, há entrada dos vinhateiros, entrada do príncipe, valsa, *pas de deux*, caça, cena de Hilarion, marcha dos vinhateiros, variação de Giselle, galope geral, final. No segundo ato, há passagem dos caçadores, aparição e cena de Myrtha, aparição de Giselle, entrada de Loys e de Wilfriede, cena de Willis, *grand pas de deux*, variação Giselle[61].

Fig. 12. *Ballet Giselle*
Fonte: Google (S/D)

Fig. 13. Carlota Grisi – *Giselle*
Fonte: Google (S/D)

---

teatro da Renascença, em *le Zingaro*, com o nome de senhora Perrot. Contratada pela Ópera em 1841, estreou num *pas de deux* de *la Favorite*, ópera de Donizetti, em que seu parceiro era Lucien Petipa, irmão de Marius (...) Desempenha *la Péri*, 1843, na Ópera, onde dançará até 1849, alternando-a com Her Majesty's *Theater* (itálico meu) de Londres. Apresentou-se na Rússia, chamada por Perrot, em 1850. Abandona os palcos em 1854, instalando-se perto de Genebra, para criar a filha que teve do príncipe Rasziwill. Lá morrerá com oitenta anos. (Cf. Paul BOURCIER, p. 211-212)

[61] Cf. Luis ELMERICH, **História da dança**, p. 175.

Segundo Bourcier[62] o grande sucesso galgado por *Giselle* tornou-se um apelo publicitário: uma modista francesa batizou uma flor, por ela criada, com o nome do *ballet*; já um fabricante de tecidos fez uma comparação em que o tecido criado, por ele, tinha tanta leveza e graciosidade quanta a de Carlota Grisi.

1.2.4. *Ballet* Neoclássico

O *Ballet* Neoclássico é o estilo no qual se utiliza a base do vocabulário Clássico, porém com menos rigidez. Sua organização é mais variada, e a ênfase na estrutura é sua marca registrada.

Desse período fazem parte os grandes nomes de Serge Diaghilev e George Balanchine[63], sendo, portanto, a partir destes que explicarei os traços que identificam e configuram os *ballets* desse período enquanto formas neoclassicistas.

Diaghilev, apaixonado pela música e pela pintura, se destaca por disseminar as artes aos quatro cantos do mundo. Na Rússia, divulga os impressionistas franceses, os músicos vanguardistas Debussy, Ravel e Dukas.

Em 1906, organiza, em Paris, uma exposição de pintores e escultores; em 1907 promove concertos; um ano depois, apresenta a ópera Boris Gogounov, com Chaliapine, e em 1909 cria, conjuntamente, com os dançarinos de São Petesburgo sua verdadeira razão de viver, os *Ballets Russes*[64].

O costume da época era a apresentação de um único *ballet* num mesmo espetáculo, no entanto Diaghilev rompeu com essa premissa e introduziu uma série de *ballets* curtos, além de querer que a dança fosse o encontro de todas as artes.

---

[62] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 208.

[63] Nascido em 1904, estudou na Escola Imperial de Balé de São Petersburgo, onde entrou aos nove anos. No ano seguinte, participava como figurante de uma representação de *A Bela Adormecida no Bosque*, que considera "uma maravilha pura, o gênero de prodígio que Hollywood tenta em seus mais gigantescos empreendimentos" (*Histoire de mes Ballets*, Paris, 1954). Lá recebe uma boa formação de pianista e de dançarino. Diplomado em 1921, complementa seus estudos de música no Conservatório e monta as "Noites do balé jovem", logo proibidas. Em 1924, consegue sair da União Soviética sob o pretexto de uma turnê e vai se encontrar com Diaghilev, que se torna seu mestre de balé [...]. Organiza para ele dez balés. Após a dissolução dos Balés russos, a Ópera solicita que ele monte *Les Créatures de Prométhée*, mas fica doente e recomenda Lifar para substituí-lo. Quando finalmente se cura, o substituto havia se tornado mestre de balé [...]. Em 1941, funda a *American Ballet Caravan*, de 1946 a 1948 volta a lançar o Balé Russo de Monte Carlo; retorna aos Estados Unidos, lá formando a *Ballet Society*. Tem tanto sucesso que, em 1948, recebe o apoio financeiro do *City Center* para criar sua companhia definitiva, a *New York City Center Ballet*. Desde, então, compôs para este corpo de baile, conhecido mundialmente, quase uma centena de coreografias (Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 236). [itálicos meus]

[64] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 225.

O início da primeira fase de seu *Ballet* é marcado pela presença de artistas como Anna Pavlova, Tamara Karsavina[65] (ver fig.14) e Vaslav Nijinsky[66] (ver fig.15), que obtinham destaque nos papéis principais, juntamente, com o corpo de baile, em um papel ativo distinto daquele presente na Ópera, na qual faziam apenas a figuração em cena.

> A primeira fase que se caracterizou pelo estilo romântico-russo, fundamentado no estilo russo de *Ballet*, pitoresco, colorido, foi brilhantemente aceito quando apresentou, com a ponta de exotismo necessária uma nova versão de "Giselle", dançada por Karsavina e Nijinski; e o "Pássaro de Fogo" que revelou um músico incomum, Igor Stravinsky[67].

Na segunda fase dos *Ballets Russes*, Diaghilev prima por criações originais e provocativas, fase esta que se configura como o início do *Ballet* Neoclássico[68]. Em 1912, vive o triunfo com *Le Dieu Bleu* (*O Deus Azul*), e um escândalo, *L'Aprèsmidi d'um faune* (tarde de um fauno), interpretado por Nijinsky, o qual reproduzia gestos considerados obscenos, sob os princípios rítmicos de Emile Jaques Dalcroze[69].

---

[65] Bailarina russa (1885-1978), reconhecida como parceira preferida de Nijinsky, entre 1909 e 1913. Fundou em Londres a Academia Real de Dança (1920). (Cf. Anna PAVLOVA, op. cit., p.135)

[66] Nasceu em 18 de fevereiro de 1890 (pelo calendário russo) ou 15 de fevereiro (pelo calendário gregoriano), em Kiew. Seus pais, Thomas e Eleonora Nijinsky (*née* Béréda), de origem polonesa, eram bailarinos. Waslaw frequenta a Escola Imperial de Bailado, em Petersburgo, de 1900 a 1908, para depois, tornar-se membro do Balé Imperial. Dá aulas particulares até conhecer Sergei Diághilew, o qual o contrata para seu *Ballet Russe* (1909-1914) [...] Em 1912, em Paris interpreta *Tarde de um fauno*, de Debussy, com sua própria coreografia. Em 1913 apresenta sua segunda obra, *Jogos*, de Debussy, inaugurando o Teatro dos Campos Elíseos [...]. No mesmo ano segue-se *Sagração da Primavera*, de Strawinsky, cuja estreia acaba em um grande tumulto no teatro [...]. Em 1916 muda-se para Viena [...]. Em 1917, retorna à Europa, trabalhando na Espanha, de onde viaja novamente para a América do Sul, dando espetáculos em Buenos Aires, Montevidéu e Rio de Janeiro [...]. Voltando à Europa, em plena guerra, a família Nijinsky estabelece-se em Saint Moritz, na Suiça. Lá aparecem os primeiros sintomas da esquizofrenia. Sempre sob os cuidados de sua esposa, o bailarino é internado em diversos sanatórios, submetido a toda espécie de tratamentos, porém será pelo resto da vida um débil mental. O casal passa na Hungria a Segunda Guerra Mundial. No fim das hostilidades, transferem-se para a Áustria e, em 1947, para a Inglaterra. Numa sexta-feira santa, em 8 de abril de 1950, Nijinsky falece em Londres. Em 1953 é sepultado no cemitério de Montmartre, em Paris, ao lado do túmulo de Gaetano Vestris. (Cf. Luis ELMERICH, op. cit., p.136-137)

[67] Cf. Hannelore FAHLBUSCH, op. cit., p.20. Igor Fiodorovitch Stravinsky nunca dera mesmo muita atenção à faculdade de Direito, dedicando a maior parte de seu tempo a compor e estudar partituras. O pai, Fiodor Stravinsky, cantor da ópera imperial, foi quem passou ao filho o gosto pela arte. Mas não poderia imaginar que ele viria a se transformar em um dos maiores compositores do século XX. (http:// engenhariamusicas filmes .blog spot . com/2011/02/em-nome-da-musica-ele-contrariou.html acesso em 02/06/2011 às 10h:51min). Entre suas obras figuram: O pássaro de fogo – primeiro bailado de Strawinsky, estreado pelo *Ballet Russe*, com Karsáwina como protagonista, em Paris, no ano de 1910, com coreografia de Fokine; *Petrouchka;* Sagração da Primavera (Cf. Luis ELMERICH, op. cit., p. 209)

[68] Cf. Hannelore FAHLBUSCH, p. 20.

[69] [...] compositor, pedagogo suíço, criador da Rítmica (método que permite adquirir o senso musical no meio do ritmo corporal), desenvolveu também, princípios inovadores que tiveram uma influência considerável sobre a arte teatral, a dança de modo geral, e a dança moderna em particular. Com seu estudo que consiste em estabelecer um intercâmbio entre o dinamismo corporal e o dinamismo sonoro em toda a sua extensão, o dançarino aprende a associar e a dissociar os movimentos, a ordená-los no espaço, e a eliminar os movimentos inúteis. (Cf. Hannelore FAHLBUSCH, op. cit., p. 32)

Fig.14. Tamara Karsavina e Vaslav Nijinsky – Giselle
Fonte: *Pas de deux*, 1955.

Fig. 15. Nijinsky e Karsavina – *Le Spectre de la Rose*. Fonte: *Pas de deux*, 1955.

A terceira fase faz um retorno ao Expressionismo, tendo como coreógrafos Serge Lifar[70] (ver fig16) e George Balanchine (ver fig.17). Trouxeram consigo "uma técnica moderna de tocar a sensibilidade contemporânea" [71].

Lifar está associado à ressureição da dança na Ópera de Paris, sendo nomeado mestre de *Ballet*, em 1929, ao criar *Les Créatures de Prométhée*. Suas produções, marcadamente neoclassicistas, são: *Entre deux rondes* (1940), *Suite em Blanc* (1943)[72].

Fig. 16. Serge Lifar – *Swan Lake*.
Fonte: *The ballerina*, 1955.

[70] Nascido em 1905, Serge Lifar forneceu aos Balés russos, aos quais tinha se reunido desde 1923, sua primeira coreografia, *Renard*, em 1929 [...]. Estudava no secundário em Kiev quando, aos dezesseis anos, descobriu a dança na escola de Nijinska. Foi amor à primeira vista. Em 1923, reuniu-se a Nijinska na França. Ela apresentou-o a Diaghilev, que o contratou para sua companhia e depois, adivinhando seus dons, mandou-o trabalhar com Cechetti, graças ao que se elevou rapidamente ao nível de solista [...]. Seu sucesso em *les Créatures de Prométhée*, em 1929, lhe valeu a nomeação para mestre de balé, cargo que exerceu efetivamente de 1931 a 1958, com um intervalo "punitivo" de dois anos por ocasião da Libertação [...]. Seu *Manifesto do coreografo*, 1935, marca a data do renascimento da dança francesa. (Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 239-240)

[71] Cf. Hannelore FAHLBUSCH, op. cit., p. 20.

[72] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 240-241.

Recriou *Le spectre de la rose*, montou *Divertissement*, fez um resumo dos trechos considerados "os melhores" de *A bela adormecida no bosque*, recriou extratos de o *Lago dos Cisnes* e ofereceu ao público uma remontagem de *Giselle* na qual apresentava, em relação à coreografia original, uma nova visão da figura masculina.[73]

Já as obras de Balanchine possuem um caráter bem diversificado no que tange às versões de *Ballets* de Repertório acadêmico, tais como: *O Beijo da Fada* (1945), *Raymonda* (1945), o *Pas de Trois* de *Paquita* (1950), *Quebra-nozes* (1954), *Dom Quixote* (1965) e *Copélia* (1972)[74].

Fig. 17. George Balanchine *teaching.*
Courtesy NYCB Archives Ballet Society Collection
Fonte: Google (S/D)

Em suas produções há também a presença da dança no "estado puro", como em *Jones Beach* (1950), *Stars and Stripes* (1958) e *Bugaku* (1963), na qual *"busca com sucesso uma transposição dos gestos angulares das danças orientais"*[75].

Para Bourcier, Balanchine concede à dança a linha ondulante da melodia, isto é, faz um trabalho elaborado de braços e pés, trabalha o fluxo contínuo do movimento, e só realiza paradas sob a forma de acordes cadenciados, fato este que caracteriza o estilo neoclássico, é o que se considera como o ponto de perfeição não prolongado por nenhum outro estilo[76].

[73] *Ibidem*, p. 241.
[74] *Ibidem*, p. 237.
[75] Cf. Paul BOURCIER, op. cit., p. 237.
[76] *Ibidem*, p. 238.

1.3. O MOVIMENTO DA DANÇA EM BELÉM A PARTIR DE ANNA PAVLOVA

A passagem de Anna Pavlova e de sua Companhia por Belém do Pará, apresentando nove espetáculos, sete deles realizados no **Teatro da Paz**, com ingressos a preços elevados, e dois no **Palace Theatre**, a preços populares, mudou o cenário artístico da Capital.

Inúmeras mudanças ocorreram em relação à apresentação das cenas dos espetáculos – chamados, à época, de "Pastoris". Nestes, priorizavam-se a linguagem do teatro, de modo que a dança era realizada, apenas, entre uma e outra cena. Temas como *Rosa de Judá, Cristo Redentor e Anjos da Guarda*, eram prioritários nas apresentações dos "Pastoris", por serem de cunho religioso. Todavia, com o passar do tempo, eles foram se imbricando com os bailados de temas clássicos, o que provocou uma pequena mudança: deixaram de ser mais teatrais, para se tornarem mais dançantes.

> Essa pequena modificação fez com que a dança passasse a ser valorizada, sendo que os temas clássicos apresentados se destacavam no contexto da dramaturgia em questão... Essa transformação verificada na estética plástica desses espetáculos foi uma das ressonâncias da breve, mas marcante e inesquecível, passagem de Anna Pavlova por Belém, cidade onde se tornou referência local[77].

Cabe salientar que em relação aos "Pastoris", observou-se o crescimento de grupos que apresentavam esses espetáculos. Tal fato fez com que o jornal Folha do Norte idealizasse, à época, um concurso de "Pastoris", no final de 1920 e início de 1921, realizado, concomitantemente, nos diversos teatros de Belém: Teatro Variedades, Teatro Recreativa e Teatro Moderno. Houve imensa participação dos grupos locais, tais como: As Jovens Moreninhas, Gruta Infantil, Filhas do Oriente, Filhas do Horizonte, Filhas de Jesus e Filhas de Marias, os grupos Belemitas e Filhas de Flora[78].

> As Belemitas se apresentaram no Theatro da Paz com a peça *Maria de Nazareth* (1922). Na temporada dessa peça, destacou-se o quadro *O Casamento de Maria*, revestido de grande pompa, sobretudo no trecho da cena das danças sagradas, os quadros do Recenseamento das Pastoras Moabitas, da Fuga para o Egito e da apresentação de Jesus no Templo. Finalizava com a apoteose. Em 15.01.1922, o Grupo realizou o seu festival artístico no Theatro da Paz, com a última apresentação do Pastoril[79].

---

[77] Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, **Sinapses Rizomáticas**, p.132.
[78] *Ibidem*, p.133.
[79] Cf. Ana Cristina Freire CARDOSO, op. cit., p. 36.

É neste período do concurso que emerge a primeira bailarina clássica da cidade, Yara, a quem o Jornal Folha do Norte chamava de "Bella Yara"[80], que dançou nos grupos Belemitas[81] e Filhas de Flora.

Ao galgar sucesso em Belém, decidiu alçar voos mais longínquos e partiu para a "cidade maravilhosa" (grifo meu), Rio de Janeiro. No entanto não obteve êxito, tal como ocorreu na "cidade das Mangueiras" (grifo meu), Belém. Decidiu, então, retornar à terra natal, onde permaneceu idolatrada como ícone da dança na cidade.

Segundo Moreira[82], o ano de 1931 é marcado pelo término da apresentação dos espetáculos "Pastoris". Entre os períodos de 1931 a 1934, não houve registro de qualquer tipo de produção ou apresentação de dança. De 1934 a meados de 1950, só houve apresentação de grupos de danças e bailarinos que não moravam em Belém.

A autora ainda destaca a atuação da Sociedade Artística Internacional (SAI) que, em parceria com iniciativas privadas, trouxe para dançar no Teatro da Paz, em Belém, bailarinos e grupos de dança oriundos de outros estados brasileiros e, também, de outros países:

> A bailarina clássica Ada de Bogoslowa, da Ópera Imperial de Petersburgo, em 1934; Saly Loretty, do Rio de Janeiro, nos anos de 1938, 1939 e 1940; a Companhia norte-americana *Fú-Manchú*, em 1943; o *ballet Les Etoiles de L'Ópera de Paris,* em 1946; a bailarina espanhola Mariema, em 1948; e Maria Olenewa, na época diretora e coreógrafa do São Paulo *Ballet*, que se apresentou a bordo do navio Pedro I quando viajava em excursão de Santos a Manaus, apresentando-se em Temporada da Exposição Feira-Flutuante em 1949.
>
> A iniciativa da SAI perdurou até meados da década de 1950, ainda com a apresentação da bailarina espanhola Tere Amorós, em 1952, e da famosa bailarina russa Tamara Toumanova, em 1954. Dois anos após sua apresentação, Toumanova retornou a Belém sob o patrocínio conjugado do Joquey Clube do Pará e do Automóvel Clube do Brasil (sucursal-Pará: estabelecimento comercial ou financeiro, subordinado a uma matriz). Este último patrocinou, ainda, a vinda da bailarina satírica Iva Kitchell, em 1957. Todas estas apresentações foram únicas e no Teatro da Paz[83].

---

[80] Nascida em Gurupá em 19.11.1900-?), bailarina de origem paraense, vivenciou a arte da dança no período áureo de seu desenvolvimento no Brasil, obtendo prestígio nacional, sendo considerada como um das mais prestigiosas bailarinas (1923), destacando-se também como criadora de coreografias para diversos grupos de sua época. Como informações adicionais, ressalte-se que aos 16 anos de idade partiu de Belém a fim de ter aulas de *Ballet* com a renomada bailarina italiana Pia Tatti. No Rio de Janeiro, fez sua estreia profissional em 1920, no Teatro Lírico, aos 22 anos de idade (Cf. O Imperial, 21/11/93 *apud* CARDOSO, op. cit., p. 36).

[81](...) as Belemitas representaram a obra pastoral Rosa de Judá, prólogo com três atos, seis quadros e apoteose, com libreto da Professora Rosa Costa, coordenado e concluído por D'Artagnan Cruz, com música e regência de Raimundo Pinto de Almeida. A obra apresentava os seguintes trechos: Bachanale, Dança Pagã, Dança Oriental e Dança do Perfume, interpretado por vinte crianças do corpo de baile preparadas pela bailarina paraense Bella Iara, destacando-se como solistas e primeiras estrelas do pastoril paraense as meninas Chiquita Norat, Natércia Mendonça e Terezita Pueyo. (Cf. Ana Cristina F. CARDOSO, op. cit., p. 36)

[82] Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 133.

[83] *Ibidem*, p. 134.

No início da década de 50 surgem outros grupos locais, de cunho mias independente. Muitos duraram pouco tempo. Paralelamente a esses grupos, ergueu-se a Escola de Dança Clássica do professor Augusto Rodrigues, difundindo a técnica da dança clássica e acadêmica.

Salienta-se, ainda, o fato de que, em Belém, a dança clássica desenvolveu-se em uma época sem incentivo cultural de políticas públicas. Como apontar-se-á posteriormente, tal dança surge a partir de iniciativas particulares, através de seis portas: a norte-americana Frances Beery, Felicitas Barreto e Elizabeth Stross, o casal Húngaro Glória Velásquez e Charles Alaska e os paraenses Augusto Rodrigues e Vera Torres[84].

Seguindo o raciocínio, de Moreira (2009), traçarei um breve resumo versando sobre a passagem de Beery, Macedo, Stross e o casal Velásquez e Alaska, por Belém por considerá-los sujeitos predecessores da difusão da metodologia do ensino da dança clássica na cidade. Em seguida, farei uma abordagem a respeito dos professores educadores de tal dança, como Rodrigues e Torres, e Clara Pinto, por ter iniciado seus estudos com Rodrigues, assim como Rosário Martins, já que esta foi aluna de Elizabeth Stross. Mais adiante, no próximo capítulo, chegarei a Ana Rosa Crispino (e à metodologia de ensino difundida em sua escola), aluna de Clara Pinto, enquanto sujeito histórico desta pesquisa.

1.4. TRAJETO DO ENSINO DA DANÇA CLÁSSICA EM BELÉM: EDUCADORES E MÉTODOS

1.4.1. Frances Beery

Frances Beery, casada com Lawrence A. Beery Jr., chefe do Programa Cooperativo da Borracha (entre os EUA e o Instituto Agronômico do Norte do Brasil), nascida em Washington, teve oportunidade de estudar com Lisa Gardiner, ex-bailarina de Anna Pavlova. Sua moradia em Belém efetivou-se mediante as necessidades enfrentadas por Sr. Lawrence no intercâmbio de seu Programa. Beery fundou, então, o ***Ballet* de Belém**, alocado na sala de ensaio do Teatro da Paz.

Beery permaneceu na cidade de 1953 a 1957, difundindo a técnica da dança clássica. Os jornais noticiavam as aulas de Beery, uma vez que grande parte das alunas eram meninas e jovens senhorinhas da sociedade.

[84] *Ibidem*, p. 134-135.

Bailarina americana cria um curso de *Ballet*.

Criadora e instrutora a Sra. Francês Beery – Aulas no Teatro da Paz para meninas e senhorinhas da nossa sociedade.

Belém do Pará mereceu, pela sua situação privilegiada na Planície, o título de "Metrópole do Norte". Mister se faz, pois, para nunca desmerecer tal denominação, que a nossa cidade cresça sempre, em todos os setores. Note-se que dizemos em todos os setores, isto é, não só economicamente como também na parte artístico cultural.
Assim como o primeiro, este segundo setor é essencialmente necessário a uma Metrópole, para que as influências desta se façam sentir em outros rincões, especialmente, em nosso caso, na imensa Amazônia.
E agora concretizada, para a alegria geral e o desenvolvimento cultural de nossa terra, uma antiga aspiração dos paraenses. A existência, em nossa capital, de um curso de bailados, que visasse cultuar, em nosso meio, a bela arte de Pawlova.
Tal iniciativa, – que por todos nós só pode ser louvada e aplaudida, haja vista o fim a que se destina, qual seja o de difundir o gosto pela Arte em Belém – tal iniciativa, dizíamos, partiu de uma norte-americana, cujo passado é um relicário de glórias.

A SRA. FRANCES BEERY
Estamo-nos referindo a sra. Frances Randes Beery, com quem nossa reportagem teve oportunidade de se avistar, em a tarde de ontem, no Teatro da Paz.
A sra. Beery a par de sua grande beleza e reconhecido talento, possui uma simpatia encantadora, o que faz sua conversa tornar-se alegre e agradável.
Nascida em Washington, desde cedo mostrou grandes aptidões para o *Ballet*. Iniciou sua aprendizagem aos seis anos de idade.
Estudou, primeiramente, na sua cidade natal, com Lisa Gardiner, ex-bailarina de Pawlova.
Posteriormente foi para New [...][85]

Bailarina... (continuação...)
York, onde continuou seus estudos com a célebre Ella Daganova. Seguiu, então, por um caminho cheio de sucessos e aplausos, integrando o corpo de bailarinas de Companhias famosas. Apareceu nos *ballet*s de Michael Fokine ("Lês *ballet*s Sylfides", "Prince Agor", "Sherehzade", etc.), nos *ballet*s de "Thumbs Up" ("Fredricka", "Three Waltzes", "Stars in your eyes", etc.), e também como primeira bailarina de uma Companhia que percorreu todos os Estados Unidos, apresentando peças infantis ("Pinocchio", "Princess and Swineherd", etc.).
Passou seis anos em New York, tendo, em seguida, embarcado para a Guatemala, onde por três anos lecionou *Ballet* na "Escola Americana da Guatemala".
Além disso, a sra. Beery percorreu vários países do mundo, visitando sempre as escolas de *Ballet*, como as de Londres, Paris e Rio de janeiro [...]

O "*BALLET* DE BELÉM".
A sra. Francês Beery declarou-se encantada por estar nesta cidade e poder lecionar *Ballet* entre nós.

[85] Cf. Jornal A Província do Pará (1953), p.11, 2ª secção *apud* Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 35.

> Ao seu curso de bailados, que funciona no Teatro da Paz, às terças e sextas-feiras, a distinta senhora deu o nome de "*Ballet* em Belém", o qual, aliás, já possui inúmeros alunas entre as meninas e senhorinhas de nossa sociedade. Disse-nos que as pessoas interessadas em cursar o "*Ballet* de Belém" podem tomar informações no próprio Teatro da Paz, nos dias acima indicados, das 16,30 às 17,30 horas, ou com a srta. Virginia Moreira, à praça Batista Campos n.128 [...].[86] [itálicos meus]

Cabe salientar que esta iniciativa de Beery, em tentar criar a "Escola de Bailados do Teatro da Paz", representou um marco histórico para a dança em Belém, entretanto, tal escola não se efetivou em virtude do pouco tempo de estada da professora na cidade.

No entanto, Moreira[87] destaca um fato curioso que ocorreu com o então grupo de "*Ballet* de Belém", no mês de outubro de 1954, segundo notícia difundida no Jornal A Província do Pará: de que o governo do Território Federal do Amapá fizera um convite ao grupo, para que este fosse se apresentar no Estado, com direito a avião fretado para conduzir as bailarinas, que tinham o direito a levarem consigo, cada uma, um membro de seu clã. Fato este que jamais aconteceu com qualquer outro grupo de Belém.

1.4.2. Felicitas Barreto

Dessa época, destaca-se, também, outra bailarina, Felicitas Barreto, que estudou, juntamente com Olenewa e Ricardo Nemaniff, na **Escola de Bailados do Rio de Janeiro**. Em 1943, Yuco Lindberg convida Barreto para ser bailarina do **Teatro Municipal do Rio de Janeiro**.

Passados três anos, mais precisamente em 23 de outubro de 1946, ela cria o chamado ***Ballet* Folclórico Nacional**, e se apresenta no **Teatro João Caetano**, no Rio de Janeiro, com as coreografias: *Tabu*, *Macumba*, *Raio de Lua*, *Casamento de Zumbi*, *Feitiço* e *Yemanjá*[88].

Após o casamento com o Coronel José Macêdo, passou a ser chamada de Felicitas Barreto Macêdo. Em virtude da transferência de seu marido, que integrava as Forças Armadas, mudou-se, em 1953, para Belém. No ano seguinte, em 1954, produziu, com o apoio da **Sociedade Animadora da Cultura Infantil** (SACI), o primeiro espetáculo infantil de *Ballet*. No entanto, de acordo com fontes documentais, Barreto deixou a cidade de Belém nesse mesmo ano[89].

---

[86] Cf. Jornal A Província do Pará, p.4 *apud* Giselle da C. MOREIRA, op. cit., p. 36.
[87] Cf. Giselle da C. MOREIRA, op. cit., p. 36.
[88] *Ibidem*, p. 136.
[89] Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 136.

Tanto Beery quanto Barreto atuaram como profissionais da dança clássica, na cidade de Belém; a primeira, permanecendo por cinco anos; a segunda, por dois anos. Trabalhos singulares, mas que somados ao de Rodrigues, acabaram possibilitando, aos poucos, a recuperação da cultura da dança em Belém. Com isso, houve a retomada de tal prática e, também, da formação dos apreciadores da dança que estava sendo produzida da época[90].

1.4.3. Glória Velásquez e Charles Alaska

Em 1961, chegou a Belém o casal de origem húngara, Glória Velásquez e Charles Alaska. Juntos, abriram a **Escola de *Ballet* Glória Velásquez-Charles Alaska**, situada na sede do Automóvel Clube do Brasil. Além da dança clássica, a escola oferecia, também, outros cursos, tais como *Flamenco* e *Dança Acrobática*. Essas aulas culminavam em espetáculos anuais, realizados ao término de cada semestre, nos meses de junho e dezembro.

Assim como Beery, o casal Velásquez e Alaska, tentou, em 1964, constituir a **Escola de Bailados do Teatro da Paz**, no entanto não obtiveram êxito e, em 1965, ao produzirem um de seus espetáculos, conferiram ao conjunto de seus bailarinos, a alcunha de "Corpo de Baile" da **Escola de *Ballet* Glória Velásquez-Charles Alaska**[18].

Após seis anos de estada na cidade, os húngaros partiram, a exemplo de Beery e Barreto e, conforme sugere Giselle Moreira, não há registros ou informações a respeito de suas vidas, só se guardando mesmo as marcas do legado que aqui deixaram no que tange à dança clássica.

1.4.4. Elizabeth Stross

Outro destaque, imprescindível, à dança, em Belém, diz respeito à figura da carioca Elizabeth Stross, formada pela *Royal Academy of Dancing*, em Londres, e que trabalhou na escola de *Ballet* de Tatiana Leskova, no Rio de Janeiro.

Dois anos após a partida do casal húngaro, em 1969, Stross chega a Belém e abre sua escola de dança, intitulada **Academia *Royal* de *Ballet***, desenvolvendo em suas aulas o método de ensino britânico: *Royal*. Enfatiza-se o fato de ser a primeira vez em que se difundia uma metodologia de ensino da dança clássica em Belém.

Stross formou, em sua escola, o ***Ballet* de Câmara de Belém**, grupo este que realizou algumas apresentações conjuntas com o coreográfico Augusto Rodrigues. Dois

[90] *Ibidem*, p. 136.

bailarinos vieram, em 1973, somar seus conhecimentos aos da bailarina Stross: Carlos Agüero (Argentino) e Wandilson Montenegro (Carioca). Em parceria, realizaram o espetáculo *O Messias*, de Handel, apresentado no Teatro da Paz. Esse trabalho ganhou destaque na impressa por se diferir dos demais, uma vez que se constituiu na primeira ópera concebida como espetáculo de *Ballet*, na cidade.

Segundo Rosário Martins[91], Stross partiu de Belém, rumo à França, em 1973, retornado, depois, para o Rio de Janeiro, cidade na qual decidiu fixar moradia, passando a ministrar aulas na escola de Tatiana Leskova. Seus parceiros, Agüero e Montenegro, seguiram rumos distintos, após a mudança de Stross; o primeiro voltou à sua cidade natal; e o segundo decidiu assumir a escola (de Stross), rebatizando-a de ***Studio* Wandilson Montenegro** – e mantendo o método *Royal* de ensino do *Ballet*. Residiu em Belém até 1975, retornando, mais tarde, como o fez Agüero, à cidade de origem.

1.4.5. Augusto Rodrigues

Augusto Rodrigues (ver fig.18) nasceu no dia 18 de maio de 1928, na cidade de Belém. Seu primeiro contato com a arte e, mais especificamente, com a linguagem da dança, se deu quando participou de uma ação beneficente no período da Segunda Guerra Mundial[92].

Fig. 18. Augusto Rodrigues
Fonte: Wikidança (S/D)

[91] Cf. Maria do Rosário MARTINS *apud* Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 139.
[92] Período entre 1933 e 1945. (Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 145)

Em 1943, recebeu um convite de alguns amigos para fazer parte de um espetáculo que objetivava angariar fundos para as vítimas da guerra. Tal fato deu origem ao chamado **Teatro Estudantil de Guerra**, formado por estudantes secundaristas[93].

Segundo Rodrigues[94], o convite para ingressar no espetáculo se deu em virtude de seu porte físico (era atleta) e, principalmente, por suas habilidades corporais favoráveis ao aprendizado da dança, atributos estes que o levaram a participar do referido espetáculo.

Nessa mesma época, chegou a Belém a bailarina portuguesa Fernanda Pomba Caldas, que fazia parte, em Lisboa, do ***Ballet* da Ópera do Teatro São Carlos**. Ao conhecer Augusto Rodrigues, Caldas se encantou tanto com o talento do rapaz, que passou a ministrar aulas particulares para o jovem bailarino. Depois de muitas aulas, a professora montou, especialmente para ele, a coreografia *Aquarela do Brasil*[95]. Graças ao seu potencial artístico, Rodrigues recebeu, em 1948, das mãos de Paschoal Carlos Magno[96], uma bolsa para estudar no **Balé da Juventude**, com sede no Rio de Janeiro.

> De volta à capital paraense em 1956, presenciou uma grande restauração e reinauguração do Theatro da Paz, sendo organizada, para este evento, uma temporada lírica com a participação do maestro Nina Gayone e da soprano Luciana Bertalhi, ópera na qual o professor Augusto foi convidado também a participar. Continuando seus estudos de dança fora de Belém, retornou a São Paulo e Rio de Janeiro estudando com professores como Eduardo Sucena "Diretor artístico do Corpo de Baile do Teatro Municipal da cidade de São Paulo, em 1968 e também professor e coreógrafo do *Ballet* da Juventude e Diretor do Balé da cidade de São Paulo" (CAMINADA *apud* MOREIRA, 2009, p.147), Nina Verchinina e Vaslav Veltchek entre outros. (...) Augusto Rodrigues apresentou-se em Belém com as coreografias O Rapto, com a bailarina Célia Maria Silva. No *ballet* Salomé, sua *partner* foi Sue Anne Stgmann, tendo como corpo de baile os alunos do Colégio Souza Franco, entre outros[97]. [itálicos meus]

Logo após a criação de sua própria escola, Augusto Rodrigues fundou o seu **Conjunto Coreográfico**. Segundo o próprio Rodrigues[98], seu grupo de dança existiu por trinta e sete anos. Na década de oitenta, mais exatamente, em 1984, ele já era uma figura de renome na cidade de Belém, o que contribuiu para que recebesse um convite para se tornar membro do Conselho de Cultura do Estado.

---

[93] Cf. Vicente SALLES *apud* Giselle da Cruz. MOREIRA, op. cit. p. 145.
[94] Augusto RODRIGUES (1997) *apud* Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 145.
[95] Cf. Ana Cristina Freire CARDOSO, op. cit., p. 46.
[96] Poeta, romancista e incentivador das artes (...) e, em 1938, fundou o Teatro do Estudante do Brasil. (Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 147)
[97] Cf. Ana Cristina F. CARDOSO, p. 48.
[98] Cf. Giselle da C. MOREIRA, p. 148.

1.4.6. Rosário Martins

Maria do Rosário Martins nasceu no dia 04 de novembro de 1945. Era bailarina clássica e tinha formação musical. No conservatório Carlos Gomes, cursou piano e violão, por alguns anos. Quando criança, desejava se tornar concertista. No entanto, tal desejo não se concretizou devido à metodologia de ensino aplicada pelo conservatório, o que resultou no abandono do curso pela mesma. Mas manteve sua apreciação pela música, em especial, a música erudita do período clássico.[99]

Fascinada pela dança, desde criança, estudou, em 1969, com Elizabeth Stross. Nessa época, costumava fazer desenhos de bailarinas. Já adulta, desenhava, em vários momentos, os figurinos de seus próprios espetáculos.

No intuito de se atualizar na dança, Rosário Martins costumava viajar para o Rio de Janeiro com seus próprios recursos. Teve, também, oportunidade de participar, como bailarina, da montagem coreográfica de *O Messias*, idealizada por sua professora Elizabeth Stross, em parceria com os bailarinos Agüero e Montenegro, apresentando-se em temporada de quatro dias, no Teatro da Paz. [100] Ambas – Rosário e Elizabeth – eram versadas no Método *Royal*, o que justifica a importância singular dessas professoras em Belém, conforme apontado anteriormente.

Foi, ainda, por vários anos, bailarina do **Grupo Coreográfico da UFPA**, dançando todas as coreografias que faziam parte do repertório do Grupo, nessa época: *Les Noces*, *Nartura Sonoris*, entre outros trabalhos importantes.[101]

Em 1975, Martins iniciou os preparos para a criação de sua escola, que acabou sendo alocada no espaço do Colégio Santo Antônio, instituição na qual estudou. Esse fato favoreceu o incentivo e o apoio da gestora do Colégio. A historiadora Giselle Moreira aponta esse o momento da carreira de Martins, como um marco de iniciação, enquanto docente, ministrando aulas às discentes do Colégio. Entre os anos de 1977 e 1979, Martins produziu apresentações de danças como resultado do trabalho difundido por ela e suas alunas no decorrer do ano letivo, no espaço do salão nobre do Colégio e, posteriormente, no palco do Teatro da Paz.

Martins, a exemplo de sua professora, Stross, trabalhou com o método da Escola Inglesa, em nossa cidade e, mesmo optando por trilhar sua trajetória com um único método, experimentou outros métodos e escolas de *Ballet*[102].

---

[99] *Ibidem*, p. 150.
[100] *Ibidem*, p. 152.
[101] Cf. Ana Cristina Freire CARDOSO, op. cit., p. 63.
[102] *Ibidem*, p. 65.

Com elevado conhecimento empírico, seu trabalho se expandiu, alcançando amplitudes que iam além das fronteiras do Colégio. Martins decidiu, então, criar, sua própria escola. Assim nasceu a **Escola de Dança Rosário Martins**, que funcionou até o ano 2000.

1.4.7. Vera Torres

Vera Lúcia Torres (ver fig.19), mais conhecida no meio artístico, como Vera Torres e, entre seus alunos, como Tia Vera[103], nasceu no dia 28 de abril de 1951. Por volta dos seis anos de idade, foi morar em São Paulo, iniciando-se na dança, na **Escola de Bailados da Prefeitura Municipal**, onde se graduou. Ingressou na **Escola de Bailados** mediante concurso, disputando 150 vagas com 300 outros candidatos. Nesse teste, avaliaram-na por seu biotipo, sua flexibilidade e sua musicalidade. No que tange a essa experiência, disse:

> [...] fiz o teste e, com o passar do tempo, e passando pelo viaduto eu disse: - mamãe, vamos ver se eu passei. Eu queria saber e desci as escadas correndo e, ao verificar minha aprovação, sai gritando 'mãezinha passei!' [...] e foi assim que começou a minha vida toda de bailarina[104].

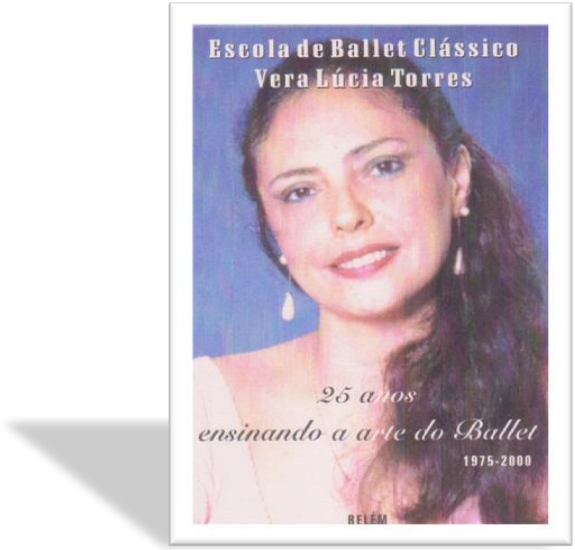

Fig. 19. Vera Torres – Programação de espetáculo da Escola comemorando 25 anos de existência.
Fonte: Arquivo Lucienne Coutinho (2000)

[103] Por ter sido minha professora, amiga, patroa, por ter me ensinado tudo o que sei, e tudo que sou no que tange a dança clássica, foi graças a ela e a sua "Escola de *Ballet* Clássico Vera Lúcia Torres" na qual iniciei com 7 anos de idade, lá eu me formei, no ano de 2007, bailarina e professora de *Ballet* Clássico, se hoje estou concluindo essa Licenciatura, agradeço aos seus ensinamentos por 17 anos que me deram a base de entender o método de ensino do *Ballet*, acrescido dos conhecimentos apreendidos nesse Curso que posso traçar novos olhares à metodologia de ensino, portanto, tratarei por tia Vera, porque ela sempre será pra mim, a minha tia Vera.

[104] Cf. Vera Lúcia TORRES *apud* Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p.157.

Cursou a **Escola de Bailados de São Paulo**, do primeiro ao oitavo grau, fazendo disciplinas como História da Dança e da Música. Aos 15 anos de idade, conseguiu se graduar, passando a fazer parte do "corpo de baile" da Escola. Passados alguns anos, fez outro concurso, desta vez para o **Corpo de Baile do Teatro Municipal** de São Paulo, do qual se tornou "bailarina solista" e "primeira-bailarina". Sobre sua entrada para o "Municipal", comenta: *"[...] havia bailarinos de todos os lugares e vários colegas [...], todas as provas foram de caráter eliminatório e fui aprovada [...]*[105]*".*

Tia Vera integrou a primeira turma do recém-criado **Corpo de Baile do Teatro Municipal**, dançando com renomados bailarinos, como Márcia Haydée e Richard Cragum. Estudou Dança Clássica, Moderna e Contemporânea. Entre seus professores, encontramos nomes como Marília Franco, Johnny Franklin, Joshei Leão, Hector Zanaspe, Marilena Ansaldi, Tatiana Leskova, Ruth Rachou, entre outros[106].

Em suas inúmeras apresentações, em São Paulo, e pela Europa, tia Vera assumiu tanto o papel de solista, quanto de Primeira-Bailarina do Corpo de Baile do Municipal de São Paulo, dançando nos seguintes espetáculos:

> *A Bem Amada* [em memória] a Cacilda Becker, coreografado especialmente para Vera por Jonnhy Franklin; *Bathilde* em Giselle, remontado por Tatiana Leskova, e atuando neste *ballet* ao lado da grande bailarina internacional Márcia Haydée e seu partner Richard Cragum, no *Royal Ballet* de Londres, quando da sua temporada no Brasil; A Virgem Prometida do *Ballet* da Ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes; Rainha do Maracatu: Alegria de um povo; e A Morte do Cisne, que dançou aos doze anos de idade, preparando os movimentos dos braços durante seis meses[107]. [itálicos meus]

Em 1975, ao retornar para Belém, abre sua própria escola de *Ballet*, socializando seus conhecimentos em dança, em especial o método de ensino de Vaslav Veltchek. Assim, desenvolveu um trabalho de adaptação e remontagem de vários *ballets* de repertório, incluindo, também, suas próprias criações coreográficas, a exemplo de *Soi loco por ti América*, *Ídolos Egípcios*, *Pássaro da Terra* e *As ribeirinhas*.

Por ter sido aluna dela por 17 anos, posso dizer que tia Vera sempre teve amor pelo ensino da arte do *Ballet*, preocupando-se com cada nomenclatura, com cada detalhe da passagem de um movimento a outro. Nossa relação ia muito além da relação professor-aluno; ela queria saber como estávamos indo na escola; elogiava quando passávamos de ano; e puxava a orelha quando alguma de suas alunas chegava dizendo que tinha ficado em

---

[105] Vera TORRES, 1997 *apud* Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p.158.
[106] *Ibidem*, p.160.
[107] Cf. Ana Cristina Freire CARDOSO, op. cit., p. 66.

recuperação ou que tinha tirado nota vermelha na escola. Quando faltávamos, ligava para nossas casas no intuito de saber o motivo de nossa ausência; ajudava aquelas que tinham dificuldades financeiras; e sempre falava de suas experiências pessoais, contando detalhes de cada viagem e de cada aula que fazia.

Em suas avaliações semestrais, fazia questão de incentivar cada aluno a estudar, indagando sobre as dúvidas de cada um. Promovia espetáculos anualmente, criando solos, *Pas de deux*[108], conjuntos, etc. Elogiava-nos quando via nosso amadurecimento técnico, mas também brigava quando percebia que estávamos desinteressadas. Sempre comprometida com a socialização de seus conhecimentos, tia Vera era educadora, psicóloga, diretora e amiga.

De 2005 a 2007, a Escola passou por uma reconfiguração. A sede deixou de ser na Av. Magalhães Barata, passando a funcionar na Av. Benjamin Constant. Tia Vera assumiu a nova sede da escola em sociedade com sua ex-aluna Rosane Pimenta. A Escola adotou o Método Vaganova para o ensino do *Ballet* Clássico, trazido por Pimenta, da Escola de Dança Madiana, de Fortaleza, Ceará, na qual ela havia estudado e lecionado. Instalou-se uma brinquedoteca para as bailarinas pequenas se socializarem; efetivou-se a figura da bailarina estagiária, nas turmas de *Baby Classy* e Pré-Especial; para as bailarinas que faziam aula na turma da noite, da qual eu fazia parte, foi instaurada a obrigatoriedade do uso do uniforme.

No ano de 2006, a convite de Pimenta, o professor Edilson Pereira, também ex-aluno da tia Vera, e que morava em São Paulo integrando o corpo de bailarinos do *Ballet Stagium*[109], veio ministrar, num primeiro momento, um *workshop* de *Ballet* Clássico e outro de Dança Contemporânea, para as professoras da escola, as bailarinas das turmas avançadas e o público em geral. A base metodológica desenvolvida nesse *workshop* versava sobre a experiência de Pereira, tanto com o *Ballet* Clássico, quanto com a Dança Contemporânea, que se difundia no grupo do qual ele fazia parte.

---

[108] Passo de dois. Movimentação coreográfica executada, geralmente, pela primeira bailarina e pelo primeiro bailarino, em conjunto, fazendo parte da apresentação em público. No *grand pas de deux*, a apresentação divide-se em cinco partes: *entrée*, *adage*, variação para o bailarino, variação para a bailarina e o coda final, dançado pelos dois (Cf. Anna PAVLOVA, op. cit., p.162).

[109] É uma companhia de balé brasileiro, localizado na cidade de São Paulo.Foi criado na década de 1970, em pleno regime militar. Destacou-se por denunciar as ações deste período por meio do *Ballet*. Optou por abandonar o eixo Rio-São Paulo, o *Ballet*, desde sua criação, fez inúmeras viagens por todo o Brasil. Do extremo norte ao extremo sul do país, num convés da barca Juarez Távora durante quinze dias no Rio São Francisco ou no chão batido das terras indígenas do Alto Xingu, dançou o Stagium, sempre incorporando em seus espetáculas as linguagens dos locais por onde passava.Com coreografias adaptáveis a qualquer cenário, fizeram e fazem apresentações em pátios de escolas públicas das periferias dos grandes centros, favelas, igrejas, praias, hospitais, estações de metrô ou em presídios.O *Ballet* Stagium é coordenado por Marika Gidali e Décio Otero, e já conta em sua história com mais de 80 coreografias no decorrer dess 40 anos. (Cf. http://pt.wikipedia.org /wiki/*Ballet*_Stagium acesso em 25/05/2011 às 12h:33min.)

Ao término dos dois *workshops*, Edilson Pereira firmou um acordo de trabalho com tia Vera e com sua sócia, passando a ministrar as "aulas"[110] de Dança Contemporânea. Fomos todas intimadas a fazê-las. E a fizemos. O "professor"[111] objetivava a construção de uma coreografia em grupo. Para tal fomos condicionadas a executar os movimentos que o mesmo ordenava. Ele foi construindo sequências de movimentos que resultaram em uma coreografia que foi apresentada uma única vez, no **Polo Joalheiro São José Liberto**.

No mesmo ano, o "professor", por motivos pessoais, retornou para São Paulo e, finalmente, retomamos nossas aulas com a tia Vera. Em 2007, apresentamo-nos no **Teatro Gasômetro**, em um espetáculo elaborado para o dia das Mães. Esta foi nossa última apresentação como bailarinos da **Escola de *Ballet* Clássico Vera Lúcia Torres**. No semestre seguinte, a Escola fechou suas portas. Nós, bailarinas e bailarinos da tia Vera, tomamos rumos distintos na vida e na dança.

1.4.8. Clara Pinto

Clara Marcos Pinto[112] (ver fig. 20), nascida em 1946, iniciou seus estudos aos onze anos de idade, em 1957, com o mestre de *Ballet*, Augusto Rodrigues. Permaneceu com ele até 1967. Na época, a escola de Rodrigues localizava-se na academia de acordeon, **Professor Alencar Terra**[113].

Em entrevista a Moreira[114], Pinto relata que iniciou o *Ballet* por iniciativa da mãe e incentivo de outras pessoas. Pelo fato de ser gordinha, indicaram-na a escola de Augusto Rodrigues, na qual acabou dando início à sua longa trajetória de vida, na dança.

---

[110] Coloco entre parênteses, aulas, uma vez que não se configuravam, metodologicamente, em aulas, mas sim em sessão de torturas, psicológicas e físicas. Eram horas de verdadeiro terror, que me deixaram marcas que me acompanharam por um bom tempo, e que só foram sanadas, quando adentrei ao Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará, e neste Grupo, pude vivenciar o verdadeiro sentido de uma Dança Contemporânea, com as professoras Mariana Marques e Eleonora Leal, com elas pude entender que existe uma metodologia imbricada às aulas. Apesar de, ainda, questionar alguns procedimentos metodológicos, ainda sim, passei a olhar a Dança Contemporânea com outros olhos, e finalmente, curei as cicatrizes que me acompanhavam.

[111] Toda vez que me referir a Edilson Pereira, o farei como professor entre aspas, já que, no decorrer dessas aulas que ele ministrou, nunca o vi desenvolver uma ação pedagógica docente, e sim uma ação DITATORIAL, portanto não o vejo como professor, mas sim como um DITADOR.

[112] Passou a chamar-se Clara Pinto Nardi após contrair matrimônio (Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p.163)

[113] *Ibidem*, p.163

[114] Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p.163.

Fig. 20. Clara Pinto
Fonte: Portal ORM, 2007.

Após dez anos de aulas com Rodrigues, Pinto decidiu, com apoio de seu professor, ministrar aulas. Foi quando abriu sua própria escola de *Ballet*, convidando-o a permanecer com ela. Augusto permaneceu um bom tempo na escola de Pinto, mas depois acabou optando por ficar apenas com as aulas na Universidade Federal do Pará.

Em 1966, com a chegada do Corpo de Baile do **Teatro Municipal do Rio de Janeiro** (CBTMRJ) a Belém, Pinto desejou ser avaliada, com o objetivo de verificar se estava aprendendo de forma correta os ensinamentos do *Ballet*. Fez, então, contato direto com os primeiros-bailarinos que compunham o Corpo de Baile – Aldo Lotufo[115] e Eleonora Oliosi[116] –, e com a diretora e coreógrafa, Helba Nogueira. O Corpo de Baile convidou Clara Pinto para ser avaliada no Rio de Janeiro. Ela aceitou o convite, sendo submetida ao teste de avaliação. Posteriormente, foi convidada a fazer aulas, com o intuito de dar prosseguimento aos seus estudos, passando a ser orientada por Eleonora Oliosi, além de frequentar as aulas de Tatiana Leskova[117].

Segundo Moreira[118], a partir de 1967, após anos de estudos de *Ballet* no Rio de Janeiro, Pinto deslocou-se para Londres, Inglaterra, para fazer o exame, de caráter específico, para obtenção do diploma da *Royal Academy of Dancing*, adquirindo o *Teacher Certificate*. Pinto pôde experimentar diferentes métodos de ensino da dança clássica, mas acabou optando, em 1973, por fazer uso, em sua escola, de uma única metodologia de ensino. Para isso, foi pesquisar para saber qual delas seria mais acessível à realidade regional. Foi então procurar o Centro de Dança Dalal Achcar, que estava trazendo ao país a metodologia inglesa,

[115] Estreou no *Ballet* da Juventude em 1948. Ingressou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1951, sendo promovido a Primeiro-bailarino em 1956, permanecendo nesse posto até 1978 (Itálico meu) (Cf. Eliana CAMINADA *apud* Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 166)
[116] Também construiu sua carreira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e chegou à Primeira-bailarina em 1959 (Cf. Giselle a Cruz MOREIRA, op. cit., p. 166)
[117] Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., 2009, p. 166.
[118] Ibidem, p. 167.

denominada *Ballet da Educação*, criada por Margot Fonteyn. Tal metodologia se pautava no princípio "*de que todas as crianças, sem discriminação, poderiam praticar o Ballet, sendo este um instrumento importante para a formação do ser humano no mundo*[119]" – princípio também difundido na *Royal Academy of Dancing* (RAD)[120].

Depois de experimentar ambas as metodologias, Pinto optou por implantar em sua escola, em Belém, a metodologia inglesa da *Royal Academy of Dancing*, por vislumbrar a formação de uma técnica "perfeita", "correta" e "distinta"[121]. Em 1977, Pinto retorna a Londres para fazer uma reavaliação dos exames, já realizados em anos anteriores, no que tange à metodologia difundida em sua escola[122].

Pinto costumava elaborar, em seus espetáculos, coreografias em outros gêneros de dança, além do *Ballet*, tais como o *Jazz* e o *Sapateado*, mas priorizava, em seus trabalhos, as criações próprias e as remontagens de *ballets* de repertório clássico. Hoje, além de difundir o ensino da dança em suas três escolas, objetiva divulgar a dança para além das fronteiras da cidade de Belém. Nessa perspectiva, criou, em 1993, o **Festival Internacional de Dança da Amazônia** (FIDA):

> Tem sido composto por quatro projetos ou módulos que funcionam interligados e simultâneos [...]: Reciclando a Dança – jornada de oficinas abertas aos profissionais e estudantes dos mais variados estilos de dança [...]; Intercâmbio na Dança – entre bailarinos e professores internacionais, nacionais e locais, objetivando a troca de experiências e técnicas; Repertório de Dança – apresentação de obras de repertórios que propiciem à comunidade conhecer os grandes *ballet*s encenados no mundo [...]; Dança Belém – mostra de dança que oportuniza aos bailarinos locais a apresentação de produções coreográficas através dos mais variados estilos. [...] O FIDA associa-se à imagem de força e delicadeza da Amazônia, nos desenhos da Vitória-Régia em sua capa, isto é, a flor delicada sobre o plano forte que lhe dá suporte e que, segundo alguns, tolera muitos quilos de peso, como os bailarinos cujas pontas sustentam todo o corpo[123]. [itálico meu]

Pinto adquiriu o gosto pela dança clássica no contato com o mestre Augusto Rodrigues, que a ensinou e a incentivou a disseminar o ensinamento por ele transmitido, para, a partir daí, seguir o seu próprio caminho. Desse modo, Clara Pinto deixa de ser aluna para se tornar professora, criando sua própria escola. Seguindo seu exemplo, sua aluna, Ana Rosa Crispino, abre, também, sua própria escola de dança, denominada *Ballare*. Assim como sua mestra, difunde o ensino do método *Royal* na cidade.

---

[119] Cf. Giselle da Cruz MOREIRA, op. cit., p. 167.
[120] *Ibidem*, p. 167.
[121] *Ibidem*, p.167.
[122] *Ibidem*, p.168.
[123] Cf. Ana Cristina Freire CARDOSO, p. 75; 86.

CAPÍTULO 2 – SEGUNDO ATO

2.1. TRAJETO DE VIDA E DANÇA: ANA ROSA CRISPINO

Casada e mãe de uma menina de 14 anos, Ana Rosa Crispino (ver fig. 21), que é formada em Direito, pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e em Arquitetura, pela Universidade da Amazônia (UNAMA), trabalha, atualmente, como arquiteta, no Ministério Público.

Fig. 21. Ana Rosa Crispino
Fonte: Jornal O Liberal

Ana Rosa cursou primeiro Direito, mas não gostou, resolvendo, então, mudar para Arquitetura. Formou-se e começou a trabalhar como arquiteta, no ramo de decoração de interiores. Entretanto, encontrou algumas dificuldades nesse campo: *"poucas pessoas querem gastar com arquiteto, os que têm condições já querem um arquiteto mais de renome"* (2011)[124], disse Crispino em entrevista.

Foi então que decidiu voltar a fazer Direito, até porque não podia fazer os dois cursos concomitantemente, *"porque podia perder uma, eu ia perder, aí na época, o meu pai era professor na UNAMA, e aí, de qualquer forma, eu tinha bolsa pra estudar"*. Crispino (2011) acrescentou, também, que foi incentivada pelos familiares, a fazer Advocacia, já que eram todos advogados, procuradores, promotores.

Quando estava no último ano de Direito, surgiu uma oportunidade de fazer um concurso público para Arquitetura, para o qual se inscreveu e passou, sendo, hoje, funcionária pública. O que não a impediu de se formar em Direito.

Crispino relatou, que no meio de tudo isso, o *Ballet* nunca saiu de sua vida. Seu sonho era poder trabalhar única e exclusivamente com a dança,

[124] Entrevista gravada, concedida no mês de março de 2011, em sua Escola de Dança *Ballare*.

> [...] mas aí a gente é muito cobrada, aí na época não tinha faculdade de dança, aí as pessoas cobram, ah mais tu vai fazer o quê? aí só dança, *Ballet* não dá dinheiro, não dá futuro, essas coisas todas, mas nunca parei, sempre dei aula de *Ballet*, sempre fiz, fazia tudo [...].[125]

Segundo Crispino (2011), sua experiência em dança começou com o *Ballet*, aos 8 anos de idade, na Escola de Dança Clara Pinto. Sua primeira professora foi Tereza Macêdo, seguida de Paula Kalif. Somente quando entrou para o grupo de dança da Escola[126], aos 13 anos, é que passou, realmente, a fazer aulas com Clara Pinto.

Ao adentrar no grupo, passou, também, a dançar *Jazz* e *Sapateado*, gênero que lhe conferiu o *status* de professora. Tinha a oportunidade de fazer aulas com vários professores de fora do Estado, já que Pinto trazia, todo ano, um professor para ministrar aulas para o seu grupo de dança. Sobre essa experiência, relata Crispino (2011):

> [...] eu sempre fui muito ligada, assim, quem viesse dar aula, se estivesse falando comigo ou não, eu tava prestando atenção, eu prestava muita atenção, se estava corrigindo a outra pessoa, eu tava reparando, se servia pra mim também, sabe, eu digo assim que eu sugava tudo que eu podia dessas pessoas que vieram por aqui [...].

Crispino (2011) confessa, também, que sua paixão mesmo, sempre foi o *Ballet* Clássico. Dois anos após sua entrada no corpo de Baile da escola de Clara Pinto, passou a ser solista, dançando nas pontas.

Por volta dos seus 16 anos iniciou sua experiência docente, como professora assistente da escola, ou seja, como estagiária. Nessa função, teve oportunidades de observar como se difundiam as aulas nas turmas, o que cabia realizar naquela determinada turma, ou não, e após um ano, aproximadamente, assumiu a função de professora titular. Em sua turma, havia uma média de 35 crianças.

Segundo Crispino (2011), naquela época, no início de sua carreira, as crianças eram mais tranquilas, então, uma professora conseguia trabalhar sozinha, montar coreografia, realizar ensaios em harmonia com suas alunas. Hoje, a realidade é outra: em uma sala de dança, pode-se ter, no máximo, 18 crianças, sendo que a professora titular deve dividir as tarefas com a assistente, uma vez que é quase impossível realizá-las sozinha.

Ainda segundo Crispino (2011), tudo, hoje, é mais rápido. As bailarinas de sua escola, hoje com 14 anos, estão realizando coreografias que, antes, em sua época, só se

---

[125] Entrevista gravada, concedida no mês de março de 2011, em sua Escola de Dança *Ballare*.

[126] Crispino (2011) explica que "A Clara tinha o grupo dela, tinha solistas aquelas que faziam os solos, as que dançavam de ponta, e o corpo de baile, que era meia ponta que era o grupão [...]".

realizava depois dos 20 anos. Tal fato me instigou a indagá-la a respeito do primeiro repertório que ela dançou em sua vida, ao que Crispino (2011) me relatou:

> É, eu dancei. O meu primeiro repertório foi *O Corsário*. Agora a idade, eu não lembro. Foi com o Carlos Lousada. Eu não lembro, foi em 80 e alguma coisa, eu acho, porque em 92, eu dancei, de novo, *O Corsário*, com outro bailarino. Eu já tinha dançado uns anos atrás, eu acho que 88, 89, por aí. Foi quando? Quantos anos eu tinha? 77,77, 87, era uns vinte e poucos anos, [...].

Na Escola de Clara Pinto, Ana Rosa ministrou aulas dos 16 aos 36 anos de idade. Foi lá que passou de aluna a professora, tendo como parâmetro de aprendizagem o Método *Royal Academy of Dancing*. Em relação à experiência de Ana Rosa com o método, indaguei-a a respeito do processo de avaliação que perpassou sua vida durante esses 20 anos, na escola de Clara Pinto. Crispino explicou o que são os exames veiculados pela *Royal* e como acontecem:

> A gente tinha os exames da *Royal* né, só que eu não fiz. Eu não fiz todos os exames da *Royal*. Eu entrei com oito anos, aí, vamos dizer, eu fiz o *prime*. Naquela época, era de dois em dois anos. Não era todo ano os exames, aí a gente, eu fiz o primeiro grau, e daí eu já entrei no grupo, e fui fazer os vocacionais. Eu ainda fiz o antigo elementar, que hoje é o *inter-foundation*, e daí a Clara não fez mais esses exames, ela só fazia mesmo o das crianças né, os profissionais ela parou de fazer. A última vez que ela fez, quer dizer, naquela época, agora ela já retornou, mas naquela época o último exame que ela fez foi o que eu fiz, foi do elementar, não foi o pré, não, foi o elementar, que agora é o *intermediate*, e aí, assim, na verdade, na verdade, uma avaliação. Eu fiz poucos exames, eu, como bailarina[127].

Como esse subitem versa a respeito da vida de Crispino enquanto bailarina, percebendo a paixão da mesma, em suas falas, a respeito do *Ballet* Clássico, pergunto, em relação às aulas que fazia, se havia algum exercício que era obrigatório realizar, mas que não gostava, assim como peço pra me apontar o contrário, ou seja, aquele exercício que chegava a ser o preferido dela.

Ana Rosa (2011), então, me responde que não havia um exercício que não gostasse, pelo contrário tudo ela gostava de fazer, e o preferido sempre foi a *pirouette*[128], pois, segundo ela, sempre teve muita facilidade de girar, e me explica que o formato de seu corpo facilita a

[127] Entrevista gravada, concedida no mês de março de 2011, em sua Escola de Dança *Ballare*.

[128] Pirueta. Rodopiar ou girar rápido. A pirueta é executada quando o corpo dá uma volta completa sobre um pé em ponta ou meia-ponta. A força impulsora é gerada pela combinação de um *plié* com o movimento dos braços. A *pirouette* requer um equilíbrio perfeito e depende inteiramente da preparação. É importante para esse equilíbrio a posição do pé de apoio e a verticalidade do corpo, como que espichado do chão. O movimento giratório sai da rotação dos braços, nunca do corpo ou dos ombros. A cabeça gira por último, o rosto, tanto quanto possível, sempre virado para o público. Portanto, o giro do rosto deve ser muito mais rápido que o giro do corpo. O olhar deve fixar-se sempre no mesmo ponto, no mesmo *spot*, para evitar tonteira. Daí o nome *spotting* para essa rotação mais rápida da cabeça [...]. (Cf. Anna, PAVLOVA, [Org.], **Dicionário de *Ballet***, p. 167-168)

habilidade, uma vez que é mais larga na porção da cintura escapular em relação à cintura pélvica, já que em sua grande maioria, as mulheres, na visão dela, são compostas por um padrão físico oposto ao dela, ou seja, são largas na cintura pélvica, e mais finas na escapular.

Crispino me explicou (2011) que seu corpo tem o formato de um pião (ver fig. 22), por isso acredita ter a grande facilidade em realizar *pirouettes*, tal qual o formato corporal do homem (ver fig.23), *"[...] por isso que os homens giram mais que a gente, por que o formato deles é esse tórax mais largo né, e pra baixo mais fino [...] entendeu, por isso que eles têm muito mais facilidade pra girar do que a gente"*.

Fig. 22. Formato de pião.
Fonte: Google (S/D)

Fig. 23. Formato do corpo do Homem.
Fonte: novo Dicionário de *Ballet*, 2000.

Crispino (2011) me explicou que na escola de Pinto, ela dançava de tudo, mas a preferência, como supracitado, sempre era o *Ballet* Clássico, por esse motivo entrou em uma grande crise existencial, pelo fato de ter passado um longo período dançando outros gêneros de dança que não era o seu de preferência e, por isso, resolveu parar tudo, aos 34 anos, e decidiu casar. Mas não parou por muito tempo, apenas oito meses, retomou então, sua vida de bailarina e abriu a sua própria escola, e relata:

> [...] eu fui estudar de novo o método da *Royal*, fui me preparar pra ser professora da *Royal*, fui me preparar pra fazer os exames, depois que abri a *Ballare* que eu terminei meus exames, [...] que eu me formei como bailarina na *Royal*, entendeu, que eu tive até o *advanced* dois e fiz o exame de professora, e ali meu físico mudou também, completamente, [...] o meu corpo melhorou muito, sabe eu fiquei com meus músculos alongados, eu mudei o meu físico completamente, as pessoas em São Paulo quando eu fui

> fazer o meu primeiro seminário, quando eu voltei no ano seguinte pra fazer o segundo, nossa, nossa, como você tá magra, como, e aparentemente eu não tinha mudado nada, era só o trabalho da musculatura, e isso pra mim assim é uma coisa interessante né, por que, imaginasse que depois de velha né, e realmente eu vi que não, que trabalhando sabe, tá tudo aí, quer dizer é uma coisa que tava, no meu, eu não comecei aos trinta, nunca parei na verdade, eu tava sempre em atividade, mas eu to me referindo especificamente aquele trabalho do clássico, do *en dehor*, sabe da elevação de perna, né de coisas que a gente achava assim que não ia mais melhorar, que não ia mais trabalhar, que não ia mais conseguir melhorar isso, e melhorei muito, dancei tudo o que eu nunca pensei que eu fosse dançar e dancei, depois disso[129].

E a partir deste momento, começo a instigar Crispino a respeito de sua experiência docente, agora em sua própria escola. Ela me relata que ao abrir a *Ballare*[130] ministrava todas as aulas às turmas todas, então começava dando aula às 8 da manhã e só parava às 7 da noite. Com o passar do tempo, achou melhor escolher as alunas que tinham mais habilidades físicas, aptidão para o ensino do *Ballet*, e decidiu socializar seu conhecimento, a respeito do método *Royal*, com as futuras professoras.

Segundo Crispino (2011), ela ensinava a parte pedagógica do método *Royal*, pois *"[...] ele trabalha é, o físico de acordo com a idade das crianças, ele tem, são aulas programadas [...]"*[131]. Cabe destacar que até hoje Crispino elabora aulas e grupo de estudos com todas as professoras da Escola, com o intuito de tornar mais sólido seus conhecimentos no que tange a metodologia de ensino do *Royal*.

Crispino (2011) me explicou que em relação ao ato de ensinar, na *Royal*, existe uma prerrogativa, isto é, só pode ministrar aula do método se a professora for registrada e autorizada pela *Royal*, como é o caso dela que afirma:

> [...] eu tenho dois diplomas da *Royal* de criança, um do *prime* e outro do 1º grau [...] aí eu pulo pro exame de vocacional que é o antigo elementar, que hoje é o *intermediete*, aí quando eu abri a *Ballare*, eu fiz os três, o *inter* ele é o segundo, o primeiro é o *interfoundation* não é obrigatório, então eu já tinha feito esse, o segundo , aí tem mais três, onde o terceiro não é obrigatório, o quarto e o quinto são, aí como eu já tinha meus 30 e tantos anos, eu não perdi muito tempo, eu já fui pros dois últimos né, e olha só,eu fiz aos 15 anos o *intermidie*, com 15 anos, com todo o meu auge né, de bailarina, vamo dizer de físico, de músculo e tirei o conceito mais baixo que era o *persi*, e, depois do *persi* tem o mérito, e a partir de 75 até 100, tem o conceito de distinção e olha só aos 15 anos, aos 34 eu abri a escola, aos 35 quando eu fiz o meu exame de *advansage* 1, eu passei no exame com 92, quase a nota máxima da distinção,[...] aí no outro ano eu fiz o exame de *advansage* 2,

[129] Entrevista gravada, concedida no mês de março de 2011, em sua Escola de Dança *Ballare*.
[130] Crispino por ter descendência italiana decidiu chamar sua Escola de *Ballare* que em Italiano significa Bailar, dançar.
[131] Entrevista gravada, concedida no mês de março de 2011, em sua Escola de Dança *Ballare*.

> quer dizer enquanto bailarina tecnicamente eu precisaria de mais trabalho entre o 1 e o 2 né, aí já passei no 2, já passei com 62, já não passei tão bem, passei com mérito, aí me formei enquanto bailarina, eu fiz até o exame de solo *cio*, o exame de solo *cio* ele, ele é como um mestrado, que a gente não tem nota, que a gente ou tem ou não tem o título entendeu, é assim que é o solo *cio* da *Royal*, é como se aquele solo *cio* , você tivesse direito de ser uma primeira bailarina em alguma companhia né, só que aí como eu tô te dizendo, quer dizer eu, né depois de velha fui fazer tudo isso, não consegui ter o título de solo cio, mas fiz o exame pra mim foi fantástico, é um nervosismo terrível por que tu vais pra 'um teatro, um exame que acontece num teatro, tu fazes com plateia [...] eu fiz aqui mesmo, mas a examinadora vem, aí organiza, mais duas, é uma examinadora e mais uma outra pessoa que tenha grande conhecimento de dança, então assim, eu não tive esse selo, que é na verdade um carimbo que eles colocam no diploma do 2, mas eu tive a experiência entendeu de fazer, até por que enquanto escola eu posso botar minhas alunas pra fazerem né, e, como bailarina eu acho que foi o máximo que eu pude fazer né [...].

Como Crispino me relatou a respeito dessa obrigatoriedade de registro para a atuação docente, pergunto a ela sobre a situação das outras professoras da *Ballare*, e me relatou então, que as efetivas são Camila e Suelen, mas estas ainda não possuem registro e para que as alunas de ambas sejam avaliadas, Crispino é quem assume a responsabilidade de escrever e acompanhar todas no processo avaliativo da *Royal*, porém afirma que está incentivando-as a estudarem para no próximo ano conseguirem seus registros na *Royal.*

Em relação ao programa, Crispino prossegue me relatando também que cada nível de ensino tem seu conteúdo específico, então, tudo o que se ensina deve está pautado nesse programa, uma vez que as bailarinas da escola serão avaliadas por um examinador credenciado pela *Royal Academy of Dancing*. Para Crispino, *"é como se você preparasse uma aula pra ser apresentada pro examinador"*[132].

No entanto, ela afirma que as aulas não giram em torno só do programa, ou seja, elas cumprem a obrigatoriedade, acrescida de movimentos livres. Crispino acrescenta ainda o fato de fazer reuniões com os pais de todas as alunas da *Ballare*, pra que estes fiquem cientes de todo o trabalho desenvolvido na escola, então, explica a respeito da metodologia de ensino, explica a importância dos exames e o porquê de terem que pagar uma taxa no valor de R$ 300,00 (este preço muda de acordo com o nível) para que suas filhas possam ser avaliadas por examinadores credenciados na *Royal*, destaca os eventos internos da Escola como a *Ballarte* que é uma feira que engloba estudo e pesquisa do *Ballet* Clássico e está organizada de acordo com o nível de cada turma.

[132] Entrevista gravada, concedida no mês de março de 2011, em sua Escola de Dança *Ballare*.

As bailarinas menores aprendem a realizar o coque, as maiores já estudam a musicalidade, os grandes renomados da dança, os estilos do *Ballet* como, por exemplo: os *ballets* vermelhos "*Dom Quixote*", "Carmem", "Paquita"; os *ballets* brancos: "Giselle", "*La Silfide*"; cada ano Crispino escolhe um tema para ser trabalhado, as bailarinas vão pesquisar tudo que esteja relacionado ao mesmo, elaboram uma apresentação oral e posteriormente vão realizar a prática resultante da pesquisa.

Outro evento extremamente importante no calendário da *Ballare* é o *Workshop*, este consiste em um curso de *Ballet* Clássico livre e de repertório, técnica de ponta e *pas de deux*, ministrado pelos professores e bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Ronaldo Martins e Rachel Ribeiro, às vezes fazem uma hibridação do *Ballet* de Repertório com suas próprias criações, outras vezes montam apenas um repertório com todos os seus personagens e cenários, este ano a *Ballare* realizou sua quinta edição apresentado "*Le Corsário*" completo, segundo Crispino, hoje sua Escola é a única em Belém a produzir um *ballet* de repertório completo, abarcando desde os bailarinos e bailarinas da própria *Ballare* como aquelas de toda a cidade, fato este que ela se orgulha de falar.

Por fim pergunto se Crispino alguma vez já experimentou outro método de ensino do *Ballet*, e ela me afirma que sempre fez o método *Royal*, no entanto procura fazer cursos e observar o trabalho de outros profissionais, até por que sempre procura ministrar aulas livres (não fechadas no programa da *Royal*), então pesquisa as diferenças nas nomenclaturas dos exercícios e ensina suas bailarinas, para que estas não se prendam apenas no programa da *Royal*, mas sim saibam realizar qualquer aula que esteja sob outros métodos de ensino do *Ballet.*

Assim se configura o trajeto de vida e dança de Ana Rosa Crispino, advogada, arquiteta, mãe, esposa. De aluna a professora, de corpo de Baile a solista, diretora e proprietária da Escola de Dança *Ballare*, hoje é uma das responsáveis pela difusão da técnica clássica na cidade de Belém e principalmente do método *Royal Academy of Dancing*. Por que não dizer que também é um ícone da dança, já que trilhou, aqui em Belém, sua carreira desde pequena e proporciona à sociedade paraense a oportunidade de adentrar ao universo da técnica clássica reconfigurada a realidade local.

Em seguida, farei a etnografia de apenas uma das várias aulas que pude acompanhar registrar, realizar as minhas impressões e principalmente pude vivenciar empiricamente em meu próprio corpo.

2.2. *ROYAL ACADEMY OF DANCING*: UMA BREVE APRESENTAÇÃO

A ***Royal Academy of Dancing*** (RAD) foi fundada com o nome de *Association of Teachers of operatic Dancing* em 1920, por cinco renomados professores e que representavam uma escola diferente: Adeline Genée (Escola Dinamarquesa); Tamara Karsavina (Escola Russa), Lucia Cormani (Escola Italiana); Edouard Espinosa (Escola Francesa); Phyllis Bedells (Escola Inglesa)[133].

Em 1936, a *Association* recebeu o alvará real concedido pelo rei George V, quando se tornou *Royal Academy of Dancing* e objetivava preservar e aprimorar o padrão do ensino da dança. Muitos bailarinos deixaram lá (na RAD)seu legado entre estes figuram nomes como de Leslie Collier, Richard Cragun, Stephen Jefferies, Elaine Mac Donald, Jennifer Penney, Wayne Sleep, Marion Tait, Roland Price, Nicola Katrak e Ravenna Tucker.

Na *Royal* há uma denominação para cada nível do ensino da técnica clássica, começa no *Baby* e termina no solo. Cabe destacar que do *Baby* até o *Pré-Primary* as bailarinas não são avaliadas, porém, elas realizam a apresentação da aula para o examinador como se estivesse em um palco dançando e a partir do *Primary* elas são avaliadas e recebem o diploma com um selo da rainha real referente aquele nível, segundo a professora Marina Nascimento, o valor desse diploma emitido pela *Royal* é equiparado ao conquistado em uma universidade[134].

Quando a bailarina chega à Grade 5 ela precisa fazer uma escolha: ou ela segui fazendo os Higher Grades 6,7,8 e depois faz os Exames vocacionais; ou, opta por realizar apenas os Exames vocacionais e estuda do *Intermediate Foundation* até o *Solo Seal Award*; ou também pode fazer os dois caminhos, concomitantes. Cada bailarina é livre para escolher o caminho que pretende trilhar em sua carreira, tendo em vista que a avaliação na qual é submetida tem um caráter qualitativo, segundo as próprias bailarinas através do exame elas vão observar aonde precisam melhorar e a partir de então vão trabalhar em cima de seus déficits corporais, abaixo delineio a hierarquia dos níveis de ensino adotados pela *Royal.*

Baby, Pré – school, Pré – Primary in Dance, Primary in Dance, Grade 1 a 5, Higher Grades são Grades 6,7 e 8 e/ou Exames vocacionais: *Intermediate Foundation* (opcional), *Intermediate, Advanced Foundation* (opcional), *Advanced 1 e Advanced 2 e Solo Seal Award* .

---

[133] **Curso de *Balé***, s/n.
[134] Entrevista concedida no dia 28 de março de 2011 na Escola de Dança *Ballare.*

2.3. ETNOGRAFIA DE UMA AULA DE *BALLET* CLÁSSICO: METODOLOGIA DE ENSINO DO RAD

Para a construção desta etnografia, acompanhei as aulas do 6º grau, ministradas às segundas, quartas e sextas-feiras, pela professora Camila Boução. No entanto, em razão das aulas de sexta-feira coincidirem com as aulas do meu curso de Alemão, na UFPA, fiquei impossibilitada de acompanhar as aulas ministradas nesse dia. Contudo, frequentei, assiduamente, as demais.

Este subcapítulo tem por intenção descrever, com o máximo de minúcia possível, cada passo da aula, desde o momento dos exercícios executados na *barre*[135], passando pelas sequências *au millieu* (ou *centre practice*)[136], até os *free movements*. Sobre os escritos etnográficos, comenta Geertz:

> Nossos dados são realmente a nossa própria construção das construções de outras pessoas, do que elas e seus compatriotas se propõem – está obscurecido, pois a maior parte do que precisamos para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma ideia, ou o que quer que seja está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente[137].

Pretendo descrever todos os exercícios realizados nas aulas, tanto aqueles que fazem parte do programa *Royal* – que são os obrigatórios ao 6º grau –, quanto aqueles denominados de "movimentos livres" (*free movements*), pelas bailarinas (sujeitos desta pesquisa).

A aula inicia-se com o que a professora Camila intitula de "aquecimento". O "aquecimento" é de caráter livre, ou seja, em cada aula é elencada uma sequência de movimentos articulares, que são imbricados com uma determinada música. Assim sendo, a cada "nova" proposta, nasce um objetivo distinto.

---

[135] *Barre* (barra): A barra de aprendizado ou aquecimento encontra-se, geralmente, junto às paredes na sala, a uma altura de mais ou menos, um metro e cinco centímetros. Devem existir, também, barras com menos altura para alunos e alunas de menos idade. Em casa, as costas de uma cadeira também podem servir para repetir os exercícios da aula de *Ballet*. Os exercícios na barra são fundamentais para o necessário aquecimento e alongamento antes da aula propriamente dita. (Cf. Anna, PAVLOVA, [Org.], **Dicionário de *Ballet***, p. 50)

[136] *Centre practice* ou *exercises au millieu*: A chamada ao *centre practice* significa que os alunos vão para o centro e executam ali o grupo de exercícios inicialmente feitos na barra. Os exercícios, em geral, são executados com pés alternados e são de valor excepcional para conseguir um bom equilíbrio e o respectivo controle das posições aprendidas. (Itálicos meus) (*Ibidem*, p.67)

[137] (Cf. Clifford, GERTZ, **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**, p. 7)

A aula que será descrita aqui corresponde àquela que observei no dia 9 de fevereiro de 2011. Iniciada, exatamente, às 16h00 e findada às 17h30min, foi realizada na "sala grande", tal como é denominado o espaço desta sala de aula, pelas bailarinas da Escola.

Neste dia, Camila iniciou o trabalho com a seguinte sequência: na posição e*n face*[138], de frente para a barra, propôs a rotação da cabeça, girando-a, primeiro, para o lado direito, e, em seguida, para o esquerdo, com os pés em 6º posição[139] – posição paralela dos pés (observe figura abaixo).

Fig. 24. Posição dos pés.
Fonte: Nanni, 2008, p.235.

Depois, a professora direcionou o trabalho para a flexão alternada das pernas, para trás, provocando a diminuição do ângulo existente entre os segmentos que se articulam. (A extensão é o movimento na direção oposta à flexão e ocorre quando uma articulação que foi flexionada retorna à posição anatômica das pernas.) O trabalho de flexão e de extensão se fizeram presentes, respectivamente, quando Camila executou o movimento de elevação da panturrilha em direção à parte posterior da coxa, promovendo a flexão; o inverso ocorreu quando houve o retorno da panturrilha à posição inicial, promovendo a extensão.

Em seguida, a perna que sofreu a extensão deslizou, com o pé no chão, aproximadamente, dois palmos para trás, com o peso corporal sobre os dois pés paralelos, distendendo a panturrilha. Com isso, as bailarinas trabalharam a abdução (quando o segmento corporal se afasta da linha mediana do corpo); e também, a adução (quando o segmento corporal se aproxima da linha mediana do corpo, isto é, quando traz de volta a perna para a posição inicial). Esclareço que Camila demonstrou os movimentos, primeiro com a perna direita e, em seguida, com a esquerda.

[138] Para a frente, colocado frontalmente. (**Curso de *Balé***, p.115)
[139] 6º Posição por mim acrescentada, uma vez que no Método *Royal*, denomina-se de pés fechados, ou paralelos.

Logo após o trabalho na 6ª posição (posição paralela dos pés), Camila propôs o trabalho na 1º posição, ou seja, com os pés unidos pelos calcâneos ou calcanhares, abrindo-se em *en dehor*[140], conforme mostra a figura abaixo:

Fig. 25. Primeira posição dos pés
Fonte: Nanni, 2008, p. 235.

Com os pés na 1º posição (*en dehors*), a professora propôs um trabalho de transferência de peso de um pé para o outro, de forma alternada, na *meia-ponta*, ou seja, quando o peso estava no pé direito, este ficava na *meia-ponta*[141] e o outro, com o peso todo no chão, e vice-versa. Vale lembrar que eu só tive oportunidade de acompanhar as aulas de segundas e quartas-feiras, cujos movimentos são propostos na meia-ponta (ver fig. 26). As "aulas de ponta", que costumavam ser realizadas nas sextas-feiras, eu não pude acompanhar.

Fig. 26. Pés em *meia-ponta*.
Fonte: Google (S/D)

[140] Para fora. Designação para que os passos ou exercícios sejam executados para fora [...] (Cf. Anna, PAVLOVA, op.cit., p. 82)
[141] Sustentação do peso corpóreo sobre a almofada dos pés, logo a retirada da metade da porção inferior e posterior dos pés do chão, utilizando-se sapatilhas de meia-ponta.

Para finalizar esse exercício, Camila propôs que as bailarinas se posicionassem, lateralmente, em relação à barra, com os pés na 6ª posição (em paralelo), deslizando, em seguida, o pé para frente, com a perna direita esticada, até chegar à 4º posição, com os pés em *en dedans*[142]. A partir dessa posição, as bailarinas realizaram um movimento de torção das costas (o tórax, que antes estava em sua posição normal, girou para o lado direito, na direção oposta da perna direita, que estava estendida para frente, em paralelo com a outra perna, que permanecia fixa no chão, paralela à barra). A rotação (torção) para a direita foi feita com o auxílio do braço direito, que se deslocou, lateralmente, esticado, na mesma linha dos ombros, até chegar à barra, agarrando-a com a mão. (Esse movimento do braço, além de auxiliar o tórax na torção, dá força à movimentação e à sustentação do tronco, mantendo o corpo em equilíbrio.) Terminados os exercícios para o lado direito, reiniciou-se a sequência, a partir da 4ª posição dos pés, para o lado esquerdo.

Depois do aquecimento, de caráter livre, Camila iniciou o primeiro exercício do programa *Royal*, do 6º grau, denominado *demi-plié*[143], realizado com os pés em 1º posição (ver fig. 27), conforme explicado anteriormente, com o corpo posicionado, perpendicularmente, em relação à barra, seguindo a sequência pré-definida dos exercícios da barra, até o centro, em ordem crescente de dificuldade.

O primeiro, começou com dois *demis*, com o braço exterior à barra, elevando-se, levemente, a partir do *bras bas*[144] (ver fig. 28), para o lado do corpo e retornando à posição inicial, passando, em seguida, ao *grand plié*[145], até chegar ao *rise*[146], com os pés elevados em meia-ponta. O braço exterior à barra ("braço de fora") acompanhou o movimento dos pés, subindo pela porção anterior do corpo (pela frente), a partir do *bras bas*, até que a mão estivesse posicionada acima da cabeça, enquanto o outro braço, cuja mão estava segurando a barra, estava utilizando um pequeno apoio para o peso do corpo. Ao descer da meia-ponta, as bailarinas fizeram dois *battements tendus*[147], *à la seconde*[148], a partir da 1ª posição dos pés,

---

[142] Para dentro. Designação para que passos ou exercícios sejam executados para dentro (*Ibidem*, p. 81)
[143] Meio dobrado. Em geral, joelhos meio dobrados. Todos os passos de elevação, saltos, etc., terminam com um *demi-plié*. (*Ibidem*, p. 83)
[144] A posição dos braços, a partir da qual todas as outras posições iniciam-se. Os braços mantidos um pouco adiante do corpo, devem estar descontraídos e um pouco dobrados nos cotovelos, com os dedos continuando a curvatura dos braços, para criar um formato oval. O dedo mínimo é o que fica mais perto da perna. (**Curso de *Balé/Royal Academy of Dancing***, p. 18)
[145] A (o) bailarina (o) dobra pelos joelhos até que as coxas fiquem na horizontal. (Cf. Anna, PAVLOVA, op. cit, p. 171)
[146] O mesmo que *élever*: levantar. Um dos sete movimentos na dança. (*Ibidem*, p. 94)
[147] Batimento esticado. O *battement tendu* é o começo e o final de uma *grand battement* e sua execução força o peito dos pés para fora. (*Ibidem*, p. 53)
[148] Em segunda (posição). Designação indicando que o pé deve ser colocado na segunda posição ou que o movimento deve ser realizado na segunda posição no ar. (*Ibidem*, p. 202)

sendo que o primeiro *tendu* fechava na 1ª posição, e o segundo fazia *degagé*[149], abrindo-se na 2ª posição (ver fig. 29).

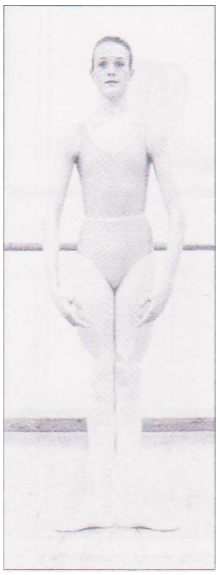

Fig. 27. 1ª Posição dos pés
Fonte: Curso de Balé, 1998

Fig. 28. *Bras bas* – Posição dos braços
Fonte: Flávio Sampaio, (?)

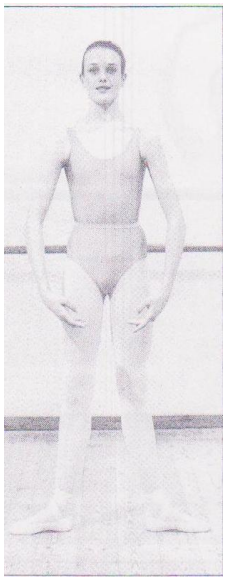

Fig. 29. 2ª Posição dos pés
Fonte: Curso de Balé, 1998

As bailarinas repetiram a sequência, com os pés na 2ª posição, até chegar ao *rise*, descendo, depois, da *meia-ponta*, para fazer o *tendu à la seconde dessous*[150] e *dessus*[151], fechando na 5ª posição dos pés (ver fig. 30) e repetindo, novamente, o exercício.

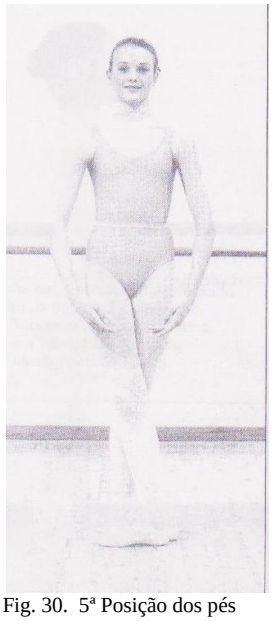

Fig. 30. 5ª Posição dos pés
Fonte: Curso de Balé, 1998

[149] Desligado, destacado. O passo *degagé* é executado com o peito do pé totalmente arqueado e a ponta esticada. é usado para passar de uma posição dos pés para outra. (*Ibidem*, p. 82)
[150] Por baixo. Designação para o movimento em que o pé movimentado passa por trás do pé de apoio. (*Ibidem*, p. 84)
[151] Por cima. Designação para o movimento em que o pé movimentado passa na frente do pé de apoio. (*Ibidem*, p. 84)

Mais uma vez, repetiram a sequência do exercício até o *rise*, para depois, com os pés em 5ª posição, fazerem dois *tendus*: um *devant*[152], com a perna exterior à barra, e outro *derrière*[153], com a perna de dentro. Ao fecharem em 5ª posição, fizeram um *port de bras an avant*[154], seguido de três *pointe tendue*[155], com *demi-tour*[156], fechando em 5ª posição, e repetindo toda a sequência de *demis* para o outro lado.

Depois do *rise*, fizeram um *demi-tour* em 5ª posição, com o braço exterior à barra, também, em 5ª posição (ver fig. 31), descendo pela lateral do corpo, passando pela 2ª posição (ver fig. 32), até chegar ao *bras bas*, terminando, assim, o exercício, na clássica *posé*[157], com os braços em *demi-seconde position*[158]. Repetiu-se, em seguida, a sequência, desde o início, agora, para o lado esquerdo.

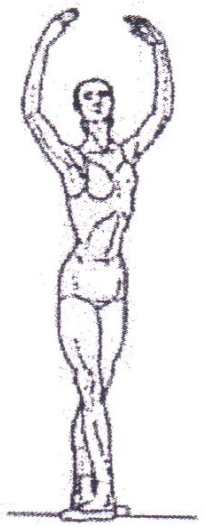

Fig. 31. 5ª Posição dos braços
Fonte: Flávio Sampaio, (?)

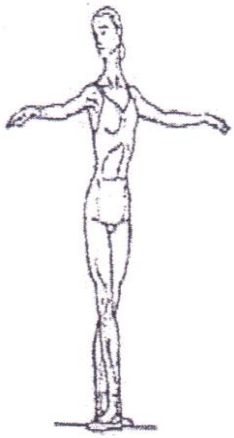

Fig. 32. 2ª Posição dos braços
Fonte: Flávio Sampaio, (?)

[152] Na frente. Em geral, a palavra *devant* designa a posição terminal do pé, da perna ou do braço em qualquer movimento ou passo. (*Ibidem*, p. 86)
[153] Atrás. Designação muito usada para complementar determinado passo, movimento ou posição. (*Ibidem*, p.84)
[154] É o mesmo que *cambré com fondu* para frente, isto é, *Cambré*: Arqueado, inclinado. Arquear o corpo a partir da cintura para a frente [...] a cabeça acompanhando o movimento corporal; *Fondu, fondue*: Fundido, fundida. De fusão. A designação *fondu* serve também para descrever o término de um passo quando a perna de apoio é colocada no chão com um movimento suave, gradual e elegante. (*Ibidem*, p. 66;106)
[155] Ponta esticada. Esta é uma posição da perna em que a (o) bailarina (o) estica o pé, com o calcanhar levantado, o peito do pé para fora, e a ponta esticada de tal maneira que a ponta do pé é aquela que toca no chão. (*Ibidem*, 2000)
[156] Meia volta. (*Ibidem*, p. 84)
[157] Segundo a professora Marina (2011) quer dizer quando uma perna cruza atrás da outra, no caso do exercício a perna de dentro da barra cruza atrás da perna de fora.
[158] Meia-segunda posição. [...] As mãos devem ficar viradas para dentro de modo que a unha do dedo polegar esteja virada para o público. (*Ibidem*, p. 83)

O segundo exercício foi composto por um *battement tendu devant*, com *fondu*[159] na "perna de dentro" da barra (ver fig. 33); seguido de um *battement tendu derrière*, com a "perna de dentro" da barra, com *fondu* na "perna de fora" da barra; e um *tendu à la seconde*, com a "perna de fora" da barra, com *fondu* na perna de dentro, fechando no *dessous* e repetindo a sequência do exercício, começando, agora, *derrière*, até o último *tendu à la seconde*, fechando no *dessus*.

Em seguida, fez-se seis *battements tendus à la seconde*, sem *fondu* (ver fig. 34), com os pés na 1ª posição, terminando com quatro *tendus* na 5ª posição, trocando, alternadamente, *dessous* e *dessus*. Logo após a sequência de *battements*, reiniciou-se o exercício, porém com a perna esquerda.

Fig. 33. *Battement tendu devant* c/*fondu*
Fonte: Curso de *Ballet*, 1998.

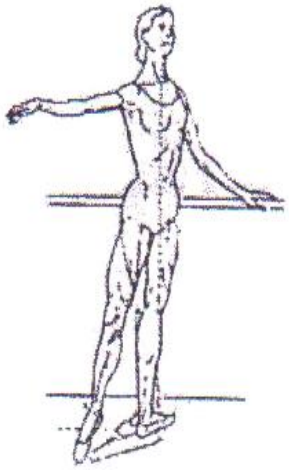

Fig. 34. *Battement tendu à la seconde s/fondu*
Fonte: Flávio Sampaio, s/d.

O terceiro exercício é composto pelo *demi rond de jambe*[160], com *fondu* saindo da 5ª posição dos pés – o primeiro, *devant*; o segundo, *à la seconde*; e o terceiro, *derrière* –, passando, na sequência, aos dois *ronds de jambe à terre en dehors*[161](ver fig. 35), fechando

[159] *Fondu, fondue*: Fundido, fundida. De fusão. A designação *fondu* serve também para descrever o término de um passo quando a perna de apoio é colocada no chão com um movimento suave, gradual e elegante. (*Ibidem*, p. 106)

[160] Meio círculo de perna. Designação da escola francesa para descrever um movimento que começa com *degagé* da perna levantada para a quarta posição à frente ou para trás, à terre, *à la demi-hauteur* ou *à la hauteur*. A (o) bailarina (o) termina levando a perna para a segunda posição. O movimento também pode ser executado, começando na segunda posição e terminando na quarta posição à frente ou para trás. (*Ibidem*, p. 190)

[161] Círculos de perna no chão por fora. Neste caso, a (o) bailarina (o) começa na primeira posição, desliza o pé direito para frente, levantando pouco a pouco o calcanhar, seguindo para a quarta posição aberta para a frente, *pointe tendue*; deslizando para fora, escorrega o pé no chão, sucessivamente, para a segunda posição, *pointe tendue* e para a quarta posição aberta, atrás, *pointe tendue*; segue, baixando pouco a pouco, o calcanhar, o pé trazido para a frente para a primeira posição. O meio círculo completo traçado no chão pelo deslizar o pé para fora é o chamado *rond de jambé à terre em dehors*, com uma acentuação mais forte na passagem do pé pela

no *dessous*, em 5ª posição. Repetiu-se, em seguida, o exercício, desde o início, porém executou-se o *rond de jambe à terre en dedans*[162].

Depois da repetição do *rond de jambe en dedans*, as bailarinas fecharam os pés em 5ª posição *dessus*, passando ao *fondu devant*, seguido do *fondu à la seconde*, fechando *dessous*, na 5ª posição, *rise*. Ao descerem do *rise*, realizaram um *fondu devant*, com a "perna de dentro" da barra, retornando para a 5ª posição, *rise*, realizando, na descida, um *fondu derrière*, com a "perna de fora" da barra, seguido de um *fondu à la seconde*, que fechou na 5ª posição *dessus*, *rise*. Fez-se mais um *fondu derrière*, com a "perna de dentro" da barra, terminando no *arabesque pliée*[163], com os braços na 3ª posição do *arabesque à terre*[164] (ver fig. 36). Repetiu-se, depois, a sequência para o lado esquerdo.

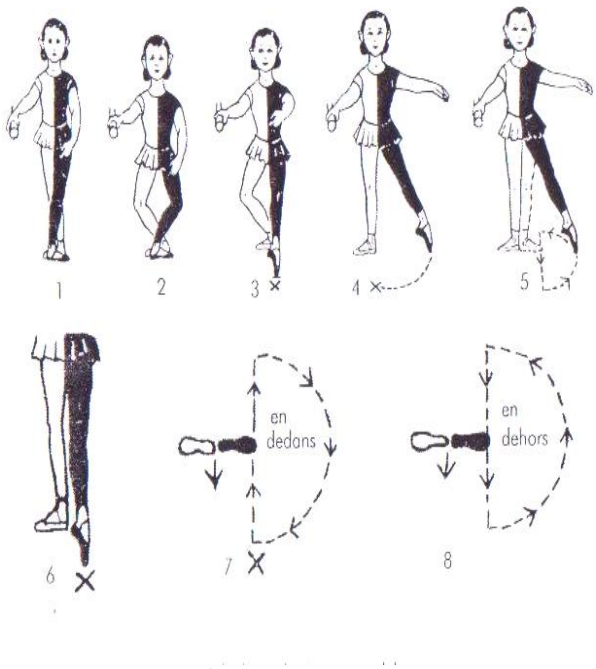

Fig. 35. *Rond de jambe à terre en dehors*
Fonte: novo Dicionário de *Ballet*, 2000.

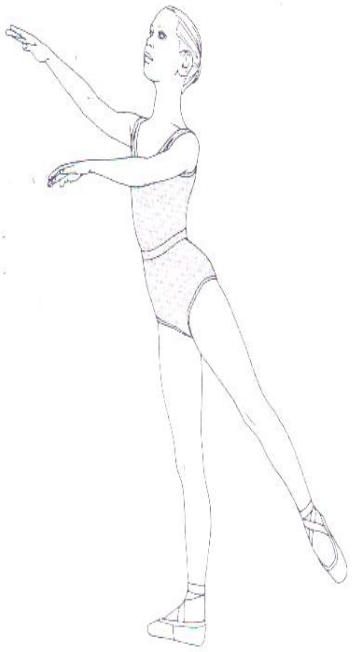

Fig. 36. 3ª posição do *arabesque*
Fonte: Curso de Balé, 1998.

primeira posição. Em geral, o exercício é iniciado com o pé em movimento na segunda posição, *pointe tendue*, e em seguida o pé é levado para trás na quarta posição. (*Ibidem*, p. 195)

[162] Círculos de perna no chão por dentro. Neste caso, a (o) bailarina (o) começa na primeira posição, desliza o pé direito para trás, levantando pouco a pouco o calcanhar, seguindo para a quarta posição aberta para trás, *pointe tendue*; deslizando para dentro, escorrega o pé no chão, sucessivamente, para a segunda posição, *pointe tendue* e para a quarta posição aberta, *pointe tendue*; segue baixando pouco a pouco, o calcanhar, o pé levado para trás pela primeira posição. O meio círculo completo traçado no chão pelo deslizar o pé dentro é o chamado *rond de jambe à terre*, com uma acentuação mais forte na passagem do pé pela primeira posição Em geral, o exercício é iniciado com o pé em movimento na segunda posição, *pointe tendue*, e em seguida o pé é levado para a frente na quarta posição.(*Ibidem*, p. 195)

[163] Arabesco dobrado, ou seja, com a perna de apoio ligeiramente flexionada pelo joelho. (*Ibidem*, p.33)

[164] Um *arabesque* consiste em equilibrar-se numa perna, com a outra estendida para trás, os braços numa posição de modo a criar a linha oblíqua mais longa possível entre as pontas dos dedos das mãos e as pontas dos pés. Isso tem que ser feito sem a ajuda dos ombros nem dos quadris, os quais permanecem de acordo com a linha de direção. A linha oblíqua descreve uma ligeira curva no corpo, e, como sempre, a cabeça e os olhos dão o toque final ao movimento. (**Curso de *Balé/Royal Academy of Dancing***, p. 77)

O quarto exercício, realizado com os pés em 5ª posição, é o *battement frappé*[165], que começa com a perna direita, com preparação em *degagé*, passando, logo em seguida, ao movimento denominado *cou-de-pied*[166] (colo do pé) *devant* (ver fig. 37), realizando, na sequência, um *degagé à la seconde* (ver fig. 38) e, depois, trabalhando *cou-de-pied derrière* (ver fig. 39). No *cou-de-pied*, o pé permanece flexionado, um pouco acima do tornozelo da perna de apoio.

Logo após, fez-se o *frappé en croix*[167], seguido de dois *frappés à la seconde*, em dois tempos, ou seja, realizou-se o exercício em um tempo, para afastar a perna trabalhada da perna de apoio, seguido de mais um tempo, para retornar à posição inicial da sequência. Em seguida, realizaram três *frappés* em um tempo – neste caso, só se contou a acentuação do movimento, isto é, o *frappé* foi contado quando estava afastado da perna de apoio. Fechou-se o movimento com os pés em 5ª posição, em *relevé*[168]. Repetiu-se tudo com a perna esquerda.

Após a finalização do *battement frappé*, as bailarinas deram início ao quinto exercício, denominado *développé*[169], iniciando pelo *devant* (ver fig. 40), com os pés em 5ª posição e com a "perna de fora" da barra. Sem descer a perna que estava *en l'air*, realizaram o *fondu* nas duas pernas, com o pé que estava no ar em dorso-flexão (flexionar = *fléchir*[170]), esticando as duas pernas e o pé ao mesmo tempo, em *pointe tendue*, no *développé à la seconde* (ver fig. 41), repetindo, no *derrière*, a mesma sequência.

---

[165] *Frappé* significa "batido". É um novo movimento [...] é executado a partir da 2ª posição somente como preparação para você aprender a trabalhar o joelho e o tornozelo. Ajuda a dar maior agilidade aos pés nos passos do centro. (*Ibidem*, p. 70)

[166] Peito do pé, região dorsal do pé. Designação específica de *Ballet* [Itálico meu] para a parte da perna que fica acima do tornozelo e antes da barriga da perna. Sabemos que, isoladamente, a palavra *cou*, em francês, quer dizer *pescoço*. Daí, talvez, a interpretação específica. Ou, então, na batida, por exemplo, é efetivamente o peito do pé que bate abaixo da barriga da outra perna. (Cf. Anna, PAVLOVA, op.cit., p. 72)

[167] Em cruz, em forma de cruz. Designação para um exercício a executar para a quarta posição de frente, passando pela segunda posição e terminando na quarta posição atrás. Ou vice-versa. (*Ibidem*, p. 77)

[168] Levantado. Esta indicação serve para a (o) bailarina (o) suspender o corpo nas pontas ou nas meias pontas. Com um pequeno impulso, estica os joelhos e se levanta; depois, baixa novamente nos calcanhares, [...]. Os *relevés* podem ser realizados na primeira, segunda, quarta e quinta posição, em *atitude*, em *arabesco*, *devant*, *derrière*, *en tournant*, *passé en arrière*, etc. A designação também pode servir, algumas vezes, para indicar que a (o) bailarina (o) deve baixar o pé em movimento de uma posição *pointe tendue* para o chão, voltando, depois, a levantar para a *pointe tendue*.(Itálicos meus) (*Ibidem*, p. 183-184)

[169] Desenvolvido. Designa uma evolução em que a (o) bailarina (o) começa o movimento puxando a perna para cima, esticando-a lentamente para uma posição aberta *em l'air* e domina essa posição com perfeito controle. Os quadris devem ser mantidos sempre no mesmo nível e retos na direção para a qual a (o) bailarina (o) está voltada (o). Os *developpés* são executados na barra como exercício para conseguir estabilidade e equilíbrio, mantendo ou sustentando a perna em qualquer ângulo. No palco, os *développés* podem ser executados em *effacé*, *écarté*, *arabesque*, *croisé*, etc. (Itálicos meus) (*Ibidem*, p. 86)

[170] Dobrar, flexionar. (*Ibidem*, p. 106)

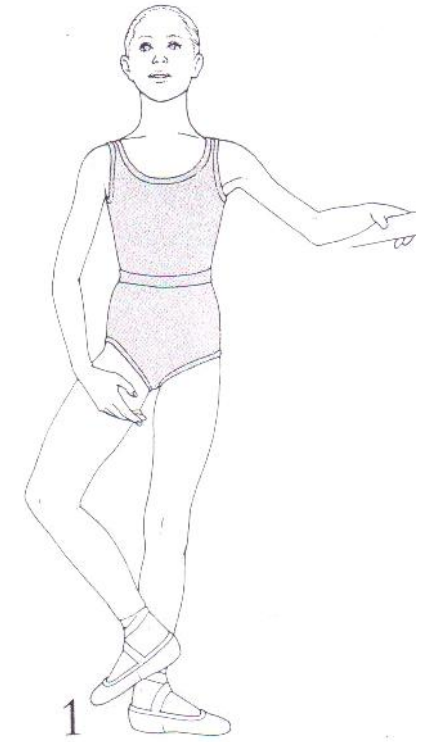

Fig.37. *Cou-de-pied devant*
Fonte: Curso de Balé, 1998

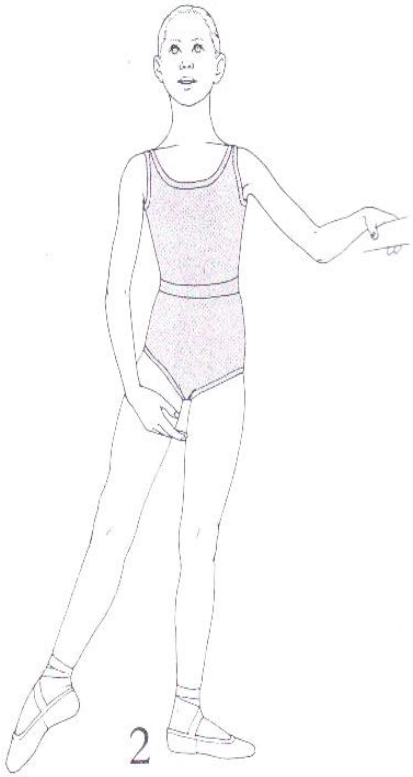

Fig. 38. *Degagé à la seconde*
Fonte: Curso de Balé, 1998

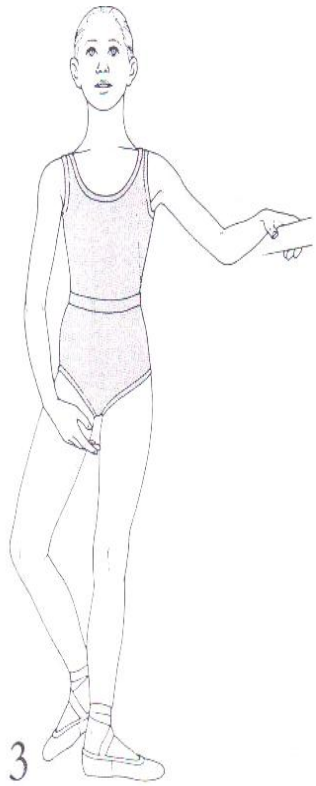

Fig. 39. *Cou-de-pied derrière*
Fonte: Curso de Balé, 1998

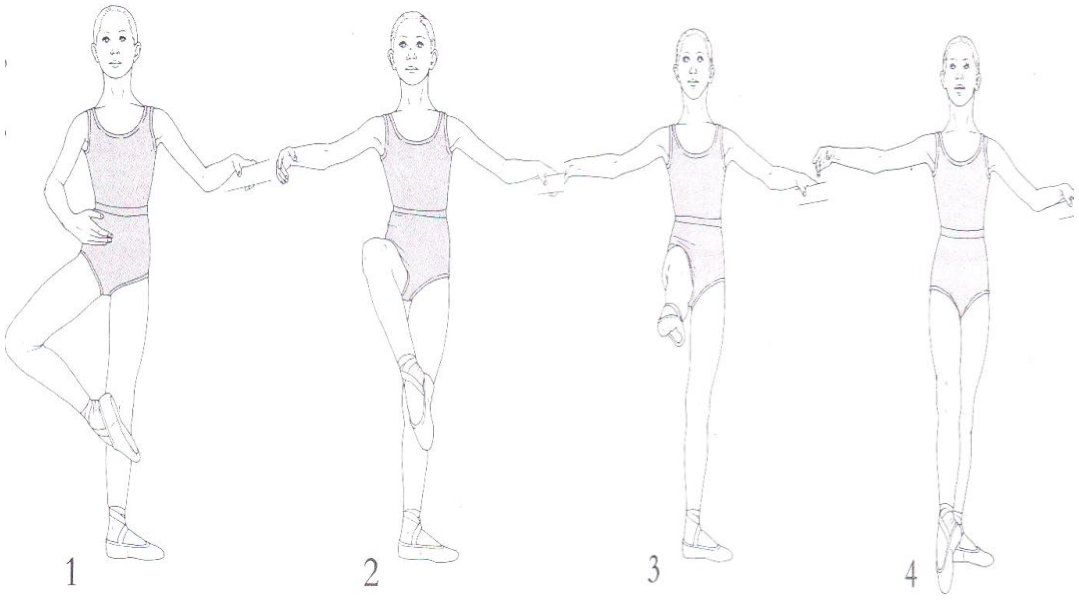

Fig. 40. *Développé Devant.* Fonte: Curso de Balé, 1998.

Quando termina o *développé derrière* (ver fig. 42) fecha 5ª posição dos pés, *cambré*[171]para frente com braço e pernas em 5ª posição, e reinicia a sequência começando *derrière*, e ao realizar o último *développé devant* faz-se *cambré* em grande *quatrième devant*[172] com *fondu* na perna da frente, no caso a de fora da barra.

Termina o exercício no *balancé*, é o mesmo que o *retiré*[173] (ver fig. 43) é chamado no *Royal*, com os braços em 1ª posição (ver fig. 44), logo após repete toda a sequência para o lado esquerdo.

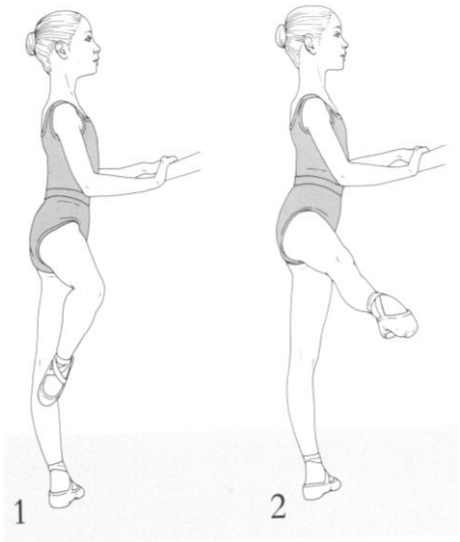

Fig. 41 – *Développé à la seconde* Fonte: Curso de Balé, 1998

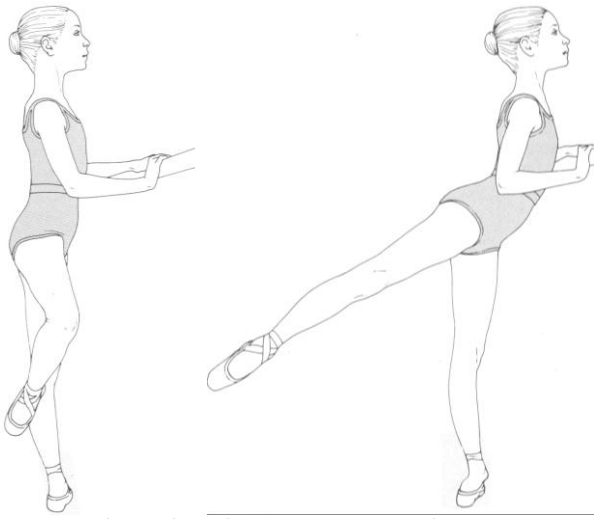

Fig. 42 – *Développé derrière* Fonte: Curso de Balé, 1998.

[171] Arqueado, inclinado. Arquear ou inclinar o corpo a partir da cintura para frente, para trás ou para os lados, a cabeça acompanhando o movimento corporal. (*Ibidem*, p. 66)
[172] Grande quarta, à frente. (*Ibidem*, p.180)
[173] Retirado. Designação para a posição na qual a (o) bailarina (o) levanta a coxa para a segunda posição no ar de forma que a ponta esticada toque a parte traseira do joelho da perna de apoio. (*Ibidem*, p. 189)

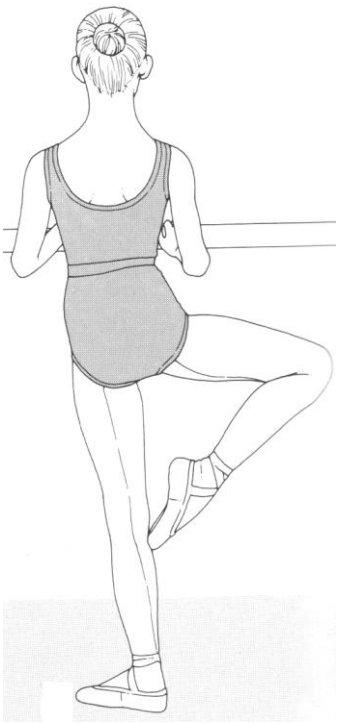

Fig. 43. *Retiré* ou *Balancé (Royal).* Fonte: Curso de Balé, 1998.

Fig. 44. 1ª posição dos braços Fonte: Flávio Sampaio, S/D.

O penúltimo exercício realizado na barra é o *grand battement*[174] *en croix* (ver fig.45), logo após faz-se dois *grand battement's* en *cloche*[175]começando *devant*, passando para *derrière* fechando em *dessous*.

Reinicia o exercício começando *derrière*, e ao fechar o *cloche* em *devant* faz quatro *balancés* ou *retirés*, sendo dois realizados com braço em *bras bas*, e dois com braços em 5ª posição, em seguida realiza-se sete *cloches* com o último fechando em 5ª posição dos pés em *dessus* e recomeça tudo para o lado esquerdo.

[174] Grande batimento. Na execução do grande batimento, a (o) bailarina (o) levanta a perna de movimento dos quadris para o ar e baixa de novo, com joelhos retos. A execução tem que ser feita com facilidade aparente, permanecendo o resto do corpo parado. Os grandes batimentos podem ser *devant¸derrière* e *à la seconde*(a perna em movimento fecha-se alternadamente na quinta posição à frente e atrás), *à la quatrième devant* ou *derrière*, os batimentos *à la second* e à *la quatrième derrière* são executados do mesmo modo.(Itálicos meus)(*Ibidem*, p. 54)

[175] Sino. Neste movimento, as pernas se abrem, esticadas no ar como uma tesoura para frente e apara trás, em chicotada ampla. Em geral, a (o) bailarina (o) consegue elevá-las até a horizontal. (*Ibidem*, p. 71)

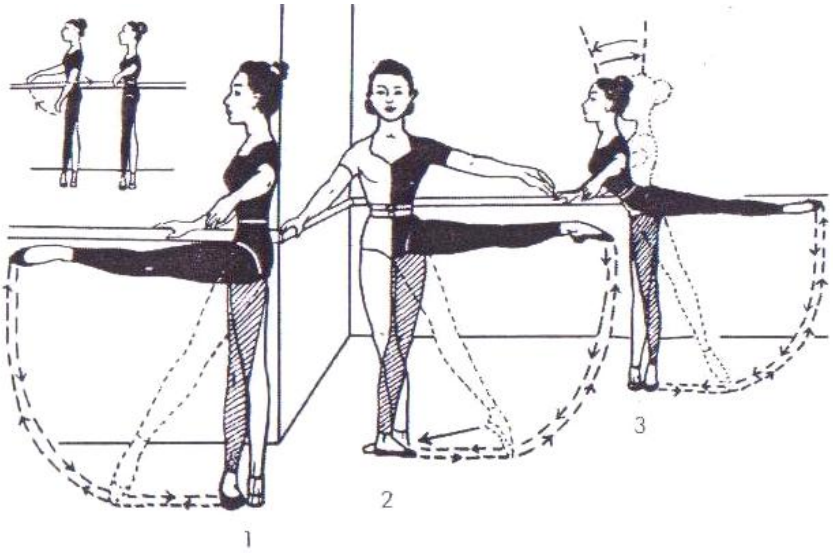

Fig. 45. *Grand Battement en croix.*
Fonte: novo Dicionário de *Ballet*, 2000.

O último exercício da barra é o que elas chamam de Alongamento, e é de caráter livre. Nas aulas da *Ballare* existem dois tipos de alongamento: o número 1 e o número 2. Na aula que escolhi para etnografar, foi realizado o número 2.

En face à barra, com a perna flexionada lateralmente, isto é, com o apoio na porção lateral da perna (ver fig. 46), mais especificamente, sobre a região da fíbula, que é o osso lateral da perna, que se articula com a tíbia (osso medial da perna) e com a articulação do tornozelo, realizam-se dois *demis*, um *rise* e um *cambré devant* – para cima da perna que está na barra.

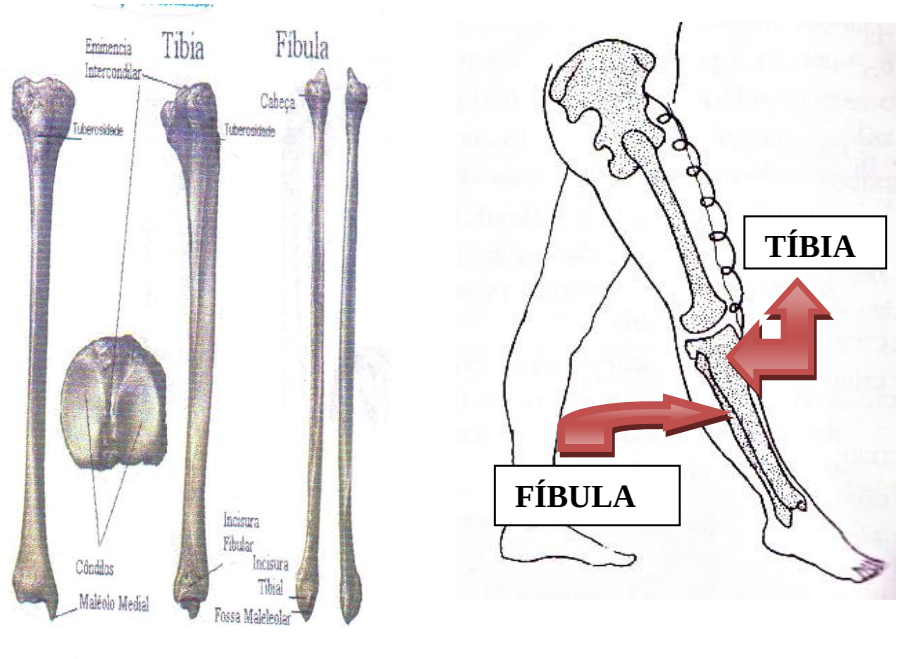

Fig. 46. Localização dos ossos na perna. Fonte: Calais-Germain, 1991.

Em seguida, estica-se a perna e puxa-se o peso corpóreo para fora do eixo vertical, isto é, efetua-se a flexão do quadril, inclinando-se, depois, para cima da perna esticada que está sobre a barra (neste caso, a perna direita), puxando-se o peso, agora, para a lateral direita do corpo e retornando-se à posição da perna flexionada *en face*.

Em seguida, vira-se de costas para a barra com a perna, também, flexionada só que agora o apoio far-se-á sobre a tíbia (ver figura 46). Repete-se a sequência inicial, com dois *demis*, um *rise* e um *cambré*, só que agora *em derrière*. Depois, tira-se a perna da barra e realiza-se a abertura em quarta posição (ver fig. 47), isto é, a perna que está realizando o exercício fica na frente (neste caso, à direita); e a outra, atrás. No término do exercício, troca-se a perna direita pela perna esquerda e repete-se toda a sequência.

Fig.47. Abertura das pernas.
Fonte: Calais-Germain, 1991.

Agora, os exercícios serão realizados no centro da sala, o primeiro é denominado de *ports de bras*[176],as bailarinas ficam dispostas em dois grupos, um formado por aquelas que farão o exercício com a perna esquerda comandando e o outro grupo tendo a perna direita no domínio, no entanto a sequência é a mesma. Logo, as bailarinas do lado direito ficam com a perna direita na frente, e as do lado esquerdo, consequentemente, com a perna esquerda na frente.

Descreverei o exercício com a perna esquerda, já que nos demais descrevi para o lado direito, então, as bailarinas *à la quatrième derrière*[177] (na 4ª posição atrás) (ver fig. 48), braço esquerdo 2ª posição e o direito em *demi-seconde*. Ao iniciar a música, as bailarinas

[176] Chama-se *ports de bras* ao movimento contínuo através de algumas ou todas essas posições descritas acima. Significa, na verdade, "transporte dos braços", mas deve sugerir a maneira como você movimenta os braços graciosa e expressivamente, em harmonia com o resto do seu corpo, quando está dançando. Você encontrará exercícios de *ports de bras* em todos os graus. São especialmente criados para praticar a movimentação dos braços na passagem de uma posição para outra, e incluem o uso do corpo em graus mais avançados. (Cf. **Curso de balé Royal Academy of Dancing**, p. 21)

[177] Na quarta, atrás. Neste caso, a (o) bailarina (o) deve colocar o pé na quarta posição para trás ou executar o movimento para a quarta posição para trás no ar. (Cf. Anna, PAVLOVA, op.cit., p. 179)

trocam a perna de *degagé derrière* para *devant* e o braço direito vai subindo passando pela 1ª posição, para chegar em 2ª posição, permanecendo o braço esquerdo na 2ª.

Fig. 48. Bailarinas do 6º grau fazendo aula na Escola de Dança *Ballare*. Na fila da direita Vitória, Anamaria, Mariana, na fila da esquerda Evelyn, Michelle, Fernando, Rafaela.
Fonte: Lucienne Coutinho, 2011.

Posteriormente, elas fazem um *relevé* em 5ª posição dos pés, com a perna direita na frente, *en croisé*[178] *devant* (ver fig. 49); realizam um *cambré à la quatrième devant*[179], com o braço esquerdo, com *fondu* na perna esquerda. Elas sobem o braço esquerdo que seguiu no *cambré*, até chegar na 2ª posição de *arabesque* (ver fig. 50).

Fig. 49. *En croisé devant*.
Fonte: Flávio Sampaio, S/D.

Fig. 50. 2ª posição de *arabesque*.
Fonte: Curso de Balé, 1998.

[178] Cruzado. Designação para uma das direções dos ombros. O corpo fica colocado em ângulo oblíquo em relação à frente do palco, com o cruzamento das pernas. A perna livre pode ficar cruzada à frente ou atrás. (*Ibidem*, p. 75-76)
[179] Na quarta, à frente. Neste caso, a (o) bailarina (o) deve colocar o pé na quarta posição à frente ou executar o movimento para a quarta posição à frente no ar. (*Ibidem*, p. 179)

Depois, repetem o exercício, só que agora com a perna esquerda atrás, o *cambré* é realizado com o braço direito fazendo a mesma sequência. Em seguida, elas executam o *relevé*, seguido do *detourné*[180].

As bailarinas, voltando-se para a diagonal esquerda da sala, dão quatro passos a frente. Elas param com a perna direita na frente, em 5ª posição dos pés e dos braços; ficam em *relevé*, realizando, em seguida, um *detorné*; ao trocarem de perna (agora a esquerda é que fica na frente), os braços descem da 5ª posição, ao alto, até chegarem à porção anterior do corpo, cruzando o braço direito sobre o esquerdo.

Abrem a perna de trás em grande *quatrième derrière*[181]; concomitante, levantam os braços que estão cruzados até a 5ª posição; em *relevé*, passam a perna direita para frente e fazem uma grande *quatrième devant*, com a perna esquerda em *fondu* e os braços em 4ª posição de *port de bras* (ver fig. 51).

Fig. 51. 4ª posição de braços – *port de bras.*
Fonte: Curso de Balé, 1998.

Logo após, as bailarinas fazem um *demi-tour*[182]; correm em direção ao fundo da sala e dispõem-se na diagonal direita, ao fundo, ficando em *releve*, na 5ª posição dos pés, com o esquerdo em *dessus* e os braços em *allongé (ée)*[183], formando uma linha diagonal – braço direito alongado para cima e braço esquerdo alongado para baixo.

Em seguida, elas voltam a correr em diagonal, só que agora para a diagonal direita (frente) da sala; equilibram-se no *releve*, utilizando a mesma posição de braços e pernas, utilizada antes, no fundo da sala. Posteriormente, ainda na diagonal, realizam com a perna

[180] Virada. É uma volta para trás, invertendo a posição dos pés, executada nas pontas ou nas meias-pontas. No *Detourné* completo, a (o) bailarina (o) gira uma meia volta no pé da frente em direção ao de trás, mantendo o pé de trás um pouco levantado e ainda atrás. Depois, coloca o pé de trás na *Demi-pointe* com *Fondu* e termina com um *Demi-detourné*. (Itálicos meus) (*Ibidem*, p. 85)
[181] Grande quarta, atrás. (*Ibidem*, p. 179)
[182] Meia volta (*Ibidem*, p. 84).
[183] Alongado (a), estendido (a), esticado (a). (*Ibidem*, p. 29)

direita três *pointes tendues* com *fondu*, com o braço em 1ª posição, acompanhando a perna. No terceiro *pointe tendue*, elas param e fazem um *demi rond jambe*, mudando a direção do corpo para a diagonal esquerda (fundo); com o comando do braço esquerdo, realizam a 4ª posição do *port de bras*; desenvolvem os braços e ficam na 2ª posição de *arabesque* . Realizam mais dois *pointes tendues* para a nova diagonal; esticam o *fondu*, subindo, em seguida, para um *rise* e caminhando para o centro da sala; ajoelham, por fim, com a perna esquerda como apoio no chão, e os braços em 5ª posição.

O segundo exercício do centro é a *pirouette en dehors*[184] (ver fig. 52). As bailarinas começam *en effacé*[185] (ver fig. 53), paradas na diagonal esquerda (frente), em 5ª posição dos pés e ao iniciar a música viram para a diagonal direita (frente) da sala, com os braços do *port de bras* em 4ª posição. Um *battement tendu devant*, com a perna direita, um *tendu derrière*, com a perna esquerda, um *tendu à la seconde*, com o braço esquerdo descendo de 4ª para 2ª posição e a perna direita fechando *dessus*.

Fig. 52. *Pirouette en dehors*. Fonte: novo Dicionário de *Ballet*, 2000.

Elas fazem uma *glissade*[186]*dessus*[187] e uma *glissade dessous*[188], terminando com o pé esquerdo na frente, em 5ª posição, passando ao *tendu à la seconde*, fechando *dessous*; seguido

[184] As piruetas podem ser *en dedans* e *en dehors*: em geral, todas as piruetas *en dedans* em frente da perna de apoio; e todas *en dehors*, atrás da perna de apoio; e podem ser, ainda, simples, dupla, tripla, etc. Há vários tipos de piruetas: *sur le cou-de-pied, en atitude, en arabesque, à la seconde, renversé, etc.* (Itálicos meus) (*Ibidem*, p. 168).

[185] Uma parte do corpo está desviada da posição frontal, com a perna mais distante do público colocada na frente (na 3ª, ou 5ª posição, a partir do Terceiro Grau). Tal como no *en croisé*, uma das pernas pode estar estendida a diante (Cf. **Curso de balé *Royal Academy of Dancing***, op. cit., p. 56).

[186] Deslizamento. Designação para um passo deslizante, escorregando o pé em movimento da quinta posição na direção desejada, o outro pé se juntando a ele. Os deslizamentos são realizados com ou sem troca de pés e começam e terminam com um *demi-plié*. Há seis tipos de *glissades*: *devant, derrière, dessous, dessus, em avant,*

do *tendu derrière*, abrindo em 4ª posição dos pés (ver fig. 54) para realizar a *pirouette en dehors*, terminando com a perna esquerda atrás e realizando o *pas de bourré*[189]. O pé esquerdo fica na frente, agora; repetem toda a sequência, com o corpo *en effacé*, voltado para a diagonal esquerda (frente).

Tendu devant, com a perna esquerda; *tendu derriére* com a perna direita; *tendu à la seconde*, fechando *dessous, tendu derrière* abre na 4ª posição para realizar a *pirouette* com a perna direita, seguida de *pas de bourré*, terminando com a perna esquerda em *degagé* fechado (ver fig. 55).

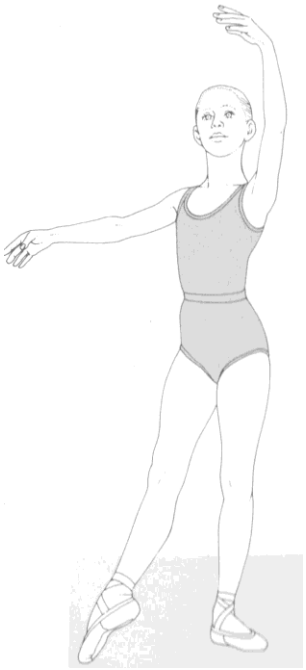

Fig. 53. *En effacé*
Fonte: Curso de Balé, 1998

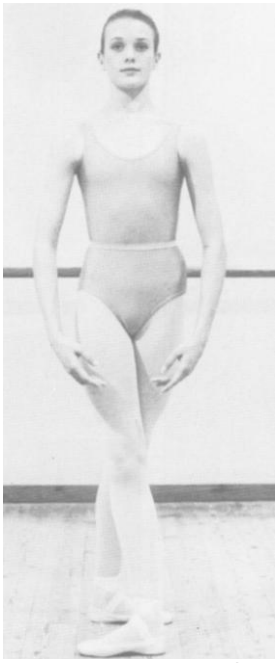

Fig. 54. 4ª posição dos pés (derivada da 5ª posição)
Fonte: Curso de Balé, 1998.

Fig.55. Galina Ulanova em De*gagé* fechado
Fonte: *The ballerina*, 1955.

---

e em arrière – a diferença depende das posições de início e de término e também da direção desejada. Em todos os *glissades*, o calcanhar do pe que começa o passo deve ser baixado até o chão na frente do calcanhar do pé que termina (Itálicos meus) (Cf. Anna, PAVLOVA, **Novo Dicionário de *Ballet***, op.cit., p. 114-115).

[187] Deslizamento por cima. Neste caso, a (o) bailarina (o) desloca-se para o lado, começando com um pé atrás e termina com o mesmo pé na frente: quinta posição, pé direito para trás; *demi-plié*; escorrega em ponta, pé direito, para a segunda posição, desloca o peso do corpo para o pé direito, atrás; *demi-plié*; escorrega em ponta para a quinta posição, atrás, baixando o calcanhar e dobrando o joelho (Itálicos meus) (*Ibidem*, p. 116).

[188] Deslizamento por baixo. Neste caso, a (o) bailarina (o) desloca-se para o lado, começando com um pé atrás e termina com o mesmo pé na frente: quinta posição, pé direito para trás; *demi-plié*; escorrega o pé direito em ponta para a segunda posição; desloca o peso do corpo para o pé direito, dobrando o joelho, e escorrega o pé esquerdo em ponta para a quinta posição atrás, baixando o calcanhar e dobrando o joelho (Itálico meu) (*Ibidem*, p. 115-116).

[189] Passo de *bourrée*, sendo *bourrée* o nome de uma antiga dança folclórica francesa semelhante ao *gavotte* que, por sua vez, faz lembrar o minueto. No *Ballet*, existe uma quantidade imensa de variedades de *bourrée*. Estas não são consideradas como passos em si, mas usadas para transitar de uma posição para outra. Ex: quando a (o) bailarina (o) cruza o palco com pequenos passos *sur les pointes*, isso é uma das espécies de *bourrée*. Os passos de *bourrée dessous*, *dessus*, *Devant* e *derriére* podem ser lembrados da seguinte maneira, respectivamente: por baixo ou por trás da outra perna; por cima ou em frente da outra perna; para a frente ou pisando para o lado e para a frente; e para trás ou com a perna de trás fechando atrás(Itálicos meus) (*Ibidem*, p. 157).

O terceiro exercício do centro é constituído por pequenos saltos e as bailarinas ficam posicionadas *en croisé*, voltadas para a diagonal esquerda (frente) da sala; iniciam a realização dos saltos, após a contagem de seis tempos da música[190], fazendo um *sobressault*[191] (ver fig. 56) *en avant*, com braço em 1ª posição, seguido de um *échappé sauté*[192] (ver fig. 57); em seguida, as bailarinas realizam três *changements de pieds*[193], sendo que no terceiro trocam a direção do corpo para a diagonal direita (frente), repetindo a sequência até os *changements* (ver fig. 58), fechando em 5ª posição, com os pés em *rise*. Em seguida, elas repetem toda a sequência, começando para o lado esquerdo.

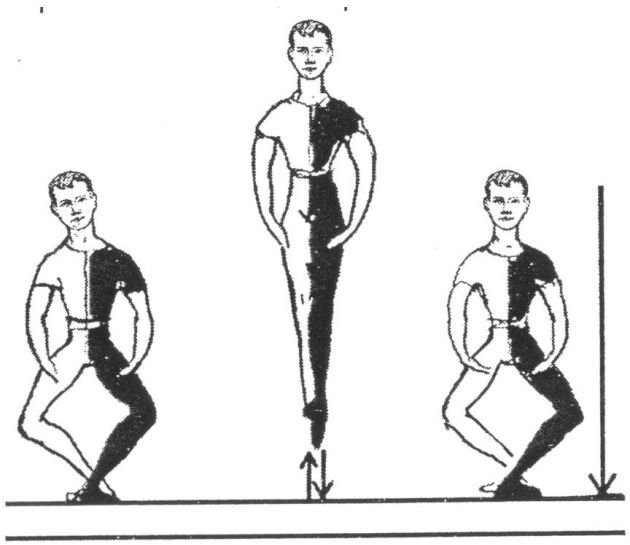

Fig. 56. *Sobressault*. Fonte: novo Dicionário de *Ballet*, 2000

[190] As bailarinas contam a música a partir de seu início, de 1 até 6 que seria o tempo musical criado pelos sujeitos praticantes da técnica, e após a contagem iniciam o exercício.

[191] Sobressalto. A (o) bailarina (o) dá um salto para quinta posição para frente (*en avant, croisé ou ouvert en avant);* joelhos e pontas esticadas no ar, o pé da frente escondendo o pé de trás; cai, ao mesmo tempo, com os dois pés na quinta posição, com o mesmo pé à frente com que iniciou o salto. Este salto pode ser feito nas pontas ou nas meias pontas (Itálicos meus) (*Ibidem*, p. 210-211)

[192] Escapado saltado. Ao executar este *échappé*, a (o) bailarina (o) salta tanto para segunda como para a quarta posição. O corpo pode ficar virado para a frente ou para qualquer das outras direções. O *échappé sauté* pode ser *grand ou petit* (*Ibidem*, p. 91-92).

[193] Troca de pés. Em geral, diz-se simplesmente *changements.* Neste caso, a (o) bailarina (o) dá passos saltitantes na quinta posição, trocando os pés no ar e descendo novamente na quinta posição, mas com os pés trocados, ou seja, com o pé oposto na frente. Os *changements* pode ser *petits* e *grands* (*Ibidem*, p. 68).

. Fig. 57. *Échappé sauté.* Fonte: novo Dicionário de *Ballet*, 2000.

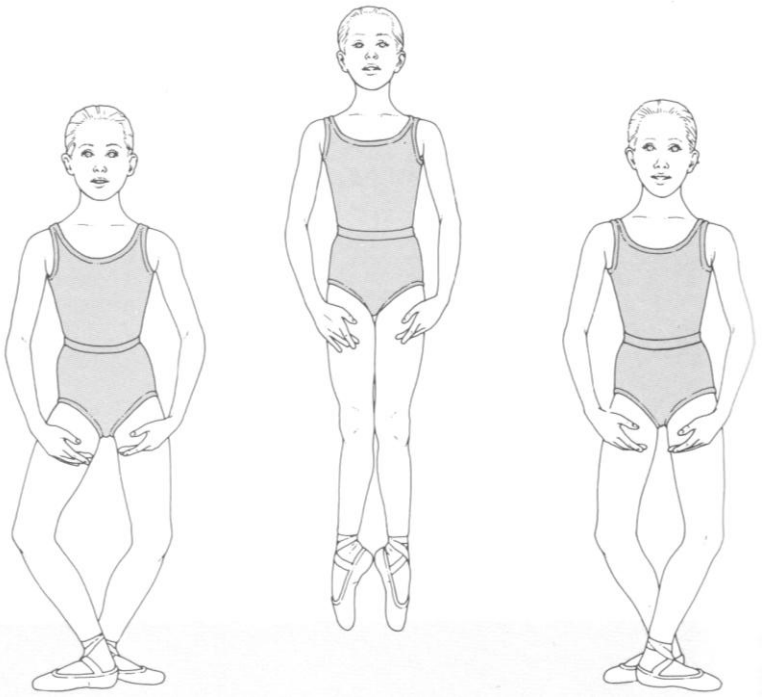

Fig. 58. *Changements de pieds. Ex*: trocando os pés em 3ª posição. Fonte: Curso de Balé, 1998.

O quarto exercício é o que as bailarinas chamam de *pirouette en dedans* (ver fig. 59); elas se dispõem no fundo da sala, em 5ª posição, com o pé direito à frente *en croisé* e o corpo direcionado para a diagonal esquerda (frente) da sala. Ao iniciar a música, elas fazem *degagé quatrième*, seguida de uma *pirouette*, girando com a perna esquerda e terminando com o corpo voltado para a diagonal direita (frente) da sala. Realizam uma *pirouette*, agora com a perna direita, terminando com o corpo voltado para a diagonal inicial, à esquerda. Realizam, em seguida, dois *balancés*[194], seguidos de *tombé*[195] *pas de bourrée*, terminando em *quatrième*,

[194] Balançado. Passo balançado. Execução de um passo em que o peso do corpo passa de um pé para o outro, balançando, parecido com um passo de valsa. O *balancé* pode ser executado, cruzando o pé na frente ou atrás.

subindo em *relevé*, descendo em *plié* e fazendo uma *pirouette en dehors*. Terminam o exercício em 5ª posição dos pés.

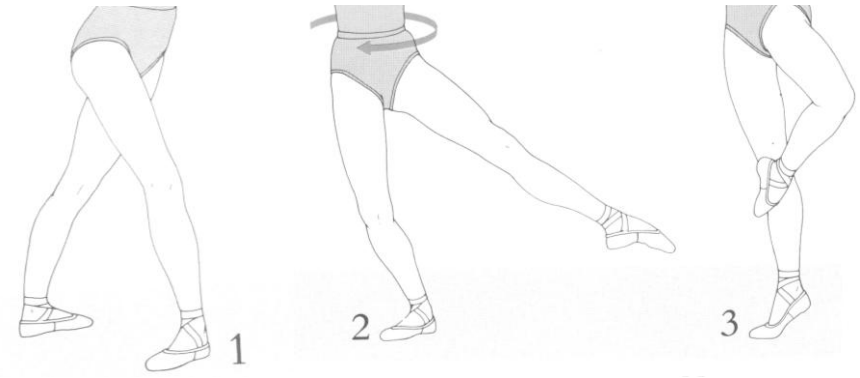

Fig. 59. *Pirouette en dedans.* Fonte: Curso de Balé, 1998.

Como exercícios finais desta aula, as bailarinas realizam os chamados *free moviments*[196]. Nas aulas que observei, identifiquei a realização de dois deles: o primeiro, saindo do fundo da sala, com os pés paralelos e os braços elevados acima da cabeça, sendo que as mãos ficam fechadas segurando, cada uma, um lenço.

As bailarinas fazem um *rise*; dão um passo para frente com a perna direita e realizam (como se fosse) um *temps levé*[197]. Cabe destacar que os pés sempre ficam *en dedans*; em seguida dão três passos acelerados e repetem o *temps levé* alternando a perna: primeiro, é a esquerda que é elevada *en derrière*; depois, é a direita; e assim sucessivamente.

O segundo é o chamado *pas marché*[198]; as bailarinas estão em 1ª posição dos pés; as mãos estão na cintura, com os pulsos fechados; elas começam com a perna direita, que desliza *en devant*, elevada do chão; transferindo o peso do corpo para a perna direita, dão um pequeno saltinho e a perna esquerda é conduzida *en derrière*; em seguida, a perna esquerda

---

Na quinta posição, pé direito para a frente: d*emi-plié, degagé* o pé direito para a segunda posição, deslocando sobre o mesmo, levemente, em *demi-plié e* cruzando o pé esquerdo atrás do tornozelo direito, inclinando a cabeça e o corpo para a direita; pisa no pé esquerdo *demi-pointe*, atrás do pé direito, levando este ligeiramente e, depois, deixa-se cair novamente sobre o pé direito em *demi-plié* com o pé esquerdo levantado e com um *cou-de-pied* atrás. A seguir, *balancé* para o lado esquerdo. O *balancé* também pode ser executado *en avant, en arrière, croisé, effacé* ou de lado [itálicos meus) (*Ibidem*, p. 47)

[195] Tombado (a). Designação para o passo em que o corpo da (o) bailarina (o) cai para a frente ou para trás em *demi-plié* na perna de movimento. [Itálico meu] (*Ibidem*, p. 222)

[196] Segundo a professora, da Escola de Dança *Ballare*, Suelen Lopes os *free movements "é mais um contemporâneo [...] pra deixar o corpo mais leve, mais mole."* (entrevista concedida na própria Escola de Dança *Ballare* no dia 04 de abril de 2011)

[197] Tempo levantado. Esta é a designação para o salto dado sobre um pé e realizado em qualquer posição. A (o) bailarina (o) sai do chão com o pé bem esticado, usando toda a extensão muscular para realizar a elevação na ponta do pé, ficando esta ponta para baixo e a perna esticada após o *demi-plié*. O *temps levé* pode ser realizado em *sur le cou-de-pied Devant, sur le cou-de- pied derrière, em arabesque, en atitude, à la quatrième Devant, en tournant*, etc. [...]. (Itálicos meus) (*Ibidem*, p.218-219)

[198] Passo de marcha. Esta designação serve para indicar um andar altivo e nobre (Cf. Anna PAVLOVA, [Org.], **Dicionário de *Ballet***, p. 163)

desliza em dois tempos e volta *en devant*; em um tempo as bailarinas transferem o peso para a outra perna. Repetem essa sequência alternando as pernas duas vezes e, por fim, com os pés paralelos, pisam duas vezes para frente, alternando os pés, com os joelhos levemente flexionados; na terceira pisada, esticam a perna *en devant*, dando uma pisada mais longe. Repetem as pisadas mais uma vez e, no final, fecham os pés em paralelo realizando, antes, uma batida forte com o pé direito no chão – uma espécie de marcação finalizante do exercício.

Esses foram os exercícios realizados em uma das várias aulas que observei. Elenquei apenas uma aula, por ter em vista que elas possuem um programa a ser desenvolvido em todo o semestre. Assim sendo, há pouco acréscimo de exercícios de uma aula para outra, pois, segundo a professora Camila, todos os exercícios são coreografados: *"[...] eu destrincho todinho [...] depois eu junto"*[199].

Portanto, a cada aula, a professora Camila acrescenta um pequeno movimento àquela sequência já realizada, repetindo todos, desde o início; e a cada aula, propõe um movimento livre: *"trabalho [...] a parte livre que não tem no programa, [...], tudo que não tem no programa".*

Cabe destacar que toda a descrição da aula foi baseada em meu trabalho de aprendiz de etnógrafa, uma vez que a professora Ana Rosa Crispino **não me cedeu** nenhum programa ou material oficial da *Royal*. Como não poderia deixar de produzir minha pesquisa, procurei, conforme propõe Roberto Cardoso de Oliveira, através do olhar e do ouvir, enquanto *atos cognitivos*, exercitar minha percepção e construir o meu saber em relação à realidade na qual eu estava inserida em campo para, através do ato de escrever, exercitar o meu pensamento de forma mais cabal[200].

Em seguida, falarei a respeito do "ritual de preparação": antes, durante e depois de uma aula de *Ballet* Clássico, observado em campo, apreendido nas entrevistas das bailarinas e, principalmente, acrescido de minha própria experiência de bailarina clássica.

2.4. RITO DE PREPARAÇÃO PARA/NA AULA DE *BALLET* CLÁSSICO

Assim como em outras profissões, na dança há presença de um "uniforme" próprio, constituído de um *collant* ou *leotard*[201] (ver fig. 60) que é utilizado por todas as bailarinas e

[199] Entrevista concedida em 21 de março de 2011 na Escola de Dança *Ballare*.
[200] Cf. Roberto Cardoso Oliveira, **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever**, p. 18.
[201] Malha de *Ballet* que proporcione a indispensável liberdade de movimentos. A malha tem sido a indumentária prática aceita para bailarinos desde que foi inventada por *Monsieur Leotard* na França, há mais de cem anos (Cf. **Curso de Balé**, op.cit., p. 111)

defini o nível ao qual esta se encontra. Na *Ballare* percebi que as crianças usavam *leotard* de cor rósea e as maiores, que estão no sexto grau, usavam-na de cor preto.

Outro componente deste uniforme são as meias-calças; assim como as *leotards*, variam entre os níveis; as crianças em sua maioria utilizam as de cor rósea; outras utilizam meias ¾ na cor branca; as maiores também usam meias na cor rósea, além da cor salmão.

Seguindo, temos o calçado, já mencionado anteriormente, que é a sapatilha utilizada no *Ballet* sob duas formas: a de meia-ponta e a de ponta. As crianças utilizam as sapatilhas de meia-ponta na cor rósea. As maiores usam as sapatilhas de meia-ponta na cor bege e rósea, e as de ponta além da cor rósea, também na cor salmão.

Fig. 60. Vitória de *leotard* preto (usando o uniforme da *Ballare)*.
Fonte: Lucienne Coutinho, 2011.

Os cabelos são utilizados, obrigatoriamente, amarrados em *coque*, bem preso com grampos e redinhas, próprias para segurarem os fios que estejam mais salientes, além de outros adereços que as próprias bailarinas utilizam, tais como: arranjos de flores, bordados, *tic-tac*, etc. Algumas bailarinas, para sentirem seus cabelos mais seguros, utilizam gel e cremes, mas todas, sem distinção de idade utilizam o coque para fazerem aulas e apresentações de dança.

Esses são os acessórios imprescindíveis à composição de uma bailarina clássica para uma aula de *Ballet* Clássico. No entanto, ao redor desses elementos, há todo um rito de

preparação, no sentido que Aldo Terrin define o termo: aquilo que *"coloca ordem, classifica, estabelece as prioridades, dá o sentido do que é importante [...]"*[202].

O primeiro dos acessórios que a bailarina clássica coloca, quando está se preparando para realizar uma aula é a meia-calça. Por ser bastante frágil, desafia a delicadeza e a paciência de quem a veste. Cabe destacar que estou descrevendo o rito de preparação de uma bailarina, por volta de seus nove anos de idade, quando já apresenta certa independência no vestir, uma vez que as crianças bem menores são preparadas para as aulas pelas próprias mães, avós e/ou babás.

Em seguida, a bailarina veste a *Leotard*, que deve ficar por cima da meia-calça e ser bem adaptada ao corpo de quem a usa para não atrapalhar o movimento corpóreo da bailarina.

Posteriormente, a bailarina se prepara para arrumar o cabelo; penteia-o cuidadosamente, com o intuito de não deixar nenhum fio entrelaçado um no outro; em seguida realiza um rabo de cavalo com uma liga bem firme. Com certa habilidade, e fazendo movimentos circulares, vai enrolado o cabelo ao redor da liga; concomitantemente ao enrolar do cabelo, vai colocando um grampo de cada vez, até o momento em que sente que ele (o cabelo) está completamente seguro; e, por fim, envolve todos os fios dos cabelos em uma redinha, com fios de seda, capazes de deixá-los mais seguros e presos.

Depois de vestida, a bailarina coloca seu último acessório, a sapatilha de meia-ponta; e está preparada para a aula. Agora, começa o que eu percebi como "comportamento ritual", no qual as bailarinas *"ritualizam o próprio agir, tornando-o formal, repetitivo"*[203].

Durante a minha estada na *Ballare*, observei cada uma das bailarinas e percebi que todas repetiam o mesmo agir em todos os dias de aula; primeiro, antes de entrarem na sala de aula, deviam adentrar no vestiário; lá, percebi que, todos os dias, elas deixavam suas bolsas na mesma divisória do armário; depois sentavam sempre no mesmo lugar para tirarem a roupa com que chegaram à escola, até ficarem, apenas, com o uniforme da *Ballare*, calçando, por fim, as sapatilhas. Pronto! Já estavam preparadas para a aula (ver fig. 61).

[202] Cf. Aldo Natale Terrin, "**O rito: definição e classificação"**, p. 19.
[203] *Ibidem*, p. 20-21.

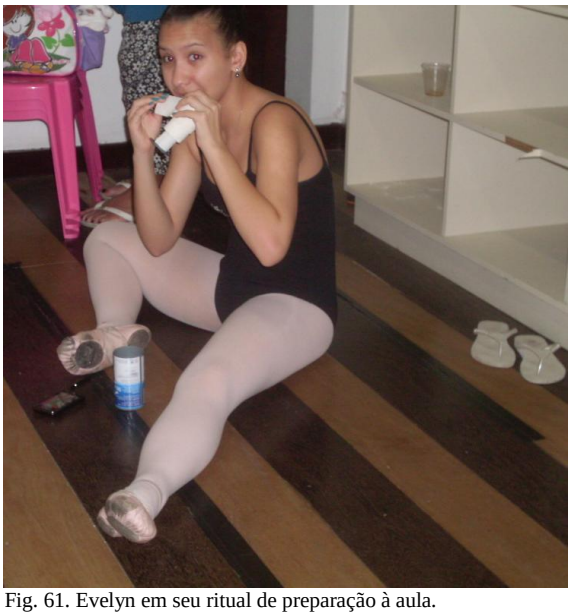

Fig. 61. Evelyn em seu ritual de preparação à aula.
Fonte: Lucienne Coutinho, 2011.

Em virtude de eu perceber esse ritual de preparação para a aula, resolvi, durante as entrevistas, sondá-las a respeito de tais comportamentos, e se estes seriam ou não percebidos por elas próprias; então perguntei se elas tinham algum ritual de preparação e a maioria das respostas, foi: *"[...] eu primeiro me aqueço [...]"* (Elba Maués); *"Antes das aulas o alongamento [...]*" (Evelyn Modesto); *"Antes de fazer as aulas, eu me aqueço [...]"* (Nanssy Brandão); *"Eu sempre me alongo antes de ir pra aula [...]"* (Rafaela Araújo)[204]. Logo, para as bailarinas, aquele comportamento repetitivo não era ritual por que não estaria ligado à aula. No entanto, percebo que está sim, uma vez que da mesma forma que agem no interior do vestiário, desenvolvendo as mesmas atitudes cotidianamente, na sala de aula, a regra se perpetua.

Percebi que as bailarinas se dispunham, na sala de aula, sempre nos mesmos lugares, tanto na *barre*, como no *centre*; executavam os exercícios com a mesma pessoa e até com os mesmos grupos, em todas as aulas. Tal fato só sofria alteração quando alguém faltava e, sem perceberem, elas acabavam saindo de suas zonas de conforto, o que acarretava desestruturação de seus pensamentos e com eles o esquecimento das seqüências dos exercícios e do tempo musical.

Cabe destacar que a aula difundida pelo programa da *Royal* já é um processo de ritualização, uma vez que a repetição dos exercícios nas aulas é uma premissa oficial capaz de

[204] Entrevistas concedidas nos dias 21 e 28 de fevereiro de 2011 na Escola de Dança *Ballare*.

"*estabelecer as prioridades*"[205] àquele nível de ensino. Nas próprias falas das bailarinas percebemos tal fato:

> [...] acredito que a *Royal* seja mais completa, por que ela trabalha tudo, trabalha o peso, trabalha o caminho das conduções, por onde o nosso braço tem que passar, por onde a nossa perna tem que passar, então depois que aquilo tudo tá no seu corpo, toda a técnica do que a gente trabalha desde pequenininha, tá no teu corpo, tu fazes qualquer coisa [...][206]. [...] além de ser tudo direitinho, [...] fez tudo pensado é uma coisa muito perfeita[207].

Decidi dar destaque nesse item, referente ao processo de ritualização, por perceber que em torno das aulas de *Ballet*, vinculadas ao método *Royal*, todas as ações são realizadas de forma cotidiana e repetitiva, com o intuito de possibilitar às bailarinas a apreensão de forma cabal do programa vinculado, neste caso, do sexto grau para, posteriormente, serem avaliadas quantitativamente por suas capacidades de assimilação e repetição fidedigna àquele conteúdo pré-estabelecido pela *Royal Academy of Dancing*.

2.5. O TRABALHO DE CORPO DAS BAILARINAS NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DAS AULAS DE *BALLET* DA ESCOLA DE DANÇA *BALLARE*

Ao me deparar, no trabalho de campo, com o universo do *Ballet*, busquei observar e "transformar o familiar em exótico". Travei uma luta comigo mesma para *"tirar a capa de membro de uma classe e de um grupo social específico para poder"* – como aprendiz de etnóloga – *"estranhar alguma regra social familiar e assim descobrir o exótico no que está petrificado dentro de [mim] [...]."*[208]

Procurei olhar o trabalho de corpo daquelas bailarinas da forma mais despida possível de meus paradigmas de bailarina clássica, treinada nos métodos Vaganova e Veltchek, para, através da propriocepção, procurar vivenciar em mim aquilo que se difundia nas aulas de *Ballet* da *Ballare*, cujas bases metodológicas estão profundamente enraizadas no programa oficial da *Royal Academy*.

Logo no primeiro contato visual, percebi certa rigidez corporal, provocada pelo Programa *Royal* do sexto grau, que foi o que eu acompanhei. Isso me causou estranhamento.

---

[205] Cf. Richard SCHECHNER *apud* Aldo Natale TERRIN, op.cit, p. 17.
[206] Entrevista concedida pela professora Suelen Barral Secco Lopes no dia 04 de abril de 2011 na Escola de Dança *Ballare*.
[207] Entrevista concedida pela professora Camila Vieira Boução Viana no dia 21 de março de 2011 na Escola de Dança *Ballare*.
[208] Cf. Roberto da Mata, **O ofício de Etnólogo, ou como ter "*Antropological Blues*"**, p. 28-29.

As bailarinas são ensinadas a se preocuparem com o alinhamento de todo o corpo, da cabeça aos pés; a trabalharem com força e, ao mesmo tempo, com leveza; e de forma bastante disciplinada[209].

Segundo Byrne, a ênfase do ensinamento do *Ballet* Clássico figura na atenção veiculada ao "ensinar o corpo", sob três exigências básicas: postura correta, *en dehors*, e posicionamento do peso, que devem ser entendidas e aplicadas continuamente[210].

Todos os exercícios difundidos nas aulas são demonstrados pela professora Camila e são, em seguida, repetidos por todas as bailarinas. Mediante a reprodução incorreta, a professora realiza as devidas retificações, através do toque ou da oralidade. Caso alguma das bailarinas continue errando o exercício, Camila as faz repetirem o movimento até o devido acerto.

> A professora, ela nos mostra como fazer, vamos supor que [...] nós não estejamos conseguindo fazer algo direito, ela [...] nos diz exatamente, assim como, por exemplo, o pé vai ficar *en dehors*, *en dedans*, [...], sempre tento fazer como ela fala [...] o jeito como a professora fala, como a professora ensina porque [...] esse é o modo mais correto [...][211].[...] os professores ajudam bastante , eles ficam em cima de ti falando, explicando como é pra fazer direito [...][212].

Uma das premissas difundidas nas aulas está relacionada à assimilação dos exercícios que serão avaliados por um examinador escolhido pela própria *Royal*. Para que tal memorização seja concretizada, as aulas são direcionadas pelos conteúdos presentes no programa, e este mostra o que deve ou não ser trabalhado para aquele grau de ensino. *"Primeiro grau: Ao atingir este nível, você começará a trabalhar nos exercícios da aula como um bailarino profissional. Daqui para a frente, os exercícios estão divididos em duas partes – os executados na barra e os executados no centro."*[213]

Vivenciei o programa da *Royal* apenas na prática, já que não me forneceram nenhum documento escrito; então busquei em campo "*ver e registrar, sistemática e fielmente, fatos e circunstâncias em situações concretas*"; realizei a observação participante, que me possibilitou, enquanto pesquisadora, participar como "*membro ativo dos fatos, apreendendo o significado*" que aqueles sujeitos atribuíam aos seus atos[214].

---

[209] Cf. Vera ARAGÃO, **Reflexões sobre o balé clássico**, p. 152.
[210] Cf. John BYRNE, Shirley HANCOCK, Moira, MCCORMACK, **Body basics**, p. 1-2.
[211] Amanda Borja em Entrevista concedida no dia 02 de março de 2011 na Escola de Dança *Ballare*.
[212] Vitória Almeida em Entrevista concedida no dia 21 de fevereiro de 2011 na Escola de Dança *Ballare*.
[213] Cf. **Curso de Balé**, p. 39
[214] Cf. Antônio CHIZZOTTI, **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais**, p. 44.

No decorrer das aulas, fui identificando os acontecimentos que mais sobressaltaram aos meus olhos e me fizeram "transformar o familiar em exótico" e, ainda, ir ao encontro do e sentir o estranhamento"[215].

O primeiro acontecimento que me chamou atenção diz respeito à rigidez com que as bailarinas lidavam e desenvolviam os exercícios; percebi uma espécie de adestramento do corpo. "*O corpo ali aprendia silenciosamente os gestos, a utilização das forças. O tempo tomado para o trabalho era quase o absoluto*"; é como se os corpos das bailarinas se adestrassem "*no próprio trabalho para suportar o trabalho"*[216]. *"[...] a dor que é normal né, e com o passar do tempo, com o passar das aulas, tu vai sentindo que o corpo [...] tá mais adaptado aos movimentos"*[217].

O segundo fator seria, ao longo do trabalho da técnica clássica, é a pouca atenção dada ao tempo musical. Desde o início, pude visualizar a preocupação das bailarinas, sempre, voltada à cópia fidedigna do exercício, ao programa. É como se houvesse uma "receita" à realização de cada movimento e a música fosse apenas um complemento.

> Em *bras bas*, as mãos devem ser colocadas à frente dos cotovelos. A junta do cotovelo deve estar arredondada, livre de tensão e segura à frente da cintura. O antebraço deve formar um semicírculo com os dedos, retornando para a linha central do corpo. A linha de ombros deve ser longa e aberta com um certo espaço entre o braço e o torso[218].

Pude perceber, no trabalho dessas bailarinas, exatamente o que aponta a pedagoga Isabel Marques: uma concepção de corpo *"como instrumento da dança, como meio, 'máquina' para a produção artística"*. Logo, é um corpo a ser "*controlado, adestrado e aperfeiçoado, segundo padrões técnicos que exigem do dançarino uma adaptação e submissão corporal, emocional e mental àquilo que está sendo requerido dele, externamente"*[219].

A bailarina, nesse sentido, é vista como um "material humano". Um corpo sendo moldado para seguir um padrão estético corporal completamente distinto daqueles com os quais está familiarizada no contexto regional em que vive.

---

[215] Cf. Roberto da Mata, op. cit., p. 28-29.
[216] Cf. Carmen Lúcia SOARES , **Imagens da educação no corpo**, p. 115.
[217] Nanssy Thamyres em entrevista concedida em 28 de fevereiro na Escola de Dança *Ballare*.
[218] Cf. John BYRNE, Shirley HANCOCK, Moira, MCCORMACK, op.cit., p. 34-35.
[219] Cf. Isabel A. MARQUES, **Dançando na escola**, p. 110.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, resultado de minhas indagações, reflexões e dúvidas, relacionadas ao ensino do *Ballet* Clássico, configurou-se em meu primeiro ensaio teórico (TCC), do qual pretendo partir parar realizar futuras pesquisas. Procurei, tanto quanto possível, preencher a lacuna de estudos e pesquisas acerca dos métodos de ensino/aprendizagem da técnica clássica, difundidos nas escolas de dança de Belém do Pará.

Cheguei ao final de uma grande caminhada, constituída de vários entraves e barreiras, encontrados, principalmente, no trabalho de campo. Depois de muitos "nãos", consegui, finalmente, um "sim", vindo da Escola de Dança *Ballare*, instituição na qual passei cinco meses na companhia de bailarinas maravilhosas, que me acolheram de braços abertos, permitindo-me invadir seu espaço íntimo de preparação para a aula, ouvir suas conversas informais, e, principalmente, observar suas aulas de *Ballet*. Sem a permissão delas, eu não teria tido a oportunidade de compreender o universo pedagógico e artístico no qual estavam inseridas.

No entanto, apesar de ter sido acolhida, não pude atingir todas as metas que tracei ao adentrar na escola. Infelizmente, acredito, por precaução, a gestora da *Ballare* não me possibilitou ter acesso aos programas oficiais do método que é difundido em sua escola, o *Royal*. No entanto, paradoxalmente, desafiou-me a exercer meu oficio de aprendiz de etnógrafa. Assim, a partir da observação e da experimentação das aulas de *Ballet*, desenvolvidas naquele espaço cênico, pude apreender a filosofia presente naquela escola. Percebi que as aulas de *Ballet*, atreladas a um método rígido de ensino, são pautadas no cumprimento de um programa, completamente desvinculado da realidade corporal daqueles indivíduos, que acabam realizando o movimento pelo movimento. Mesmo as bailarinas, proferiam, em seus discursos, que o programa de ensino foi planejado e pensado para trabalhar o corpo como um todo, mas na prática os objetivos não eram enfatizados ou esclarecidos. A preocupação estava em "como fazer", e não "para que fazer" ou "por que fazer".

No entanto, coube-me a função de observar, descrever e entender como o programa da *Royal* é difundido na prática, porque está atrelado a conteúdos específicos, em uma linguagem também específica, orientada para cada faixa etária, em cada nível de ensino, culminando com uma avaliação diagnóstica, na qual se mede a capacidade da bailarina de

realizar os exercícios do programa correspondente ao grau “x” de ensino, da forma mais fidedigna possível.

Cabe destacar que minhas inquietações e reflexões foram geradas a partir de uma experiência de observação em um único campo de ensino, em apenas uma instituição que aplica o método da *Royal* como parâmetro curricular. Isso não quer dizer que nas outras escolas a prática seja mesma, até porque cada situação é uma nova situação, cada sujeito é um novo sujeito, logo o que eu observei e experimentei na *Ballare* não é uma regra geral. Mesmo que outra instituição se paute no método da *Royal*, isso não significa que desenvolverá a mesma estrutura coreológica. O parâmetro curricular pode ser o mesmo, mas as filosofias variam.

Desenvolver esta pesquisa me possibilitou perpassar por todo um trajeto histórico da dança clássica, que me ara, até então, desconhecido. Oportunizou-me conhecer sujeitos de renome internacional a nacional; navegar por espaços culturais que não existem mais; conhecer outros, que foram reestruturados ou que são completamente novos; além de poder falar um pouco de minha história, na dança, a partir dos ensinamentos de Vera Torres. Também pude reconstruir conceitos relacionados ao *Ballet*, nunca antes apreendidos ou não especificados em minha prática, quer como discente, na universidade, quer como bailarina.

Acredito oferecer, com minha pesquisa, à sociedade acadêmica da dança, aos interessados em dança, em geral, e à sociedade civil como um todo, um olhar diferenciado do ensino do *Ballet* Clássico, capaz de ampliar as referências que são, ainda hoje, exíguas, no que tange ao processo de ensino/aprendizagem da técnica clássica, no Brasil e, mais especificamente, em Belém. Espero que minha pesquisa tenha força suficiente para desencadear muitas outras que, mesmo trilhando caminhos distintos, possam olhar para o *Ballet*, não apenas como arte, mas também como educação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, José. **Fazer monografia é moleza**. O passo a passo de um trabalho científico. Rio de Janeiro: Wak, 2007.

AMARAL, Jaime. Das Danças Rituais ao *Ballet* Clássico. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.1, jan-jun, 2009.

ARAGÃO, Vera. Reflexões sobre o ensino do balé clássico. In: ANTUNES, Arnaldo *et al*. **Lições de Dança 1.** Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 1999.

ANTUNES, Arnaldo *et al*. **LIÇÕES DE DANÇA 1.** Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator:** Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente.** Paul Bourcier; tradução Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. **Anatomia para o movimento**, volume 2, Bases de exercícios. André Lamotte. [Tradução: Afonso Shiguemi Inoue Salgado]. São Paulo: Manole, 1991.
_____. **Anatomia para o movimento:** introdução à análise das técnicas corporais. São Paulo: Manole, 1991, v.1.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais.** 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1991.

CARDOSO, Ana Cristina F. **O passado sempre presente?** Preservação e Ruptura de estilos do Ballet contemporâneo da Dança, em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. UFPA/UFBA, novembro de 2004.

ROYAL ACADEMY OF DANCING. **Curso de Balé**. Tradução: Álvaro Cabral 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DAMATTA, Roberto. O ofício de etnólogo ou como ter '*anthropological blues'*. In: NUNES, Edson de Oliveira. (Org.) **Aventura Sociológica.** Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs.** Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ELMERICH, Luis. **História da dança**. Prefácio de Francisco Mignone. 4ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança Moderna e Contemporânea.** Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

KAEPPLER, Adrienne. Dance and the concept of Style. In: **Yearbook for Tradicional Music**, Vol. 33, 2001: p.49-63. ["Dança e conceito de estilo". Tradução Livre: Giselle G. A. Camargo]

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2006.

LIÇÕES DE DANÇA 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

LIÇÕES DE DANÇA 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MICHALISZYN, Mario Sergio; TOMASINI, Ricardo. **Pesquisa:** orientações e normas para elaboração de projetos, monografias e artigos científicos. 4ª ed. rev. e ampl. Petropólis, RJ: Vozes, 2008.

MONTEIRO, Mariana. O Balé de Ação: Teoria e História. In: Noverre. **Cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP/ PAPESP, 2006, p. 33-69.

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Sinapses Rizomáticas:** A História da Dança em Belém do Pará no período de 1950 a 1990. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. UFPA/UFBA, janeiro de 2009.

NANNI, Dionísia. **Dança Educação** – Princípios, métodos e técnicas. 5ª ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2008.

PAVLOVA, Anna. (Org.) **Dicionário de Ballet.** Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 2000.

SAMPAIO, Flávio. Balé: compreensão e técnica. In: **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

_____. Curso de Metodologia de Ensino da Dança Clássica. S/D.

MONTAGUE, Sara. **Pas de deux**. New York: Universe Books, 1955.

_____. **The ballerina**. New York: Universe Books, 1955.

OLIVEIRA, Marly Maria. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: Olhar, ouvir e escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. Brasília/São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da UNESP, 1998.

Seminários de Dança – Histórias em movimento: biografias e registros em Dança. Organização de Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23ª Ed. Revisada e Atualizada. 5ª Reimpressão. São Paulo: Cortez, 2007.

SOARES, Carmen Lúcia. **Imagens da educação no corpo:** estudo a partir da ginástica francesa do século XIX. 3ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

TERRIN, Aldo Natale. O rito: definição e classificação. In: _____. O Rito. Antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus, 2004: 17-65.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

BALLET CLÁSSICO. *O Lago dos Cisnes*. Disponível em: http://crisballet.com.br/conheca_o_ballet.html (acesso em 25/05/2011 às 12h: 21min)

DANÇAR E SONHAR – A DIDÁTICA DO BALLET INFANTIL. Disponível em: http://coisas de bailarina.blogspot.com/2011/05/sapatilha-de-ponta.html (acesso em 25/05/2001 às 11h:35min.)

DIAGHILEV, Serge. Disponível em: http://educacao.uol.com.br/biografias/diaghilevjhtm (acesso em 25/04/2011 às 17h:45min.)

DIAGHILEV, Serge. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Serguei_Diaguilev (acesso em 25/04/2011 às 17h:45min.)

GOSSELIN, Geneviève. Disponível em: http://inmf.org/eisisdanza.htm (acesso em: 13/06/2011 às 10h: 30min.)

GRISI, Carlota. Disponível em: http://www.danzaballet.com/modules.php?name =News&file=article&sid=1037 (acesso em 25/05/2011 às 11h: 28min)

PAVLOVA, Anna. Disponível em: http://luzcristal2009.hdfree.com.br/Anna%20 Pavlova.htm (acesso em 25/04/2011 às 17h:51min)

PAVLOVA, Anna. Disponível em: http://www.mensagensvirtuais.xpg.com.br/ aniversariantes.php?id=465_Anna_Pavlova (acesso em 25/04/2011 às 17h: 50min)

RODRIGUES, Augusto. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Arquivo: ImagesCA5KN1EU.jpg (acesso em 25/05/2011 às 11h: 53min)

TAGLIONI, Filippo. Disponível em: http://www.ask.com/wiki/Ballet_master (acesso em 25/05/2011 às 11h:31min.)

TAGLIONI, Marie. Disponível em: http:// www.danzaballet.com/modules.php?name =News&file=article&sid=1037 (acesso em 25/05/2011 às 11h: 28min.)

TEATRO Da PAZ. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_da_Paz (acesso em 25/04/2011 às 17h:5min.)

TEATRO DA PAZ. Disponível em: http://theatrodapaz.com.br/web/index.php?option= com_content&task=view&id=29&Itemid=39 (acesso em 25/04/2011 às 17h:55min)

APÊNDICES

APÊNDICE – A

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

Belém, 08 de Novembro de 2010

Da: **Coordenadora do Curso de Licenciatura Plena em Dança**
Professora Giselle Guilhon Antunes Camargo
Para: **Professora e Coreógrafa** Ana Rosa

Prezada Professora,

Venho, por meio deste documento, solicitar a Vossa Senhoria a aceitação de minha orientanda LUCIENNE ELLEM MARTINS COUTINHO (bolsista PIBIC/UFPA) em sua instituição de ensino, para que a mesma possa realizar o trabalho de campo previsto em sua pesquisa de TCC – Trabalho de Conclusão de Curso – do Curso de Licenciatura Plena em Dança, da Universidade Federal do Pará.

A pesquisa da estudante Lucienne Coutinho visa o estudo da metodologia de ensino do *Ballet* Clássico, método adotado em sua instituição como parâmetro curricular da Dança. A discente aspira observar, fazer aulas, entrevistar professores e alunos, produzir registro de imagens e vídeos dessas aulas, tendo Vossa Senhoria como professora e seus bailarinos e bailarinas (faixa etária entre 15 e 18 anos) como alunos.

Assim sendo, encaminho a referida discente, devidamente identificada com seus documentos acadêmicos e registro geral, para que a mesma seja recebida por Vossa Senhoria em sua academia de dança.

Colocando-me à sua disposição para quaisquer eventuais esclarecimentos, agradeço, desde já, sua inestimável contribuição, enviando-lhe minhas melhores saudações cordiais. Atenciosamente,

Giselle Guilhon Antunes Camargo

APÊNDICE – B

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

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu_____
_____,idade_____, sexo_____ declaro que aceito colaborar voluntariamente na pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC da discente Lucienne Ellem Martins Coutinho do Curso de Licenciatura Plena em Dança da Universidade Federal do Pará – UFPA, sob a orientação da Professora Drª Giselle Guilhon Antunes Camargo, que visa o estudo da metodologia de ensino do *Ballet* Clássico, após compreender do que se trata, entendi que qualquer informação obtida sobre mim contribuirá para a análise da pesquisadora. Por conseguinte, os resultados das análises de minhas informações e registros terão propósitos científicos e acadêmicos. Eu entendo que não poderei, em hipótese alguma, desistir de participar desse estudo já que contribuirei para o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica. A assinatura deste termo preenchido significa que concordei livremente em participar desse estudo. Declaro que recebi uma cópia deste termo de consentimento.

Orientadora da Pesquisa:
Prof.ª Drª Giselle Guilhon Antunes Camargo: Tel.(91) 87076718, e-mail: giguilhon@yahoo.com.br

Pesquisadora:
Lucienne Ellem Martins Coutinho: Tel.(91) 88232406/82761662, e-mail: lucienneufpa@yahoo.com.br; lucienneufpa@hotmail.com

Instituto de Ciências da Arte (ICA) / Escola de Teatro e Dança da UFPA – EDTUFPA
Telefone para contato (91) 32125050

LOCAL E DATA: _____

NOME E ASSINATURA DO ENTREVISTADO

_____ _____
(Nome por extenso) (Assinatura)