



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

LUANA ALVES DA SILVA

SONHO DE UMA NOITE DE NATAL:

UMA ANÁLISE DAS MÚLTIPLAS FUNÇÕES QUE DESENVOLVI NO PROCESSO
DE ADAPTAÇÃO DO BALLE DE REPERTÓRIO QUEBRA NOZES PARA A
ESCOLA DE DANÇA CORPO DE BAILE

Belém - Pará

2018



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

LUANA ALVES DA SILVA

SONHO DE UMA NOITE DE NATAL:

UMA ANÁLISE DAS MÚLTIPLAS FUNÇÕES QUE DESENVOLVI NO PROCESSO
DE ADAPTAÇÃO DO BALLE DE REPERTÓRIO QUEBRA NOZES PARA A
ESCOLA DE DANÇA CORPO DE BAILE

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à
Universidade Federal do Pará, ETUFPA, como
requisito para a obtenção do Grau da Licenciatura em
Dança, sob a orientação da Prof^a M. Sc. Gabrielly
Albuquerque Lobo Pereira.

Belém- Pará

2018

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

Silva, Luana Alves da

Sonho de uma noite de natal: uma análise das múltiplas funções desenvolvidas no processo de adaptação do Ballet de Repertório Quebra Nozes para a Escola de Dança Corpo de Baile / Luana Alves da Silva; orientadora Prof^a M. Sc. Gabrielly Albuquerque Lobo Pereira. 2018.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2018

1. Balé (Dança). 2. Dança – processo criativo. 3. Coreografia. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

LUANA ALVES DA SILVA

SONHO DE UMA NOITE DE NATAL:

Uma Análise das Múltiplas Funções Desenvolvidas no Processo de Adaptação do Ballet de Repertório Quebra Nozes para a Escola de Dança Corpo de Baile

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

Aprovada em: ___/___/___

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.
Avaliador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Profª Gabrielly Albuquerque Lobo Pereira, M. Sc..
Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Belém- Pará

2018

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 _____

Luana Alves da Silva

Local e Data: _____

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente a deus pela força e coragem para continuar em meio às adversidades vividas por quem escolhe amar a arte da dança, e a minha mãe Telma Maria que não mediu esforços para me apoiar ate este momento, dedico ainda este trabalho a minha orientadora Gabrielly Albuquerque, que acreditou em mim, e me acompanhou nessa longa jornada a qual, posso dizer que minha formação não seria a mesma sem a sua pessoa.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o processo de montagem do espetáculo *Sonho de Uma Noite de Natal*, baseado na adaptação do *ballet* de repertório *O Quebra Nozes* para a Escola de Dança CORPO DE BAILE. Dá ênfase às múltiplas funções, desenvolvidas por mim como professora/coreógrafa na coordenação geral do espetáculo e, ainda, relata as dificuldades encontradas no processo de orientação de alunos, técnicos de som, cenógrafos, iluminador, entre outros envolvidos. Busca demonstrar a necessidade de aprofundamento na busca pelo conhecimento das funções e recursos técnicos artísticos necessários na composição de qualquer trabalho coreográfico.

Palavras-Chave: Processo de Montagem. Ballet de Repertorio. Multifuncionalidade. Recursos Técnico Artísticos.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the assembly process of the spectacle *One Night of Christmas*, based on the adaptation of the repertoire ballet *The Nut Crack* for the Dance School CORPO DE BAILE. It emphasizes the multiple functions, developed by me as a teacher/choreographer in the overall coordination of the show and also reports the difficulties encountered in the orientation process of students, sound technicians, set designers, lighting, among others involved. It seeks to demonstrate the need to deepen the search for knowledge of the artistic functions and technical resources required in the composition of any choreographic work.

Keywords: Assembly Process. Repertoire Ballet. Multifunctionality. Artistic Technical Resources

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ballet Comique de la Reine	17
Figura 2 - Rei Sol	18
Figura 3 – A Bailarina Clássica	21
Figura 4 – Representação do ballet de repertorio “O Quebra Nozes”	27
Figura 5 – Figurino da coreografia <i>bombons</i> do espetáculo “sonho de uma noite de natal”	42
Figura 6 – Cena da casa, coreografia <i>anjos</i>	50
Figura 7 – Cadeira modificada para cena do trono (antes e depois)	52
Figura 8 – Lista de matérias disponibilizados pelo teatro Margarida Schivasappa	53
Figura 9 – Cartaz do espetáculo “sonho de uma noite de natal”	54
Figura 10 – Cena da casa, a entrega dos presentes	59
Figura 11 – Cena do castelo, <i>bailarinas orientais</i>	63
Figura 12 - Cena do castelo, pás de deus da <i>fada açucarada e o príncipe</i>	64

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	CAPITULO – A GRANDE FESTA	14
1.1	Um breve histórico das danças étnicas ao ballet	14
1.2	O Ballet no Brasil e o Pará como um dos pioneiros da dança clássica nacional	22
1.3	Ballet de repertório.....	25
1.4	O Quebra Nozes	27
2	CAPITULO – DE UM PRESENTE ESPECIAL AOS GRANDES DESAFIOS	30
2.1	Caminhos até a criação da Escola de Danças Corpo de Baile	30
2.2	Materiais técnicos artísticos, um breve conto da evolução do Edifício Teatral paralelo as Artes.	33
2.3	Do ballet O Quebra Nozes à Um Sonho de Uma Noite de Natal	38
3	CAPÍTULO – DE UM MUNDO MÁGICO AO DESPERTAR.	55
3.1	Ajustes cenotécnicos e a passagem de palco	56
3.2	Apresentação do espetáculo Os Bastidores	59
3.2.1	Primeiro ato	59
3.2.2	Segundo ato	62
	CONCLUSÃO	66
	REFERENCIAS	69

INTRODUÇÃO

A escola de dança CORPO DE BAILE, fundada em 2011 é uma escola de dança, que objetiva o ensino do ballet clássico através da metodologia vaganova, tendo como maioria o público infantil. Localiza-se no bairro da Guanabara na cidade de Ananindeua Pará, região metropolitana da capital do estado, e atende atualmente a 60 alunos a partir de 3 anos de idade. Além das aulas de *ballet*, principais atividades da escola são ministradas ainda outras modalidades como: jazz contemporâneo, dança do ventre e dança de salão. Realiza anualmente um espetáculo, visando valorizar o aprendizado dos alunos.

Em 2016, para a montagem anual, foi escolhido o *ballet* de repertório O QUEBRA NOZES, uma obra que surge originalmente em 18 de dezembro de 1892 em São Petersburgo - Rússia, criada por Marius Petipa e com músicas de Tchaikovsky, o que o torna um dos *ballet* mais recriados por grandes companhias no mundo. Um desafio proposto por mim à equipe com o objetivo de afirmar o nível técnico e cênico atingido pelos alunos.

A concepção do *ballet* “SONHO DE UMA NOITE DE NATAL”, apresentado dia 24 de novembro 2016, no Teatro Margarida Schivasappa (Centur) situado na cidade de Belém, baseado em O Quebra Nozes, foi o primeiro *ballet* de repertório a ser realizado pela escola de dança CORPO DE BAILE. Esse foi um grande desafio, não somente por ser o primeiro repertório que coordenei, mas por reconhecer as dúvidas, inseguranças, adversidades e os caminhos encontrados na busca por soluções.

Caminhos que, ainda ao fim desta trajetória pessoal, me constituiu como profissional, os quais pretendo compartilhar através do presente trabalho. Com ênfase nas múltiplas funções realizadas por eu, e as experiências adquiridas no processo de montagem, aponto questões sobre a necessidade dos professores de dança em obterem conhecimento básico sobre os recursos técnico-artísticos oferecidos pelos teatros e suas funções, buscando um maior enriquecimento do processo criativo e o aprimorando da capacidade de orientação de uma equipe artística.

Este processo me despertou perguntas como: quais os caminhos para desenvolver o processo de montagem de um *ballet* de repertório? Quais principais diferenças serão encontradas em relação à montagem de outras peças? Como se dá a coordenação dos profissionais envolvidos na montagem de um espetáculo? No caminho de responder a minha problematização principal: quais as múltiplas funções que desenvolvi no processo de adaptação do *ballet* de repertório Quebra Nozes para a Escola de Dança Corpo de Baile?

De acordo com as questões que nortearam este trabalho, a pesquisa apresenta como objetivo geral realizar uma análise das múltiplas funções desenvolvidas no processo de adaptação do *ballet* de repertório Quebra Nozes para a Escola de Dança Corpo de Baile.

E como objetivos específicos: promover a organização de uma base histórica para a compreensão do *ballet* de repertório; descrever e analisar a montagem e adaptação do *ballet* de repertório escolhido para a escola de dança Corpo de Baile, desde a sala de aula até a apresentação no teatro, dando ênfase a alguns acontecimentos que marcaram o processo; demonstrar a necessidade dos profissionais da dança em conhecer as funções e recursos técnicos artísticos, observando as múltiplas funções desenvolvidas por mim e através da descrição dos acontecimentos, esclarecendo por que acredito que o conhecimento de múltiplas áreas é fundamental para a professora/coreógrafa na orientação de outros profissionais envolvidos.

Partindo da hipótese que, para a remontagem do *ballet* de repertório, foi necessário buscar conhecimento de variadas áreas que permeiam a produção de um espetáculo como: cenógrafos, iluminadores, figurinistas, coreógrafos e técnicos de som, buscando manter a essência da obra; por conseguinte, refletir se, de fato, seria possível alcançar tal êxito por meio das experiências.

Para isto, neste trabalho, adotamos a Metodologia Etnográfica de pesquisa Qualitativa por não se preocupar com a representatividade numérica, mas sim com aprofundamento da compreensão de um grupo social, pois

Os que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas, nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são

não métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p.32).

Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. A etnografia descreve a cultura de um grupo de pessoas, interessada no ponto de vista dos sujeitos pesquisados. Nesse viés, pode-se dizer que

[...] este tipo de pesquisa pertence a uma determinada tradição de estudos e de investigação na produção de materiais para servir de análise tanto técnica quanto metodológica. A pesquisa etnográfica apresenta e traduz a prática da observação, da descrição e da análise das dinâmicas interativas e comunicativas, como uma das mais relevantes técnicas nos campos dos estudos da cultura, arte e das ciências sociais (LEECCC, 2016, p.).

Nessa perspectiva, buscaremos descrever o processo de montagem do espetáculo “Sonhos de Uma Noite de Natal” (adaptação de *O Quebra Nozes*), as dificuldades de toda a sua concepção e aplicação técnico-artístico necessários que interpassam por diversas áreas do conhecimento artístico. Para tal, a pesquisa divide-se em três capítulos.

No primeiro capítulo farei uma apresentação do trajeto histórico traçado, das danças populares ao *ballet* de repertório, dando ênfase no parâmetro mundial - a Itália e França, por serem precursores dos movimentos da dança clássica. E a Rússia, por sintetizar as duas técnicas e difundir em grande parte dos outros países; no Brasil o destaque será dado ao Pará, onde se passa este trabalho. Falaremos ainda sobre o que é *ballet* de repertório, até chegarmos naturalmente ao espetáculo “O Quebra Nozes”.

No segundo capítulo partirei; então, para a apresentação da escola de dança Corpo de Baile, e uma breve passagem pela história do edifício teatral e seus elementos cenotécnicos. Far-se-á a descrição do processo de montagem do *ballet* “Sonho de Uma Noite de Natal” ainda desde os preparativos iniciais (ensaios, pesquisas, adaptações) no processo de organização da obra. No terceiro e último capítulo, voltarei à descrição dos fatos ocorridos antes (durante a passagem de palco), e durante o espetáculo, destacando os bastidores da cena.

CAPITULO 1 - A GRANDE FESTA

O *ballet* *Sonho de Uma Noite de Natal*, compreendido como uma adaptação da obra “O Quebra Nozes” foi realizado de forma a buscar preservar características técnicas e históricas da obra original durante processo, compreendendo-as e adaptando-as somente o necessário para obter um bom resultado, sem desprezar seu meio de execução.

Nesse sentido, faz-se necessário para a compreensão não somente do *ballet* de repertório estudado, mas para qualquer construção contemporânea, o entendimento de suas raízes históricas. Assim, farei um breve passeio pela história da dança, o que será de grande importância e nos auxiliará na compreensão deste processo de montagem coreográfica.

1.1 Um breve histórico das danças étnicas ao *ballet*.

A dança está envolta na história da evolução do homem. É uma arte milenar, uma forma de comunicação gestual pioneira, que iniciou gradualmente as outras possibilidades de comunicação, como música, fala articulada, expressão e gráfica. Historiadores afirmam que há evidências de manifestações que já podem ser consideradas dança em registros de pinturas pré-históricas, já sintetizado por Giovana Puoli (2010, p.16) na assertiva de que: “A mais antiga imagem da dança data do Mesolítico mais ou menos 8300 A.C, descoberta na caverna de Cogul, que fica na província de Lérida, na Espanha”. Assim

Por volta de 9000 e 8000 a.C. – Eras Paleolítica e Mesolítica, segundo Rosana Van Langendonck, a dança estava diretamente relacionada à sobrevivência, no sentido de que os homens, vivendo em tribos isoladas e se alimentando de caça, pesca, vegetais e frutos colhidos da natureza, criavam rituais em forma de dança que impediriam eventos naturais que prejudicassem essas atividades (LANGENDONCK, 2017, p.3).

Quando o homem deixa de ser nômade e passa a plantar, colher e criar animais para o consumo, período que ficou conhecido como Neolítico, 6500 a.C. –a dança ocupou o papel comemorativo. Dançava-se para celebrar a terra, a fertilidade feminina, a boa caça, colheita, e crescimento do rebanho.

Ao passar dos anos, no ocidente, a dança se misturou ao teatro, onde os dramas eram contados como forma de ensinar valores aos gregos, e demonstrar o poder dos deuses. Suas apresentações aconteciam em áreas abertas e eram muito valorizadas, pois se acreditava que a perfeição do homem só poderia ser alcançada quando corpo e mente estivesse em sintonia.

Em Roma, os sacerdotes dançavam antes das batalhas para pedir o apoio de Marte (Deus da Guerra), e nos retornos peças que continham dança eram encenadas para representar as vitórias triunfais dos campos de batalha, e isso ficou conhecido como “*trionphi*”, (triumfos) que ocorriam nos *ballo* (Grande Baile), que eram grupos que percorriam a cidade em forma de desfile, carregando alegorias. Jaime Amaral afirma que:

A dança, na verdade, acompanha o homem desde sua aparição e em sua organização social. Foram diversas as formas pelas quais esta atividade se manifestava no homem, ele dançava como meio de comunicação, acasalamento, interação de grupo, relações etc. a dança e a arte mais antiga que se conhece, dela surgiram às chamadas representações teatrais, as formas de entretenimento coletivo e não se tem notícias de um povo, por mais primitivo que seja que não saiba dançar. (AMARAL, 2009, p.01)

Nos últimos anos do império Romano no início da “Idade Média” também conhecida como “Idade das Trevas”, a igreja como representação do poder divino na terra; por sua vez, proíbe manifestações corporais, haja vista suas péssimas influências. Muitas das danças populares haviam degenerado para bacanais, onde mulheres e homens nus entravam e saíam de banquetes, os quais por via de regras terminavam em festejos de cunho sexual, sendo mal vistas pela igreja, e consideradas manifestações pagãs e pecaminosas.

Isso os fez decidir por proibi-las, fato que manteve seu processo de evolução extremamente lento, permanecendo pulsante principalmente entre as danças camponesas, que para não ferir as regras, introduziram anjos e santos católicos as manifestações.

No mesmo período, ainda no século XV, vivencia-se um movimento contrário na Itália, o QUATROCENTO, que foi o renascimento italiano trazendo ideais humanistas, colocando o ser humano como centro do pensamento científico e artístico, gerando uma revolução no modo de ver e pensar a dança. Em Florença, a nobreza, por sua vez, busca a afirmação social através das histórias contadas,

legitimando sua hegemonia, o que ficou conhecido como “*trionfi*”, fazendo uma releitura dos triunfos da Roma antiga, que simbolizavam riqueza e poder, onde em pequenas passagens aparecia a “*mourisca*” - uma dança, popular realizada em grupo.

Esta dança recebeu, com este contato, inúmeras influências das regras de etiqueta palaciana e suas práticas, como a esgrima e o hipismo, uma forma de separar os aristocratas, que viam na dança dos camponeses movimentos rudes, grosseiros e vulgares, e que não eram adequados à execução de seus dançarinos, nobres, pessoas próximas aos monarcas, como reis e rainhas.

Foram essas adaptações e influências que evoluíram até se tornar o que daria origem ao *ballet*. Em 1459 no palácio da família Médici de Florença – Itália - foi apresentada, pela primeira vez, uma dança chamada de *balletto*, “pequeno baile”: devido ao espaço reduzido, onde o público era somente a corte.

O *ballet*, termo italiano “*ballare*”, que significa bailar ou dançar (Di Donato, 1994 *apud* PUOLI, 2010, p.18), surge como *ballet* da corte no ano de 1548, na França, quando Catarina de Médici deixa Florença, para se casar com o Duque de Orleans (futuro Rei Henrique II), e se torna a rainha da França, salienta-se, assim, que

O *Ballet de Cour* ou *Dança Palaciana* era uma fórmula de mídia mista na qual a poesia, a pintura, a música e a dança desempenhavam papéis iguais, com a consideração adicional de que os personagens principais espelhavam a pirâmide do poder. O *divertissement* era representado pela nobreza para a nobreza e esse modelo viveu seu ápice em 1581, com o *Ballet Comique de la Reyne Louise*, transformando-se com o tempo em *Ballet Melodramatique* (que veio a ser a ópera italiana) e, finalmente, no *Ballet à Entrée*. Esse último gênero consistia em números encenados de teatro com interlúdios de dança, sendo, portanto, o precursor dos *ballets* narrativos do Rei Luís XIV, o Rei Sol (SILVA, 2007, p.22-23)

Nessa transição monarca, Catarina Medici levava consigo um grande número de artistas italianos e entre eles estava Balthasar de Beaujoyeux, músico, bailarino e coreógrafo o qual foi responsável por preparar em 1581, para o casamento da princesa Margot com o rei de Navarra, uma nova forma de divertimento. Nascia aí o intitulado *Le Ballet Comique de la Reine*, fazendo-se referência ao gênero teatral - O Balé Cômico da Rainha - expondo danças cadenciadas de extrema leveza que privilegiavam as formas geométricas nos posicionamentos de grupo. Este

espetáculo teve grande sucesso, o que influenciou a produção de arte na França. De acordo com Selma J. Cohen e Katy Matheson,

O Ballet Comique foi o primeiro de todos os grandes espetáculos projetados para destacar a glória da França. Como a audiência consistia exclusivamente de dignos convidados, a publicação do libretto providenciava meios para estender o reconhecimento da imagem nacional (COHEN; MATHESON, 2016, p. 1)

Figura 1 - .Ballet Comique de la Reine



Fonte: DANÇA E ARTE, 2017.

Porém, esta dança ainda não se tratava de um método, tampouco havia uma codificação dos movimentos. Era uma dança social de cunho político, que objetivava exaltar o rei e a nobreza, não tendo a pretensão de apresentar-se sozinha. Cohen e Matheson (2016, p.5) ressaltam ainda que: “no ‘primeiro *ballet*’, a dança era apenas um de vários elementos importantes: músicas instrumentais, canções, versos falados, figurinos e efeitos cênicos, todos recebiam atenção”.

No Século XVII em 1653, destaca-se o rei francês Luiz XIV, que aos doze anos dançou pela primeira vez no *ballet* da corte, monarca que se tornou exímio bailarino. Também conhecido como “rei sol”, recebeu esse título com quatorze anos, quando interpretou um rei que derrotava as trevas e trazia de volta o sol, um triunfante espetáculo de autoria própria, chamado “A noite” que durou mais de doze horas.

Figura 2 - Rei Sol



Fonte: ROUPA DE BAILE, 2013.

Com o tempo, entre os anos de 1669-1700 o *ballet* deixou de ser apresentado somente em festas nos salões reais e passou a ocupar um pequeno espaço nas casas de espetáculos, ainda como mero coadjuvante de alguns trechos de óperas. Isso trouxe grandes modificações na perspectiva do público, antes habituado a acompanhar o espetáculo de um ponto de vista superior, e passou a ter uma visão frontal de um ponto de vista inferior à altura do palco.

Desse modo, a dança, que era representada por movimentos suaves, cuja beleza se apresentava principalmente pela troca de figurações em formas geométricas e brasões reais, teve que buscar passos de elevação, tornando-se uma dança alta, o que deu novo sentido para o virtuosismo. Apresentada em pequenos trechos inclusos em obras de teatro e ópera, nessa época a dança pertencia ao teatro, ainda não era uma arte apresentada de forma independente, visto suas fortes influências.

Seus executantes já não pertenciam em maioria à realeza, pois com o advento do público um novo grau de exigência na execução dos movimentos era necessário, demonstrando leveza e agilidade em poses simétricas, o que em nada favorecia os aristocratas que tinham a prática como forma de divertimento, lugar que logo foi ocupado por ciganos, dançarinos e acrobatas que divertiam a multidão.

Assim se fez necessária a formação de pessoas dedicadas somente à execução das apresentações, de acordo com Langendonck (2017). Em 1661– Luis XIV fundou a “Académie Royale de La Danse”, em Paris - França - uma escola que pretendia preparar bailarinos profissionais. A chamada “Comédia-Ballet” que veio para substituir o “Ballet da Corte”, teve como primeira tentativa do gênero, *Les Fâcheux* (Os Inoportunos), onde

O esquema da comédia era entremeado e enriquecido com bailados sobre a direção do compositor e dançarino Jean Baptiste Lully e como mestre de dança Pierre Beauchamps, que iniciou o processo de codificação da técnica, definindo as posições dos pés e criando a obrigatoriedade da nomenclatura dos movimentos em francês (LANGENDONCK, 2017, p. 7).

Amaral relata ainda que:

No século XVII, foram estabelecidas as cinco posições básicas dos pés, por Pierre Beauchamps (1639-1705), estas, semelhantes às posições dos pés na esgrima, voltados os dedos para fora, chamado de “en dehors” (em francês) (AMARAL, 2017, p. 6).

Assim, a profissionalização do *ballet* clássico nasceu apadrinhada pela monarquia absoluta, este período ficou conhecido como *ballet* barroco. Estava estabelecida a primeira academia de ensino desta arte, porém a Academia Real de Dança não durou muito tempo, unindo-se posteriormente à Academia Real de Música, que passou a ter uma escola de dança dentro dela e se tornou a Ópera de Paris, que existe até hoje.

A forma como o conhecemos, separado do teatro e outras artes, ganha aos poucos, em 1760, “O Ballet de Ação”, quando Jean Georges Noverre nomeado por Maria Antonieta – rainha da França - como *maitre de ballet*, professor de ballet, começa a desenvolver o conceito expresso nas famosas “Lettres Sur La Danse”, Cartas sobre a Dança, um manifesto no qual ele defendida uma dança espontânea, com roupas leves e rostos expressivos, buscando exprimir ideias ou paixões, acreditando que a dança era uma arte completa, capaz de contar histórias através de suas tramas. Flávio Sampaio enfatiza que:

As ideias de Noverre sempre estiveram muito além do seu tempo, afirmava que: “o bailado tem que ser concebido como um espetáculo independente, apoiado em um enredo e no qual o movimento e a ação concedam completamente”. O ballet deve ser um drama dançado, que corresponde em tudo ao drama falado, ou cantado. (SAMPAIO, 2007, p. 2)

A partir de 1830 se define o *ballet* romântico na França, seu conceito criava um mundo de ilusão. Vivido pela literatura da época, a mulher foi elevada a uma esfera sobre-humana e os homens considerados figura principal na dança do século XVIII, passam a ocupar um lugar inferior. Este estilo que logo conquistou toda a Europa.

No princípio do século XIX, os seres imaginários eram os personagens que tomavam conta do imaginário popular, fadas, feiticeiras, anjos, e o *ballet* modificou-se em busca desse novo mundo de sonhos, os passos não serviam mais unicamente para a evolução da ação, mas estavam carregados de um conteúdo emocional profundo.

Os ideais de mulher partiam da vulnerabilidade, seres delicados e inocentes de movimentos leves e precisos, assim, para expressar tamanha delicadeza, havia a necessidade de elevação da bailarina.

Em 1832, o italiano Felipe Taglioni, grande mestre de balé, apresentou a Ópera de Paris La Sylphide, “A sílfide”, figura que ganhou vida nos passos de Marie Taglioni, sua filha, que chamava a atenção do público por conta do belo trabalho de ponta, também introduzido nesse período por seu pai. O romantismo atingiu seu auge por volta de 1832, consagrou a supremacia da bailarina, elevada às pontas dos pés, leve, deslumbrante, a figura feminina que irradia beleza, mágica e era inalcançável.

Figura 3 - A Bailarina Clássica



Julie Kent, American Ballet Theatre, no Prelúdio de Les Sylphides, de Michel Fokine

Fonte: DANSEUSES, 2017.

Uma de suas características é o “Ato branco”, parte da obra mencionada em que apenas o mundo mágico é retratado, estando separado da realidade. Neste ato os personagens como sílfides, espíritos aparecem vestidos de branco. Eliana Rodrigues Silva descreve que:

[...] os ballets românticos apresentavam um primeiro ato com cenas que se passavam num palácio ou numa aldeia e um segundo e terceiros atos, chamados de ballet branco, em ambientes com características mais irreais, reinos de sombras, lagos encantados, cenários fantasiosos, como é exatamente o que ocorre em *O Lago dos Cisnes*, *Giselle*, *O Quebra-Nozes* e em muitos outros ballets (SILVA, 2007, p. 23)

Hoje, o ballet possui um glossário de movimentos próprios que foram catalogados durante seu processo de evolução, seus movimentos básicos de braços e pés, assim como direcionamento correto da cabeça, e ao passar do tempo giros, saltos, poses entre outros que se mantêm, independente da escola executante de formas codificadas de reprodução de movimentos que até hoje mantêm a

proximidade com os passos em sua origem. Ainda assim não se pode considerar uma arte antiquada, pois permite adequações às necessidades artísticas, necessárias aos personagens desejados pelos coreógrafos.

Seu complexo processo de formação transformou o que antes era um entretenimento da corte, uma arte restrita aos nobres, em uma modalidade, reconhecida, codificada, estudada, com métodos fechados de ensino, composto por anos de exigências a serem cumpridas, as quais expandem a expressividade, uma vez que o aprimoramento dessa técnica traz a maturidade e a segurança necessária à expressão de um bailarino.

1.2 O Ballet no Brasil e o Pará como um dos pioneiros da dança clássica nacional.

No final do século XIX, as companhias de ópera da Europa, em turnê pela América do Sul, costumavam apresentar-se nas principais capitais do Brasil, trazendo consigo instrumentos, atores, cantores, bailarinos e todos os que forneciam apoio nos bastidores. A dança geralmente aparecia entre atos, não se constituindo, ainda, como um espetáculo único, afirma Giselle Moreira em seu livro *Classicistas e Transgressores – A história da dança em Belém do Pará* (2014, p.168). A autora ainda descreve que

Em 1918, no áureo tempo da borracha, Anna Pavlova apresentou-se com enorme sucesso pela primeira vez no Brasil, na cidade de Belém - PA. No Brasil, de uma forma geral, a dança se beneficiou por intermédio de um fator trágico na história da humanidade: a segunda guerra mundial – conflito entre as forças aliadas e as forças do eixo, ocorrida de 1939 a 1945, e forçou algumas companhias de dança que visitavam o Brasil, a permanecer, impossibilitadas de retornar aos seus países de origem (MOREIRA, 2014, p.169)

Os *ballet* russos de Sergey Diaghileve, assim como a companhia de Pavlova, mantinham turnês pelas principais cidades do Brasil. Entre os bailarinos de Pavlova estava Maria Oleneva, que em uma das temporadas de sucesso se despreendeu da companhia e fixou residência na cidade do Rio de Janeiro, dando início ao ensino do *ballet* no Brasil. Sobre o ensino da arte no Brasil:

Diversos autores relatam que a história do ensino do *ballet* no Brasil teria começado em 1927, quando Oleneva funda a Escola Estadual de Danças Clássicas Maria Oleneva, que funcionou no Teatro Municipal, e se tornou o principal centro de formação de bailarinos no país, fazendo surgir os grandes

nomes do ballet brasileiro (BALLET, 2017; SAMPAIO, 2007; MUNDO BAILARINÍSTICO, 2017; MOREIRA, 2014).

Com o sucesso do *ballet* e a formação de profissionais brasileiros, outros grupos e companhias surgiram. Atualmente, além da Escola Municipal do Rio de Janeiro, existem as estatais, Companhia do Teatro Guairá, em Curitiba, e a Fundação Palácio das Artes, em Belo Horizonte, entre outros. O *ballet* da Cidade de São Paulo, criada como uma companhia de *ballet* clássico, em 1974 foi transformada numa companhia contemporânea, mantendo-se assim até hoje.

Como dito anteriormente, Belém do Pará, foi a primeira capital a receber a bailarina de grande referência mundial Anna Pavlova, em 1918, e sua companhia contendo 50 bailarinos e 50 músicos que fizeram em nove recitais, dos quais sete foram no Teatro da Paz em um curto período de 20 dias. Belém viveu paralelamente o desenvolvimento da dança com as demais cidades brasileiras, impulsionado pelo desenvolvimento trazido pela exploração da borracha.

Há referências de que, ao fim das temporadas de apresentações recebidas na cidade, alguns bailarinos permaneciam encantados com a riqueza da época e abriram as primeiras escolas de dança clássica, dando início a essa arte em Belém. Giselle Moreira afirma que:

A partir da companhia de Pavlova em Belém, mudanças ocorreram na concepção das cenas de espetáculos apresentados na cidade, chamados de "pastoris", de cunho religioso, no qual predominava a linguagem teatral e as danças apareciam entre uma cena e outra, passando a entremear a interpretação de enredos religiosos com bailados clássicos. Com isso outros grupos que apresentavam esse tipo de espetáculos surgiram como, as Jovens Moreninas, Gruta Infantil, Filhas do Oriente, Filhas do Horizonte, Filhas de Jesus, Filhas de Maria, estas menos conhecidas, surgiram também as Belemitas, e filhas de Flor, que se tornaram mais conhecidas, e erram mantidas por famílias de renome da cidade (MOREIRA, 2014, p.173).

Durante anos, o *ballet* se manteve através dos bailados apresentados pelos grupos pastoris, o que despertou mesmo que ainda de forma contida, a admiração pela arte da dança. Porém, o ensino acadêmico do *ballet* que constituiu as vias iniciais de acesso, se deu primeiramente por Augusto Rodrigues.

Rodrigues, nascido em Belém em 18 de maio de 1928, fez sua iniciação ao *ballet* com Fernanda Pombo Caldas - no ano de 1944 foi convidado para integrar o elenco de um show de Jaime Redondo, na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro - teve repentino êxito no mundo da dança. Retorna à cidade natal por volta de 1945,

após uma temporada no Rio, e deu continuidade na prática do *ballet* com Caldas. Em 1950, Rodrigues funda sua própria escola - considerada a primeira escola de ballet clássico de Belém, a qual utilizava a metodologia Cecchetti e Vaganova - que funcionou durante os primeiros anos em parceria com Centro Lírico Carmem Gomes, do Conservatório de Belas Artes do Pará, ainda sobre a trajetória pelas artes, pode-se ressaltar que

Três anos depois chega a Belém France Beery, americana nascida em Washington, ex-bailarina de Pavlova, casada com o senhor Lawrence, chefe do programa cooperativo de borracha entre os Estados Unidos e o Instituto de Agronomia do Pará, France criou em 1953 o curso de bailado para meninas e senhorinhas, no Teatro da Paz, chamado de "*ballet* de Belém", porém este projeto não se efetivou, pois cinco anos depois, em 1957, Beery deixa Belém. No mesmo ano do curso de bailados de Beery, chega a Belém, Felicitas Barreto, também por motivos de transferência de seu marido, que era integrante das forças armadas. Nesta capital, ela promoveu, em 1954, o seu primeiro espetáculo de *ballet* infantil. Registros indicam que ela deixou a cidade no mesmo ano (MOREIRA, 2014).

Em 1963, é fundada a Escola de Teatro (ETDUFPA), com o empenho do grupo Norte Teatro Escola, coordenado pela professora Maria Sylvia Nunes e o professor, Benedito Nunes. O Reitor da UFPA, na época, Dr. Silveira Neto, a pedido do grupo, garantiu a realização do primeiro curso voltado para as atividades de teatro, o qual originou a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Em 1968, é fundado o Grupo Coreográfico, impulsionando o ensino da dança através do Curso Experimental de Formação de Bailarinos nos anos 90. Mas somente em 23 de setembro de 2003 a Universidade Federal do Pará aprovou o Plano de Curso Técnico em Dança da Escola de Teatro e Dança, que atualmente funciona como unidade de ensino, pesquisa e extensão, situando-se no âmbito da Educação Profissional, respectivamente em nível Básico, Técnico; Superior e Pós-graduação.

Outras personalidades se destacaram e deram continuidade à divulgação da dança clássica em Belém, como, Rosário Martins, Vera Torres e Clara Pinto, que fundou sua escola no ano de 1966, e teve grande destaque no processo de formação de inúmeros profissionais, escola onde tivemos uma das primeiras experiências com o *ballet* clássico.

1.3 Ballet de repertórios

É considerado *ballet* de repertórios - em francês, *ballet d action*, isto é, um tipo de ballet narrativo por meio da dança, o qual respeitava as exigências na estrutura de montagem - as obras do século XIX, tendo como primeiro *ballet* “A Sílfiide”, já citadas anteriormente inúmeras obras, tidas como patrimônio imaterial da sociedade, e que refletem seus períodos históricos, o que, justamente por isso, não devem ser modificados. De acordo com o período em que o repertório foi desenvolvido, podemos ainda observar em sua composição pequenas modificações como a temática, a presença ou não dos atos brancos, a forma de participação do corpo de baile, que poderia ser ativa ou estática, emoldurando a cena para os solistas.

Entre os grandes coreógrafos deste *ballet* está Filippo Taglioni, Auguste Bournonville, Jules Perrot, Saint Leone e Marius Petipa, que nasceu em 11 de março de 1822, filho de Jean Antoine, este que era um grande dançarino e foi influenciado junto a seus irmãos a seguir a mesma profissão. Marius, que inicia seus estudos aos sete anos e se torna um bailarino exemplar, estudou com grandes nomes como Auguste Vestris em Bordeaux, onde desempenhou papéis principais em *ballets* como “Giselle” e “La Fille Mal Gardee”. Porém, seu grande destaque seria após sua chegada a Rússia, em 1847.

Quando foi convidado pelo diretor do teatro Maryinsky à posição de primeiro bailarino, acaba por permanecer por toda a vida na Rússia, desenvolvendo seus trabalhos e significado de forma dramático a arte que havia se estagnado em demonstrações de virtuosismo. Coreografou em torno de 60 obras que ficaram conhecidas como *ballets* de longa metragem e construíram o repertório da companhia russa. Entre eles estavam A Bela Adormecida, Dom Quixote, La Bayadère, O Lago dos Cisnes e O Quebra Nozes.

Outra joia do *ballet* de repertório são seus conjuntos musicais, compostos por grandes nomes da área, que criavam para as coreografias já pré-definidas. Assim, além dos grandes nomes conceituados por coreografar as obras de *ballet* também se destacam diversos compositores musicais, como Jean-Madaleine Schneitzhoeffter. O trabalho pelo qual ele é mais famoso foi *La Sylphide* (1832). A

maioria dos coreógrafos, entretanto, preferem a música de 1836 de Herman Lovenskold para *esta obra*.

Adolphe Charles Adam com os *ballets Giselle* (1841) e *Le Corsaire* (1856), seu último trabalho. Tchaikovsky teve seu trabalho mais reconhecido no fim de sua carreira, com seus dois últimos *ballets*, em (1875–1876): “*O Lago dos Cisnes*”, que foi seu primeiro *ballet*, e foi encenado pela primeira vez no Teatro Bolshoi em Moscou, e em (1888–1889): “*A Bela Adormecida*”, considerada um dos seus melhores trabalhos, encenado pela primeira vez em 1890 no Teatro Mariinsky em São Petersburgo.

Tchaikovsky, que foi o criador do repertório musical “*O Quebra Nozes*” em (1891–1892), obra que não o agradou muito, mas foi seu último trabalho. Este *ballet* escrito em São Petersburgo e apresentado em 18 de dezembro de 1892, e teve como coreógrafo original Marius Petipa (1818-1910), foi considerado por Tchaikowsky muito inferior à *Bela Adormecida*, porém suas duras críticas não inibiram seu sucesso. Hoje é um dos seus trabalhos mais importantes, recriado por escolas e companhias de dança de todo o mundo.

Suas suítes foram compostas ao mesmo tempo da elaboração da obra, o que não era de praxe, uma vez que neste período as músicas eram compostas para a obra já pronta. Dividido em dois atos e baseado num conto infantil chamado “*A festa de Natal*”, a qual se passa no século XIX na casa da família Stahlbaum. Sua primeira parte reproduz o encontro da noite de natal, e como de costume, as pessoas se reúnem para comemorar a data e suas casas. Uma enorme árvore de natal, ricamente decorada com todos os personagens que dariam posteriormente vida ao sonho de Clara – protagonista - ilustra o cenário da sala da família e criam um ambiente cheio de possibilidades para qualquer coreógrafo.

1.4 O Quebra Nozes

Figura 4 - Representação dos personagens de “O Quebra Nozes”



Fonte: A ARTE É VIDA, 2017.

A história inicia com Clara e seu irmão Fritz, juntos a outras crianças se divertindo, enquanto que seus pais recebem os convidados. Entre eles, seu padrinho Drosselmeyer, que era adorado por todas as crianças, que ao vê-lo largam seus brinquedos e diversões e correm ao encontro do ilustre convidado, pois ele traz consigo diversos presentes. Brincando com as crianças, o padrinho oferece brinquedos, que em nada agradaram as crianças e deixaram todos desapontados, logo trocando-os por uma farda, um cavalo de pau, uma espada para Fritz, uma boneca e uma sapatilha de *ballet* para Clara.

Depois de algumas danças, o senhor Drosselmeyer preparou um teatrinho de bonecos, pelo qual foi muito aplaudido e presenteia Clara com um novo brinquedo: um boneco Quebra-Nozes em forma de soldadinho. Fritz, enciumado pelo novo presente recebido, o quebra e seus pais o colocam de castigo. O senhor Drosselmeyer, comovido, conserta o boneco, entregando-o a Clara que o coloca embaixo da árvore de Natal. Após tanta diversão, chega a hora da despedida, os convidados agradecidos pela noite espetacular, e partem.

Clara não consegue dormir pensando na movimentação da festa, nas brincadeiras, nos presentes e depois que todos já estão dormindo, Clara volta para a sala sem fazer muito barulho, com o objetivo de ver seu boneco quebra-nozes. Quando se aproxima para pagá-lo, sente que há algo diferente na sala, tudo parece um sonho, quando o relógio bate as badaladas da meia noite, aparece seu padrinho como se fosse um mágico, transformando a árvore e a sala, dando ao quebra-nozes o tamanho real de um homem.

De repente, surge no chão um grupo de ratos e Clara, surpresa e assustada, pula em cima de uma cadeira de onde assiste uma verdadeira batalha entre os ratos liderados pelo seu rei, e os soldadinhos de chumbo liderados pelo Quebra-Nozes. Os ratos, mais numerosos, estavam ganhando a luta e quando o rei, aproveitando uma queda do boneco, aproxima-se para matá-lo, Clara sai de onde está e atira sua sapatilha de pontas em cima dele.

Surpreendidos por este ataque, os animais ficam confusos e começam a se retirar, dando a vitória aos soldados. Em reconhecimento ao ato de coragem de Clara, seu padrinho transforma o boneco quebra-nozes em um lindo príncipe que, em agradecimento por ela ter salvado sua vida, oferece-lhe uma grande viagem encantada. Então, as bolas da árvore de Natal começam a se transformar em flocos de neve, o chão e o teto da sala desaparecem e Clara se vê em um outro lugar, o País da Neve.

É anunciada a chegada da Rainha das Neves que vem receber os visitantes ao som de uma linda valsa. Clara está encantada e a rainha, então com sua varinha mágica, faz aparecer um trenó que desliza por um rio congelado, levando a menina e o príncipe para outro lugar: o País dos Doces. Lá os espera, em um castelo, a Fada Açucarada sentada em seu trono feito de doces de todos os tipos. Ela escuta do príncipe a história de coragem de Clara quando salvou sua vida e a premia mais uma vez.

A fada prepara uma grande festa, onde ela poderia comer todos os chocolates de que tanto gostava. Os doces se apresentam e os convidados logo são anunciados representando seus países, por fim as lindas fadas das flores dançam uma valsa. Ainda se apresentam a ela o príncipe que tem a honra de celebrar esta

grande festa, junto a fada dos doces, quando de repente, Clara começa a se sentir sonolenta e tem a sensação de estar desaparecendo. Ela, então desperta assustada, havia adormecido na poltrona próximo a árvore de Natal, junto com o Quebra-nozes, e percebe que esteve sonhando o mais lindo dos sonhos.

Sob tal ótica, esta obra, pelas suas características, enquanto enredo, assim como por se tratar da noite de natal, uma comemoração presente no cotidiano das pessoas, ainda nos tempos atuais, aproxima e torna mais fácil o envolvimento dos bailarinos. Por isso é a escolhida para ser recriada nas escolas mais importantes do mundo, e foram estes os mesmos quesitos que me levaram a escolhê-la para o encerramento da ESCOLA DE DANÇA CORPO DE BAILE, no dia 24 de novembro de 2016, *ballet* nomeado SONHO DE UMA NOITE DE NATAL, uma adaptação livre. Posteriormente, tornou-se matéria instigante para esta monografia. Vera Araguão observa que:

Assim como a vida em sociedade, a dança também segue um fluxo de atualização e adaptação às novas exigências e, os trabalhos coreográficos também estão sempre em evolução, pois mesmo os chamados ballets de repertório aqueles que fazem parte do acervo das grandes companhias por muitas décadas, obviamente não são dançados hoje como o foram no século XIX.(ARAGÃO, 2017a, p.13)

O *ballet* de repertório, apesar de suas regras, não é uma obra rígida, engessada em corpos presos na técnica e tradição clássica. É a busca por manter viva uma tradição cheia de belas histórias em constante reconstrução através dos séculos, que nos transportam para momentos distantes, porém, que trazem questionamentos próprios de qualquer tempo.

02. CAPITULO: DE UM PRESENTE ESPECIAL AOS GRANDES DESAFIOS.

A dança se descobre na alegria de se fazer o que se gosta, no prazer que proporciona a quem a pratica. Trarei um pequeno relato que compartilho das minhas primeiras experiências com a dança clássica, passando por uma reflexão sobre os materiais que acredito serem necessários a qualquer produção artística, e chegando naturalmente à temática proposta por esta monografia.

2.1 Caminhos até a criação da escola de danças corpo de baile.

Aos cinco anos dei meus primeiros passos no balé clássico, na Escola de Danças Clara Pinto. Após o falecimento do meu pai, minha mãe observou em mim mudanças de comportamento, que a deixaram preocupada e esse foi o motivo trágico que fez com que ela buscasse a dança. Mal sabia que ali estaria descobrindo a arte que guiaria meus passos. Porém, este período não foi longo, aos sete anos sai do balé por problemas financeiros, mas a dança se manteve sempre presente nas minhas escolhas.

Um pouco mais tarde, aos treze anos, surgiu a oportunidade perfeita para retornar através de um concurso de bolsas na mesma escola em que havia iniciado: uma seleção em que fui aprovada com bolsa integral. Nesse momento posso dizer que surge não somente uma chance de retomada desta paixão, mas também as primeiras dificuldades que me levariam futuramente à docência em dança.

Para retornar às aulas de *ballet*, eram necessários materiais que a minha família não estava disposta a custear por considerar que não se tratava de algo essencial a minha educação. Contudo, iniciei as aulas em 2006 e fiz, no mesmo ano, meu primeiro curso para professores de *baby class*, ofertado pela Escola de Dança Edthe Marques, já com a intenção de me candidatar a uma vaga de professora auxiliar em um projeto social no bairro da Guanabara em Ananindeua, município em que moro, visando à compra dos materiais necessários. E este foi meu primeiro trabalho.

Mesmo estagiando nesta instituição, ainda não tinha a intenção de trabalhar sozinha ou de seguir a profissão como carreira, mas o bom desempenho no ofício e a necessidade crescente de obter uma renda, traçariam em meu destino os passos que me levariam a permanecer na função durante anos.

Obtive assim experiências além dos projetos sociais, em escolas dedicadas somente à dança, que contavam com uma ótima estrutura para o ensino, e já tinham o *ballet* como modalidade. E outras que estavam iniciando um caminho nas danças clássicas, escolas de educação regular, públicas e particulares que continham turmas regulares ou apenas projetos, como forma complementar, onde por muitas vezes fui exigida em produções coreográficas “instantâneas” para as comemorações anuais.

Trabalhando nesses locais pude observar a carência, em meu bairro – Guanabara - de um espaço que se dedicasse ao ensino da arte. Compreendendo que a dança é mais do que uma simples atividade física, senti a necessidade de um lugar capaz de propagar a dança clássica na comunidade e atender os alunos que, apesar do desejo em praticar *ballet*, teriam dificuldades em se deslocar em busca do ensino. Durante este período pude notar ainda a existência de talentos em potencial, alunas que poderiam ter grande êxito em seus desenvolvimentos na dança caso se dedicassem a isso.

Esses foram os indutores que fizeram surgir em 2011 a Escola de Dança CORPO E BAILE, com o objetivo de difundir a dança clássica como fonte de educação, respeitando o tempo de aprendizagem de cada aluno, assim como seu perfil físico, utilizando-se da metodologia Vaganova para o seu desenvolvimento técnico.

É necessário aqui uma breve descrição histórica para demonstrar quem foi Vaganova e a importância do seu método para o *ballet* de repertório

Agrippina Vaganova foi uma das alunas de destaque da Escola Imperial de Dança de São Petersburgo, ela, foi quem teve a iniciativa de unir para o ballet, enquanto método, a técnica francesa e italiana, criando o método Vaganova, que a conferiu grande êxito e a tornou, reconhecida mundialmente. Porém esta brilhante carreira como professora, nasceu das frustrações vividas como bailarina. Apesar de ter um grande domínio da técnica, Vaganova desenvolvia diversas variações em bailados onde os papéis principais eram de Pavlova e Karsavina, Preobrajenskaya e Kshesinskaya até o ano de 1916 quando abandonou os palcos. (VAGANOVA, 1991, p. 10).

Sentindo que não atingia um progresso significativo com a rotina repetitiva do teatro imperial, extremamente crítica, estava angustiada e insatisfeita com o velho sistema de ensino e isso foi o “ponta pé” que influenciou suas pesquisas, sendo seu primeiro passo realizar um trabalho de observação da escola francesa.

Agripina Vaganova (1991), afirma: a escola francesa demonstrava, no final do século XIX, uma aula que ainda cultivava leveza e graça, porém, com movimentos artificiais, decorativos, desnecessários. Ela ressalta ainda que:

Os professores corrigiam seus alunos com os dizeres como “pé leve! pé leve! pé leve! Seja uma coquete!” Já a escola italiana apesar de ser mãe do ballet foi a segunda a desenvolver um método, porém demonstrava maior dinâmica e força dos movimentos. (VAGANOVA, 1991, p. 11).

Com a estadia de Cecchetti na Rússia, foi possível para ela e muitos bailarinos russos, observar que esta escola, apesar de trazer todo um virtuosismo e precisão, lhe faltava poesia, expressividade. Segundo Vaganova (1991), a Escola italiana que atingiu seu auge no século XIX e cultivava o “*aplomd*” - nomenclatura utilizada no ballet clássico, ao qual se refere à estabilidade, corpo aplumado, equilibrado - tinha como umas de suas qualidades, os giros dinâmicos, saltos, a força e a firmeza dos dedos, porém com “excessiva angularidade de movimento, um uso forçado dos braços” (VAGANOVA, 1991).

Após a Revolução Russa (1917), Vaganova, que foi aluna da escola de São Petersburgo, parou de dançar para se dedicar ao ensino do *ballet*. Baseada no trabalho de vários professores da Escola Coreográfica de Leningrado, ela criou o livro “Os Princípios Básicos do Ballet Clássico”, que desenvolvia uma pedagogia de busca do aprendizado de forma lenta e gradual, onde cada grau tem seus exercícios característicos, buscando preservar o aluno de lesões, enfatizando a consciência corporal.

A metodologia desenvolvida por Vaganova é utilizada para a base técnica do *ballet* clássico dos alunos, propiciando a eles possibilidades corporais que são exploradas pelo coreógrafo nas composições coreográficas da escola de dança CORPO DE BAILE. Com os alunos tendo atingido um bom nível técnico foi possível desenvolver, após o primeiro ano de ensino, como composições coreográficas iniciais, espetáculos em forma de mostras de dança - montagens compostas por apresentações menores que podem pertencer ou não ao mesmo tema, escola, e modalidade ou linguagem, técnica de dança. Tais eventos, os quais ocorreram no período de 2011 a 2013, entre eles o mais importante: “*DANÇANDO PELO MUNDO: uma representação da cultura de outros países através da dança*”, montagem onde obtive liberdade na escolha das músicas e figurinos que poderiam atender somente

às necessidades de representação da coreografia a partir de seu país, não tendo a pretensão de compor uma história.

Nos anos seguintes optei por contar uma história como espetáculo, os temas: (*ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*) em 2014 e, posteriormente, (*A MAGIA DO CIRCO*). Em 2015, foram construções coreográficas que, mesmo contendo um enredo, me permitiam liberdade coreográfica e adaptações, o que considerava necessário ao desenvolvimento dos alunos. Em 2016, para a montagem anual de encerramento do ano letivo, a escolha foi pela *ballet* (*O QUEBRA NOZES*), tema em que serão desenvolvido as todas as minhas observações em torno do árduo processo de recriação de um *ballet* de repertório nos tempos atuais.

Os repertórios, justamente por sua tradição, trazem no meio clássico grande prestígio aos grupos que os reproduzem, pela importância de suas obras reconhecida no mundo. Os processos de remontagem e adaptação desses *ballet* são, ao meu entender, a afirmação técnica de um grupo clássico, principalmente quando esse tem o intuito da formação de bailarinos. Assim, havia chegado o momento técnico e artístico da escola de dança Corpo de Baile encarar tamanho desafio.

Este momento chega para qualquer grupo que esteja na busca do desenvolvimento dos seus bailarinos, porém nem sempre conta com o amadurecimento da percepção quanto à necessidade da multifuncionalidade desenvolvida pelos coreógrafos atuais que, para desenvolverem uma obra de tamanha importância, necessitarão de conhecimentos em áreas complementares a sua criação como cenografia, iluminação, som e figurino.

2.2 Materiais técnicos e artísticos, um breve conto da evolução do edifício Teatral Ocidental paralelo às artes.

Posso dizer que um grande presente dado ao artista é o prazer de estar em cena, seja ele do canto, da dança ou do teatro, iniciante ou profissional. Não há maior satisfação do que ser observado. Assim, a importância do lugar teatral junto a sua estrutura tem ganhado diversas ressignificações através do tempo. De acordo com Graça Maria da S. R. Santa Clara (2009): o teatro, cuja definição primeira é ser

um espaço onde decorre a realização do espetáculo, é muito antigo, e tem a sua origem, no que toca à civilização europeia ocidental, no mundo greco-romano.

Na Grécia, este lugar teatral era ao ar livre, as primeiras estruturas que dariam origem aos teatros eram em madeira e apenas no século V foram construídos em pedra, edifícios circulares, destinados à reunião do povo sem divisões em classes sociais. Já os teatros em Roma eram edifícios fechados onde se oferecia diversão ao público, e já apresentava divisões em classes sociais. Na idade média os teatros existentes passaram a servir aos interesses da igreja e o lugar teatral dos espetáculos eram as praças, nesse período não foram construídos novos teatros.

No princípio do *ballet* os palcos eram os salões dos castelos, e houve um processo gradativo de evolução nas casas de espetáculos que neste período apresentavam as grandes operas. No *Ballet Comique de la Reyne*, Eliana Silva, em seu livro *Encenação e Cenografia para Dança* (2007), descreve que

‘de um lado da imensa sala sentava-se o Rei, com cortesãos a sua volta. Na outra extremidade, um enorme telão pintado representando o palácio e os jardins de Circe. Carruagens magníficas e carros alegóricos com fontes de quatro andares e florestas montadas atravessavam o espaço, intercalando a ação com números de música, dança ou poesia, numa clara tendência para o exagero’, que compunha os primeiros cenários desta prática.

Durante o domínio da igreja, na idade média não foram construídos novos edifícios, processo que ressurgiu com a teoria do renascimento no século XVI. Santa Clara (2009, p.31; 32) descreve que:

Foi necessário esperar até 1580 para ver construir o *Teatro Olimpico*, em Vicenza, como estrutura permanente, segundo os planos de Andrea Palladio. Este teatro de referência seria terminado quatro anos depois pela mão de Vincenzo Scamozzi, discípulo de Palladio, em virtude da morte do mestre em 1581.

Ela ressalta ainda que:

Seguiu-se a construção de outros teatros, como o Teatro Olímpico de Sabionetta, ou o *Teatro Farnese*, mas a importância destas primeiras formas de sala de espetáculo reside em que ficaram definidas as “regras” que marcaram a construção de teatros e mesmo dos cenários, conforme estabeleceu Serlio, até ao fim do século XIX. Serlio não só desenhou o proscênio, o auditório, ou arena, e o espaço para os espectadores, como os cenários para as comédias, tragédias e sátiras.

Porém, leva anos para ser concretizado no que conhecemos como teatro italiano, modelo baseado no teatro Alla Scala de Milão de 1778, do arquiteto Giuseppe Piermarini que se espalhou pelo mundo. Mantovani descreve:

O teatro italiano, internamente, tem uma sala em forma de ferradura; poltronas na plateia; frisas ou camarotes quase ao nível da plateia; bolsões e camarotes divididos em andares ou ordens; galerias (a galeria da última ordem e chamado de galinheiro ou poleiro, e é o lugar onde o ingresso é mais módico. As ate-salas são salões luxuosos, salas de gala, com grandes escadarias. (MANTOVANI, 1989, p.11)

Nestes períodos o *ballet* ainda não era apresentado no teatro. Quando chega às casas de espetáculos, as estruturas básicas já estavam estabelecidas para apresentações de artes cênicas e óperas e o lugar teatral não permitia a entrada de muitos dos materiais utilizados nos palácios. Quando o *ballet* é estabelecido como arte e deixa os palácios, passa por grandes modificações. A simples elevação da dança em relação à plateia, devido ao espaço cênico dos teatros, onde até os dias atuais acontece grande parte das apresentações, exige uma modificação nos movimentos que deixam de valorizar exclusivamente a formação de figuras geométricas e passam a exigir mais dos movimentos dos bailarinos.

Os grandes maquinários são gradativamente substituídos por pintura, telões, que junto a outros objetos menores compunham a cena, assim com a participação de pintores que se tornariam grandes nomes das artes visuais. A cenografia também ganha espaço e deixa de ser coadjuvante, passando a ter grande importância e a ser admirada como peça fundamental das obras de *ballets*. Como descreve Samarino, Safar e Silveira:

A cenografia é parte essencial de qualquer produção artística que precisa de ambientação para a sustentação de seu discurso. No caso dos espetáculos de dança, a cenografia irá correlacionar o espaço com o corpo do bailarino tornando, assim, os demais elementos cênicos como painéis de fundo, iluminação e objetos em projeções do discurso oriundo do corpo em movimento. (2016, p. 2)

Serge Diaghilev foi um dos coreógrafos que melhor explorou o potencial até então inutilizado da cenografia, trabalhando com nomes como Picasso, Matisse, De Chirico, Ernst e Miró, Alexander Benois e Leon Bakst, artistas que elevaram a cenografia para dança a outro patamar. Durante o período romântico a orquestra é escondida em um vão chamado proscênio e a distância entre a plateia aumenta a

frente do palco, não com a intenção de retirar elementos, mas visando um olhar total do público que já não acompanharia cenas soltas de ópera, dança e teatro, mas uma união sutil em busca de um mundo mágico.

Outro elemento marcante no processo de evolução, foi a iluminação, que após muitos anos de dependência da luz do dia, teve como a primeira forma artificial de clarear o ambiente, velas que eram acesas antes da entrada do público. Neste formato a variação de luz ainda era precária por que se tornava complicado apagar e acender as velas durante o espetáculo, problema solucionado com a iluminação a gás que permitia um maior controle de intensidade. A plateia então é escurecida para que a atenção seja voltada totalmente ao espetáculo. Santa Clara aponta que:

A grande revolução surge nos anos 20 do século XIX, com a adoção da iluminação a gás. Não só porque tinha maior capacidade, mas também porque permitia variar a iluminação, em *quantidade* e em *direcção*, à vontade do director do espectáculo. É certo que há referências de as luzes de ribalta no século XVI, mas as possibilidades do gás eram muito superiores, só tendo sido suplantadas apenas com a iluminação elétrica no final do mesmo século. (2009, p. 37)

Com a evolução da iluminação, o fundo do palco passou a ser melhor explorado. Partes que anteriormente eram condenadas à penumbra poderão ganhar vida. As lâmpadas de acetileno permitiram explorar pontos ou áreas específicas, com efeitos visuais inovadores, que passaram a influenciar na cena, dando a esta maior dramaticidade, e obrigando uma maior cautela na escolha dos figurinos, assim como na movimentação do cenário.

No fim do século XIX o advento da energia elétrica trouxe inúmeras possibilidades para o teatro, pode-se então destacar, minimizar, ou focar certos espaços, criar ambientes, utilizando apenas o jogo de iluminação.

Entretanto, nada está mais próximo do bailarino do que o seu figurino - é um traje usado por uma personagem artística (cinema, teatro, dança e vídeo) - podendo agregar leveza ou impedir a execução de um movimento. Este foi, talvez, o mais expressivo dos elementos. No *ballet* da corte, os figurinos eram as vestimentas da época, vestidos de ancas, sapatos de salto e as grandes perucas, o que causava um enorme desconforto durante a execução dos passos. No passar do tempo se

modificaram, deixaram de ser vestimentas pesadas e volumosas, que restringiam os movimentos dos bailarinos.

Primeiro, com o encurtamento das saias e posteriormente com a substituição de tecidos, assim como a retirada de algumas camadas de vestimenta visando a diminuição do peso da veste, quando passaram a ter as pernas mais livres e trajes mais reveladores do corpo de quem dançava, também ocorreu uma valorização da técnica, colocando os bailarinos na exploração e ampliação das possibilidades do corpo.

Anna Mantovani (1989) esclarece que a palavra teatro faz referência ao edifício teatral, enquanto o termo lugar teatral trata de onde se estabelece a relação cena/público. Ela ressalta ainda que:

Na verdade, o espetáculo pode ser apresentado em qualquer lugar, desde a praça a um lugar alternativo - um galpão, por exemplo-, e não necessariamente em um teatro institucionalizado, que é um lugar fixo na cidade, com uma função social e cultural estabelecida, dependendo da época e dos pais.

O lugar teatral é composto pelo lugar do expectador e o lugar cênico- atua o ator e acontece a cena – no teatro o lugar cênico é o palco, que como edifício, muda de uma época para outra e de um país para outro. (MANTOVANI, 1989, p. 6)

Portanto, acompanhando a evolução do *ballet*, do lugar teatral ao teatro edifício, observando que seja este definido ou simplesmente ocupado pelo artista, é imprescindível para quem se dedica à exploração desse espaço, compreender seus elementos e reconhecer sua influência direta que é exercida na produção da mesma. Os elementos cenotécnicos como: cenário, música iluminação e figurino, construíram estrutura junto ao teatro, fatores que justificam escolhas enquanto composições de cena ou de dança, assim como também podem ser diretamente afetados pelo processo de criação.

Por este motivo, se faz necessário conhecer a estrutura passada e presente das que hoje são as casas das danças acadêmicas, o teatro/edifício. Porém, para nossa compreensão, somente observaremos pequenos acontecimentos que estiveram ou estão ligados às modificações coreográficas ocorridas no *ballet*.

2.3 Do *ballet* O Quebra Nozes a Um Sonho de Uma Noite de Natal.

Produzir *ballet* de repertório nos tempos atuais não é uma tarefa fácil. As obras que são reproduzidas hoje buscam manter uma linha de qualidade e devem seguir estritamente as exigências quanto ao nível técnico dos bailarinos, assim como a qualidade dos figurinos, iluminação, cenário e estrutura teatral, utilizando-se ainda das mesmas músicas e divisões de atos, fatores que compõem, junto ao enredo, a estrutura necessária para contar as histórias de forma original e refletir assim corretamente os seus períodos históricos.

O que, apesar dos registros escritos e os vídeos que registram alguns *ballets*, não fornecem informações o bastante para obter um resultado perfeito. É claro que um espetáculo criado por uma companhia apresentado no mesmo lugar, com os mesmos bailarinos, mesmos materiais cenotécnicos e o mesmo coreógrafo, não ocorre por duas vezes da mesma forma, o que dizer então de uma reprodução, visando recriar um *ballet* centenário. Porém, não é qualquer modificação que é considerada uma adaptação.

Denomina-se uma adaptação - obras que fazem menção as mesmas histórias; porém, não mantêm a rigidez nos seus quesitos - quando há necessidade de maiores modificações em qualquer um desses quesitos na obra, o que não se encaixava no que eu pretendia fazer, porém era o mais sensato, e eu só reconheceria isso ao término do espetáculo. Desejava valorar a tradição, esse é o verdadeiro motivo pelo qual recriamos os repertórios, eles que foram pensados para grupos de enorme potencial técnico, são a afirmação da formação de uma companhia clássica e é um grande desafio. Recriá-los torna esta arte até então imortal, e para manter isso se deve conservar a forma tradicional do fazer.

Assim era a minha forma de pensar, inicialmente, convicções que seriam alteradas conforme me adequava à realidade. Esses pensamentos durante muitos anos, fizeram-me resistir à possibilidade de encarar tamanho desafio, optando por outras temáticas. Em 2016, quando decido pela realização desse projeto, ainda

não estava definido como uma adaptação do *ballet* “O Quebra nozes”, apenas havia uma certeza quase intuitiva de que teria chegado o momento correto para a apresentação de uma obra completa.

Como observante da história da dança, o respeito pelas obras de repertório trouxe-me receios. Mas após termos contado uma história complexa como “*Alice No País Das Maravilhas*” e realizar o *ballet* “O Circo” em um ano de inúmeras dificuldades financeiras, onde testada com as mais inesperadas adversidades, o repertório tinha o peso necessário para a afirmação do nível técnico e profissional atingido pelos alunos e equipe de trabalho envolvidos.

Ao iniciar a busca por um repertório, não pude desprezar as características que compunham os alunos da Corpo de Baile. Aliás, esse será meu primeiro passo nesse processo. Naquele ano, dois grupos tinham adquirido nível técnico e artístico para tamanha responsabilidade, a companhia infantil, composta por cinco crianças na faixa etária entre oito e dez anos, e a companhia jovem com doze bailarinos, sendo dez meninas e dois rapazes.

Todas as outras turmas eram formadas por bailarinas em nível básico iniciante, ou crianças abaixo de oito anos. Por isso, a primeira exigência era encontrar um *ballet* que permitisse um maior número de bailarinos infantis. O que não é fácil nos repertórios, uma vez que estes eram montados para companhias profissionais que não continham crianças no elenco. O segundo ponto foi a história em si, que não poderia ser distante do cotidiano dos alunos.

Estava convencida de que, se optasse por um *ballet* romântico como, La Silfidy e sua trágica morte por um engano de seu amado, ou Giselle, com seu ato branco expressando todo o sofrimento de uma traição, toda a parte cênica seria uma verdadeira tragédia, pois as bailarinas precisariam expressar uma carga emotiva para a qual ainda não estavam preparadas. Ainda estávamos “engatinhando” quando se trata de expressividade dramática. Arrisco inclusive a dizer que já sabia que esse seria o verdadeiro trabalho da companhia naquele ano, o *mise en scène*, -

expressão francesa que está relacionada à encenação ou ao posicionamento de uma cena - pantomima e a expressividade.

Por isso, dentre todos os *ballets* que assisti, “O Quebra Nozes” me pareceu mais adequado, não que esses elementos não estivessem presentes, porém sua forma de apresentação era outra, trazia uma história de natal seguido por um mundo de magia sem grandes paixões ou mortes sofridas. Tem a grandeza de uma magnífica história e a leveza necessária aos intérpretes infantis, mesmo não tendo sido montado originalmente com este intuito.

Durante a pesquisa assisti a vários repertórios, e fiquei dividida entre “Coppélia” e “O Quebra Nozes”. Porém, a história de Clara permitia que sua personagem principal fosse desenvolvida por uma criança, o que muito me agradava. Tratava-se de uma história conhecida, que tinha enorme apelo familiar e no meu entendimento era de fácil compreensão para os bailarinos e o público. Como observa Vera Aragão:

Especialmente nos festivais de encerramento do ano letivo das escolas, é recomendável elaborar uma coreografia a partir de uma história já conhecida. E, mesmo a história sendo muito conhecida, é possível trabalhá-la com criatividade. Para tanto se deve pensar em todas as possibilidades de contar essa história sem palavras, por meio de movimentos. (ARAGÃO, 2017b, p. 4)

O cenário também tinha que ser acessível, apesar de em 2016 termos tido um bom ano financeiro, dependendo do *ballet*, ou da forma como seria montado, os custos seriam demasiadamente altos, para serem arcados com a bilheteria. Envolvida pelo mundo encantado proposto por esse *ballet*, iniciei uma busca na internet, DVDs, livros, filmes, toda e qualquer forma em que este conto fosse reproduzido em suas mais distintas versões. Buscava compreender cada personagem e a sua representatividade na história, visando às divisões de elenco.

Tudo precisava ser bastante pensado, pois após iniciada a confecção dos figurinos os temas das turmas não poderiam mais ser trocados, e com um prazo de quatro meses para a apresentação de um resultado não tínhamos tempo para fazê-lo em etapas separadas. Busquei escrever o nome das turmas e associar seu nível técnico e desenvoltura cênica às características dos personagens. Com esta etapa

findada, iniciei de imediato a pesquisa dos figurinos, agora avaliando a idade dos alunos que o utilizariam, além de como iriam compor cena e personagem.

Como tratasse de um repertório, já se tem modelos pré-definidos para os figurinos, porém podemos encontrar diversas formas e cores modificadas de acordo com a criação de cada grupo. Por isso é importante buscar as referências mais antigas, que naturalmente são as que mais se aproximam dos originais. As modificações nele realizados não devem alterar seu significado, cada figurino pode corresponder diretamente ao momento que o coreógrafo original busca expressar.

A escolha dos figurinos, antes do processo de montagem, foi uma das peculiaridades, que hoje eu mantereí nas minhas composições, na representação dos personagens. O Quebra Nozes exigia em seus figurinos objetos que influenciariam na execução dos movimentos coreográficos, portanto, predefini-los evitaria futuras modificações no enredo a partir dos movimentos já prontos. Com o plano de figurinos preparado, repassei todas essas informações para uma costureira que já tinha desenvolvido outros trabalhos na escola e solicitei a ela um orçamento, que seria repassado aos pais como nos anos anteriores.

No entanto, são poucos os profissionais denominados “figurinistas” (adjetivo e substantivo de dois gêneros designado àquele que desenha figurino no cinema, teatro ou TV, àquele que, na produção artística, cuida da indumentária dos atores, projetando figurinos e acompanhando-lhes a confecção)que conhecem a história do *ballet* e compreendem que figurino não é uma simples indumentária que busca vestir o personagem de forma apropriada à época, às convenções sociais, ou a regras do espetáculo. Principalmente por que, em maioria, não buscam formação apropriada para a função, sendo assim na verdade costureiros (quem faz costuras, dominando a prática de fazer roupa a partir de tecidos), que mesmo conhecendo a prática, somente buscam compor os figurinos conforme foi definido pelo coreógrafo, pelas características dos bailarinos, dos materiais e dos recursos financeiros dispostos pelo grupo ou pelos familiares, que arcarão com os gastos.

Figura 5 – Figurino da coreografia bombons do espetáculo “Sonho de Uma Noite de Natal”.



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Questões bastante complicadas ou por vezes muito simples, mas que necessitavam da supervisão dos professores/coreógrafos como conhecedores da obra para melhor desenvolver seu trabalho. Como no caso dos figurinos dos flocos de neve. Recordo-me da costureira a quem entreguei os modelos dizendo ainda não ter encontrado o veludo branco para o *collant* - roupa utilizada nas aulas ou apresentações de ballet - dos flocos, somente em um tom cinza claro, o que gerou dúvidas quanto a se esse material ficaria adequado ao personagem.

Observo o quanto este mero detalhe causou atraso na confecção da referida roupa, pois com a impossibilidade de verificar outro material para sugerir à costureira, até mesmo por não conhecer o processo de confeccionar os figurinos, trouxe um período de espera pela chegada do material adequado, o que não ocorreu, sendo necessária uma visita às lojas de tecido para finalmente decidir por

fazê-lo no cinza, o que deu um aspecto de gelo para os *collants*, bem interessante para um floco de neve.

Foram diversas ocorrências como a que relatei, de importância diferentes, mas que trouxeram a necessidade de inúmeras idas ao centro comercial de Belém. Considero que é função do coreógrafo coordenar todo o processo de escolha dos elementos cênicos, pois estes podem modificar uma coreografia, assim como uma vírgula é capaz de modificar a frase, prejudicando o entendimento do que se pretende contar. Porém, o aprofundamento agregado por um profissional formado como figurinista na equipe, sem dúvidas tornaria esse processo menos exaustivo.

Ocorre uma espécie de desvio de função quando o coreógrafo se responsabiliza pelos mínimos detalhes da forma de fazer de cada elemento envolvido no todo da obra, seja pela incapacidade de autonomia dos demais profissionais envolvidos ou pela falta de recursos para a contratação de uma equipe capaz de suprir tais necessidades. Este desvio não é por regra uma escolha, mas será sempre uma necessidade para o idealizador do espetáculo, que acabará por corrigir qualquer falha que ocorra durante o processo.

Paralelo a isso também iniciei o trabalho com a música. Como se tratava de um repertório, as músicas já estavam prédefinidas, o que muito me agradava. Considerava o fato de não ter que procurar músicas sem uma direção exata, uma facilitação no processo, além do que, durante minha pesquisa inicial, já havia encontrado uma versão completa da trilha sonora. Assim, busquei compreender e dividir o início e término de cada coreografia, para facilitar a divisão musical. Tarefa árdua, com uma peça musical de mais de uma hora. O cenário, por sua vez, ainda não era uma preocupação, pois estava acostumada a planejar isso somente nos últimos meses.

Minha urgência agora era para iniciar o processo de montagem coreográfica, e para isso necessitava comunicar minha decisão aos professores da escola. Equipe formada por três profissionais que eram: Victoria Garcia, integrante da companhia jovem, estagiária responsável por quatro turmas do infantil ao infanto-juvenil, e quem desenvolveria o papel de Fada Açucarada, uma personagem de destaque na peça, já estando assim, duplamente envolvida como professora e bailarina.

[...] pensar em um projeto audacioso como O Quebra Nozes, foi um grande desafiador, por que nunca tínhamos montado um *ballet* de repertório. Eu também nunca tinha dançado um Grand Par; apesar de já termos montado obras com o intuito de contar uma história, recriar um repertório é uma grande responsabilidade, e acredito que seja também uma honra para os amantes do *ballet*. (GARCIA, 2016)

O professor e coreógrafo Ronilson Cruz, que iniciou sua prática no *ballet* com a professora Jaqueline Mendes em 1998 e atualmente permanece em formação na escola de danças Ballare, sobre a metodologia Royal Academy of Dance, tendo grande experiência como bailarino solista desta sua companhia e sendo convidado a apresentar inúmeros *ballets* de repertórios dentro e fora do estado, responsável na Corpo de Baile pelas turmas juvenis e adultas declara:

fiquei muito feliz, com a decisão de montar esse *ballet* por que eu sabia que tínhamos material técnico, quanto aos bailarinos para desenvolvê-lo. Em outras oportunidades eu já pude dançar O Quebra Nozes e sabia que se tratava de um trabalho muito bonito. Montar um *ballet* de repertório não é fácil, por que depende do desenvolvimento de vários bailarinos que precisarão estar bem preparados para dançar, e não apenas executar movimentos, transferindo assim emoção ao público”. (CRUZ, 2016)

Havia ainda um terceiro professor, responsável exclusivamente pela turma de Dança de Salão. Convencê-los da ideia era fundamental, pois assim como eu, eles teriam que dedicar seu tempo ao estudo do *ballet* em questão. Mesmo já conhecendo a história como bailarinos, seria necessário ir mais a fundo, um trabalho que eu não teria como fazer sozinha, pois eles seriam responsáveis pelo papel de remontador da obra, função restrita, formalmente exercida pelos *répétiteur* (pessoa responsável por repassar um ballet já pronto fazendo correções técnicas e aprimorando a execução dos movimentos, também conhecido como *répétiteur*, ou correpetidor, função que pode ser dispensada pelo coreógrafo que por sua vez monta e concede toda a criação da obra. No ballet de repertorio tem o compromisso de recria-lo da forma mais próxima a original mantendo sua tradição) que trata-se de uma especificação na formação dos professores de *ballet*. Atualmente são poucos profissionais em Belém certificados para este trabalho.

As companhias de dança costumam contar com a participação de diversos professores em sua equipe e quando há a necessidade de se montar um trabalho único entre as turmas, como é o caso dos *ballets* anuais, é inevitável que estas

criações ocorram de forma individual. Assim, é função do coreógrafo principal - aquele que está responsável por coordenar o trabalho, fazer a apresentação do projeto para os professores e manter a equipe unida, caminhando na mesma direção e criando entre eles sintonia coreográfica. Todos necessitam estar envolvidos em busca do mesmo objetivo.

Após a aceitação dos outros profissionais envolvidos nesse desafio, o próximo passo seria os ensaios, mas dessa vez havia uma necessidade de fazer com que todos compreendessem o tamanho do que pretendíamos fazer. Nada seria possível se esses alunos não estivessem dispostos a se dedicar aos ensaios, e ainda necessitávamos da compreensão dos responsáveis que assumiriam esse compromisso em nome das crianças. Para isso duas providências foram tomadas.

Para os alunos foi realizada uma aula especial, que se iniciou com uma breve palestra sobre a importância dos repertórios e a descrição do *ballet* que seria montado, finalizando com a apresentação em vídeo de uma de suas versões, esta recriada pela renomada escola Bolshoi. A segunda, para os responsáveis, a convocação de uma reunião, que faria o mesmo processo da palestra, dessa vez pontuando, além da importância da obra, como pretendíamos chegar ao resultado e quais consequências seriam levadas aos alunos não comprometidos, por exemplo, os faltosos. Hoje, ao ler para a construção desta monografia, percebo que tomei a decisão certa. Aragão aponta que:

Após a elaboração da ideia, é fundamental, o contato do coreógrafo com os bailarinos com os quais irá trabalhar. É hora de explicar a eles exatamente o que pretende, deixando claro para todos o objetivo da obra, seu estilo, intenção, ritmo, melodia, assim como a escolha de cenários e figurinos – ou pelo menos o esboço do que foi pensado quanto a isso. (ARAGÃO, 2017b, p. 6)

Com todos embarcados na ideia, finalmente pude iniciar os ensaios. Repassei aos professores as músicas, vídeos e referências compatíveis com as turmas e solicitei o início do processo. Todas as turmas tinham apenas um personagem/coreografia (é a estrutura de organização dos movimentos executados pelos bailarinos no tempo e no espaço) porém esses, poderiam estar envolvidos em mais de uma cena, como é comum para o corpo de baile nos repertórios.

Defini então para as turmas com essa característica o que eu chamei de “coreografia piloto”, aquela que seria a principal da turma e que permaneceria após

o espetáculo para apresentações em festivais. Este piloto seria a principal, entretanto cada turma também possuía coreografias secundárias que seriam utilizadas nas transições de cenas, assim como as mesmas poderiam ser formadas por pantomima mesocenio. Como descreve Aragão:

A unidade, ou seja, a organização de várias partes será conseguida quando a composição resultar num todo, onde nada possa ser retirado ou acrescentado sem prejudicar o conjunto. Nesse ponto não estamos mais falando da unidade entre todos os elementos cênicos como cenários, figurinos, iluminação, mas apenas de unidade em relação à coreografia. . (ARAGÃO, 2017b, p. 8)

Com o início do repasse das coreografias aos alunos, logo pude perceber que algumas turmas não conseguiriam se adequar aos movimentos originais. Decidi então dividir as coreografias pilotos em duas classificações: umas em repertório, que deveriam seguir extremamente a obra original; outras em clássico livre, que se utilizaria da mesma temática, figurino e música do repertório, mas traria em sua coreografia movimentos adequados ao nível técnico dos alunos, considerando que a adaptação ao nível técnico dos alunos seria a prioridade.

Por vezes, ao remontar um repertório para festivais ou mostras, somos levados a facilitar ou dificultar determinados movimentos de acordo com a técnica do estudante, o que não é permitido em grande quantidade ou no caso de trocas de movimentos muito distintos nesses. De acordo com Aragão, são permitidas quando:

As possibilidades de adaptação visando apenas adequar a obra a um grupo menor de bailarinos, do que o da versão original, por exemplo, é totalmente válido, assim como um ajuste nos desenhos ou nos tempos musicais que “sobraram” em vista de menor número de participantes (ARAGÃO, 2017b, p.19)

Porém, como o repertório é um patrimônio público, está mais sujeito a essas alterações. Em festivais observamos frequentemente adaptações feitas para valorizar o potencial de bailarinos ou para disfarçar suas dificuldades, muitas vezes consequência do pouco tempo e prática, realizado por profissionais que não têm o devido conhecimento sobre as regras para adaptação.

Expor o aluno à execução errada de um movimento, para forçá-lo a executar passos que ainda não fazem parte do seu vocabulário corporal, agride seu corpo e alma, uma vez que mal orientados, receberão duras críticas em seu meio artístico. É papel do coreógrafo avaliar seu trabalho de forma ética, considerar sua fidelidade a

obra original, ou a impossibilidade de realizá-lo no momento. Aragão ressalta ainda que:

Variações nunca devem ser modificadas para caber nas possibilidades do aluno ou dissimular seus defeitos. Os mesmos passos executados por bailarinas como Lyubov Egorova, Olga Prcobrajenska ou Anna Pavlova, estrelas que fizeram a mágica do exteatro Mariinsky, esses mesmos passos devem ser trilhados pelas gerações que as sucederam. Eis a imortalidade da dança. (ARAGÃO, 2017b, p.19)

Portanto, reconhecer uma coreografia como adaptada é fundamental para respeitar o aprendizado do aluno e valorar as obras originais. Por mais que, como coreógrafa e diretora, eu almejasse mais que ninguém a apresentação inalterada da obra, esse interesse não poderia ultrapassar o processo natural de aprendizagem dos alunos, respeitando suas limitações e tornando um processo agradável para todos.

Assim, as turmas que trabalharam com o neoclássico poderão ter a coreografia piloto, parcialmente ou totalmente coreografadas por seus professores. Outra alteração feita pela adaptação foi o nome do espetáculo, que como já não se tratava do trabalho “original”, não poderia permanecer com o mesmo nome, tornando-se assim “Sonho de Uma Noite de Natal”. Com pilotos e personagens principais prontos, é chegada a hora de iniciar a união da peça, esse processo também é conhecido na dança como o ato de “costurar o espetáculo”, para que deixem de serem coreografias soltas e passem a contar uma história.

Aqui talvez esteja um dos maiores desafios, não para um coreógrafo, mas para qualquer coordenador de uma equipe. Meu grupo de trabalho, mesmo que pequeno, contava com profissionais de visões bem diferentes sobre a forma correta de se conduzir o espetáculo. Mesmo tendo partido das referências que eu dei sobre a obra, cada pessoa conta com inúmeras outras informações que conduzem suas escolhas, seu currículo pessoal. Então foi marcado o primeiro ensaio de atos.

Com todos os professores presentes iniciamos a construção da cena referente à casa de Clara, momento em que se encontrariam a turma de dança de salão: (adultos da casa), companhia infantil: (amigas de Clara), Clara, seu irmão Fritz, e seu o tio, assim como os representantes dos presentes como o palhaço, as bonecas de corda, bonecas bombons, e no início do sonho de Clara, os ratos e soldados.

A maior dificuldade para montar um ato com tantos componentes, e entre eles tantos infantis, era manter todos atentos para o seu momento de entrada, fazendo-os entender o instante correto de início para a participação na cena. Recordo a inquietação dos bailarinos menores, que estavam acostumados a ter o momento de ensaio exclusivamente para sua coreografia; na realidade de um ensaio geral, com um tempo bastante extenso. Os intervalos tornavam-se um verdadeiro incômodo, inquietação que por vezes se transformava em bagunça.

O segundo ato já nos trouxe maior facilidade, pois tratava-se, da festa ofertada a Clara como recompensa por sua coragem, onde todos os personagens apresentavam um pouco de sua cultura em forma de dança, modelo que se aproximava mais das mostras, como estávamos acostumados. Assim, a maioria dos ensaios gerais foi marcada para ajustes no primeiro ato, até que a fluência deste nos permitisse passar o *ballet* inteiro. Foram diversos ensaios aos fins de semana com um tempo aproximado de 4h, o que o tornava bastante exaustivo para as crianças.

Quando tudo estava em perfeito andamento nos ensaios gerais, e todos os professores finalmente concordavam que havia um resultado que poderia ser levado aos poucos, houve um imprevisto que abalou a estrutura de todos do grupo: o bailarino principal, responsável por interpretar o Quebra Nozes, havia participado de uma audição em outra escola, com o intuito de ser levado a realizar a audição para entrar no Bolshoi que aconteceria em julho. Propósito que não havíamos conseguido cumprir no ano anterior, quando iniciamos sua preparação, porém não obtemos recursos financeiros para fazer a viagem.

Na verdade, acredito que não viajamos por que tive medo; em um ano de muitas dificuldades financeiras sem nunca ter saído do estado, e sem ter o apoio de alguém com mais conhecimento, sobre como proceder, simplesmente não tive coragem para correr tamanho risco. Porém, por nunca ter passado por situações semelhantes, não imaginava que um profissional iniciado e mantido por mim pudesse tomar, a poucas semanas da estreia de um *ballet*, uma decisão como essa.

Essa atitude abalou não somente a estrutura do espetáculo, mas o psicológico dos alunos, que pela convivência e por presenciarem o desmonte de parte do trabalho de meses, ficaram desmotivados a continuá-lo. Confesso que eu

também senti essa desmotivação, com dois rapazes no grupo, e reconhecendo que apenas ele estaria preparado para tamanha responsabilidade, decidi cancelar o espetáculo, e cumprir com os demais eventos planejados até o recesso de julho.

Estava cansada, e apesar de todo o esforço, não havia outra palavra para descrever o que sentia a não ser fracasso. Porém, essa sensação não durou muito, não havia tempo para pensar em mim, quando imaginava que o trabalho de quatro meses, tão estudado e sonhado por todos estava se desmanchando. As coreografias pilotos seriam mantidas, por que estaria sendo utilizado nos festivais. Porém, os trabalhos de ligação seriam perdidos, pela falta de ensaios, o que nos forçaria a voltar do zero todo o processo de correção dos movimentos, para restabelecer a sincronia.

Contudo, no retorno das atividades, o que necessitava ser restabelecido era a união do grupo. Para isso, tive que por em ação a psicóloga, apesar de nunca ter cursado psicologia. Dessa vez, esse “desvio de função” ficou mais claro, porém necessito observar que todo professor às vezes acaba trabalhando como psicólogo, pois, para o bom desenvolvimento do aluno, não se pode negar os ocorridos em seu cotidiano. Assim, o professor torna-se responsável por buscar junto ao aluno as melhores formas para administrar os acontecimentos e seguir em frente.

Ignorar o ocorrido na escola, assim como qualquer conhecimento da vida dos alunos, não é correto, pois o cotidiano influi diretamente no resultado de qualquer trabalho. O corpo que desenvolve a técnica não está separado do consciente humano. Assim, unir o grupo e transmitir confiança a eles, foi uma tarefa gradativa, porém, o sucesso das apresentações das coreografias pilotos em festivais e mostras de dança, colabora para a união do grupo.

Durante o período dos festivais iniciei a confecção de algumas peças como: várias caixas de presentes pequenas, uma caixa de presente grande de onde saíam vários personagens, uma caixa suporte para a árvore de natal, entre outros de menor importância que faziam parte da cena da sala de Clara, e ainda o trono do reino dos doces elementos, que iriam compor o planejamento dos cenários de forma mais barata.

Figura 6 – Cena da casa, coreografia: Anjos.



Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

Ao confeccionar as peças para compor o cenário, busquei inúmeras referências, porém tudo foi montado a partir de um toque pessoal de criatividade. Por mais que eu desejasse fazer um determinado objeto, precisava contar com os materiais mais acessíveis. Portanto, não sabia exatamente o que realmente seria o resultado do que estava sendo feito. Assim, simplesmente e quase que intuitivamente fui construindo o que era necessário.

Foi assim o caso do trono, que foi confeccionado a partir das cadeiras da sala de jantar da minha casa. Os recostos para o braço foram feitos com madeira, jornal, papelão, duas latas de batata para dar o contorno arredondado, papel laminado e spray dourado. Descrevo os materiais por que eu mesma duvidava do resultado e do efeito que traria para a cena.

A criatividade pode e deve ser uma fonte de soluções para os professores dispostos à montagem do repertório, pois é claro que cada grupo que o tenha apresentado trará para a cena elementos condizentes com sua época, poder

aquisitivo e disponibilidade de materiais em sua região. O que me faz lembrar de um trabalho no qual participei como bailarina no papel de cisne, na cidade de Imperatriz, no Maranhão.

Quando cheguei, observei uma estrutura extremamente simples, por que na cidade não tinham como reproduzir de forma exata o cenário do *ballet*. Porém, sua estrutura estava condizente com a história, trazendo os elementos necessários, mesmo com simplicidade. Assim é o correto para os elementos cenotécnicos. É necessário conhecer o que se tem disponível e as diversas formas de utilizar os materiais para contar a história. Mesmo que o cenógrafo faça a confecção dos elementos de palco, é o professor que decidirá o que será usado para compor a obra de acordo com o efeito desejado.

Figura 7 – Cadeira modificada para cena do castelo (antes e depois)



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

No fim de outubro, após a substituição do bailarino pelo professor Ronilson Cruz, conseguimos reiniciar os ensaios gerais e em novembro tínhamos um resultado para ser apresentado. Depois de cinco meses de expectativa sobre a realização do espetáculo, era questão de honra concluí-lo independente do resultado. Então foi marcado para o dia vinte e quatro de novembro de dois mil e dezesseis, no teatro Margarida Schivasappa. A escolha do teatro Margarida Schivasappa se deu pelo favorecimento em sua estrutura que conta com a proximidade dos camarins do palco, facilitando o acesso aos alunos e, portanto, o trabalho de coordenação, além da moderna estrutura de som e iluminação demonstrada na figura 8.

Figura 8- Lista de materiais disponibilizada pelo teatro Margarida Schivasappa.



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ
Fundação Cultural do Estado do Pará
Teatro Margarida Schivasappa – TMS



EQUIPAMENTOS DE SONORIZAÇÃO 2017

RIDER DE SOM

NOME EQUIPAMENTO	QUANTIDADE
MESA YAMAHA CL5 (PA)	1
MESA SOUND CRAFT MH3 (MONITOR)	1
MONITOR DAS 15A	4
MONITOR ROAD 12A	3
MICROFONE SEM FIO SHURE SLX	4
CAIXA BOSE L1	4
MICROFONE SEM FIO	5
PEDESTAIS	8

TÉCNICOS DE SONORIZAÇÃO	
NOMES	CONTATOS
FERNANDO DAKO	98847-9767
MIRANDA JUNIOR	98318-2493

EQUIPAMENTOS DE ILUMINAÇÃO 2017

RIDER DE LUZ

NOME EQUIPAMENTO	QUANTIDADE
VARA DE LUZ	06
PAR 64 #2	46
PAR 64 #5	51
P.C	16
FRESNEL	04
PAR LED RGB	32
RIBALTAS	08
ELIPSOIDAL TELEM	05
CANHÃO SEGUIDOR	01
DIMMER / RACK	08
BOX TRUSS 2m	03
BOX TRUSS 3m	06
MESA DE LUZ	
GRAND M.A. LIGHT 2	01

Fonte: Acervo Pessoal.

Convidar o professor Ronilson para o papel de príncipe foi uma decisão que me deixou dividida pois, exceto no caso da professora Victoria Garcia, que como aluna da escola participa desenvolvendo as duas funções nos espetáculos, pouco me agrada que os professores dividam sua atenção com o papel de bailarino. Essas duas tarefas, comumente unidas nas companhias atuais são dois extremos e o profissional sempre estará inclinado a uma das partes. Porém, conhecia a experiência como professor e bailarino deste profissional, além de reconhecer que sua maturidade traria segurança a Garcia que desenvolveria o *ballet* no papel de Fada Açucarada.

Figura 9 – Cartaz do espetáculo “sonho de uma noite de natal”.



Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

03. CAPITULO: DE UM MUNDO MÁGICO AO DESPERTAR.

Para a construção de um *ballet* de repertório, assim como de qualquer outra dança, é necessária uma visão global da obra, e compreender que diversos elementos se complementam para a construção do que na atualidade chamamos de espetáculo - é uma apresentação pública que impressiona e é destinada a entreter, aquilo que atrai o olhar, a atenção. Utilizar ou não qualquer um dos elementos disponíveis no teatro deve ser uma escolha, com o intuito de provocar diferentes emoções no público através da visão geral da obra. Aragão destaca que:

Tudo tem que ser previsto, calculado com o maior rigor, para que sejam evitados os exageros, para que não se sacrifique a intenção do autor ou coreógrafo, para que se respeite o sentido exato da concepção cênica. O cenário deve ser funcional, ter praticidade. E essa funcionalidade vai depender de sua afinação com o conjunto do espetáculo (2017c, p. 29).

Ela aponta ainda que:

A iluminação também é de extrema importância em um espetáculo, pois por meio dela cria-se a atmosfera da cena: tensão, mistério, alegria, dia e noite são caracterizados pelos efeitos de luz. Além disso, a luz pode alterar a cor dos trajes, realçar seu brilho, destacar determinado grupo. (2017c, p. 30)

Por esse motivo, grandes companhias trabalham com uma equipe desses profissionais acompanhando todo o processo de criação e chegando, inclusive, a prestarem serviços exclusivamente para o grupo, visando total integração do trabalho. Observa-se que é muito importante que iluminador, cenógrafo e o figurinista – além, do coreógrafo, criem ou reelaborem juntos o *ballet*. Isso propicia uma linha de integração entre os elementos que evita o exagero ou destaque errado de determinados materiais.

Assim, prosseguirei relatando todo o processo ocorrido do momento em que entrei no teatro até o fim do espetáculo, dando ênfase às diversas funções e conhecimentos a serem utilizados durante este dia, uma vez que esta equipe não se encontrava preparada.

3.1 Ajustes cenotécnicos e a passagem de palco.

Chegamos ao teatro com um caminhão, contendo todos os materiais que havíamos preparado durante a montagem do espetáculo. A equipe já tinha definido nos ensaios onde cada objeto cênico deveria ser colocado e qualquer mudança poderia atrapalhar no desempenho dos alunos.

Então, para que não houvesse erros, desenhei em rascunhos projetos para a montagem de cada cena, o que na cenografia chamamos de croquis. Também tinha preparado um plano de iluminação, que foi entregue para o profissional responsável. A música referente ao primeiro ato já estava cortada e editada, não exigindo manuseio, e a referente ao segundo ato estava separada e organizada de acordo com a entrada dos personagens, além de descrito em um plano para o DJ. Tudo parecia organizado porque, aliás, tinha tido bastante tempo para fazê-lo. Mary Clarke e Clement Crisp descrevem em *The Ballet Goer's Guide* (2016, p. 38) que:

Quando a cortina sobe pela primeira vez em um *ballet*, o que a plateia vê não é a dança, mas o cenário. A identidade visual do trabalho que o público está prestes a assistir já está estabelecida. Embora um designe ruim possa impedir o crescimento de um bom *ballet*, um bom designe pode algumas vezes redimir um ballet que de outra forma seria ordinário.

Todos os profissionais contratados, iluminador, cenógrafo, DJ deveriam ser os já funcionários do teatro e eu ainda não tinha um grande contato com eles. Contava também com três pessoas para ajudar na entrada e saída das crianças, assim como sua entrega para os pais, e um apresentador. Mesmo sem grande entrosamento com a equipe, iniciei os trabalhos com a montagem do cenário que foi tranquila. Foram colocadas três planadas, duas delas estavam suspensas, e posicionados de forma estratégica, ainda fora do palco, alguns elementos que compunham os cenários.

O teste de luz também não teve surpresa, devido ao preparo do plano de iluminação esses ajustes entre linóleo, cenário e iluminação levam todo o período da manhã. Portanto, posso considerar que o trabalho de orientação inicial desses dois técnicos estava devidamente concluído. No início da tarde fiz a distribuição dos camarins porque, além da escola, estariam presentes para a abertura do espetáculo alguns grupos convidados, com a intenção de complementar a arrecadação da bilheteria, atitude necessária devido a alguns gastos extras da obra.

Tudo aparentava uma estranha tranquilidade, até atípica para os dias de apresentação, mas realmente esse momento não poderia passar sem um pouco de emoção. No horário marcado para o início da passagem de palco poucos bailarinos estavam presentes, o que me fez tomar a decisão de iniciar a passagem pelo segundo ato. Mas o real primeiro contratempo que tive, foi o atraso do técnico de som. Após inúmeras ligações sem resposta, iniciei o ensaio sem música, acreditando que até o seu fim todos os componentes estariam presente, porém nada aconteceu.

Como não consegui reunir todos os grupos de modo concomitante, ensaiei o que foi possível, e quando já estava quase terminando o técnico de som chegou. Considerei isso uma irresponsabilidade, pois eles, assim como todos os funcionários do teatro, estariam sendo remunerados duplamente pelo trabalho, já que além de sua diária paga pelo estado, também haviam acertado um valor comigo. Ainda assim não posso dizer qual a sua justificativa, porque na verdade nem prestei atenção, devido ao pouco tempo.

Já era por volta de quatro e meia, e já estava invadindo o horário da passagem de palco dos outros grupos que, para piorar, se apresentariam primeiro, às dezoito horas. E definitivamente eu não precisava de mais atrasos, porém esses atrasos fizeram com que a passagem de palco não fosse completa. Uma das partes que não pude ensaiar foi a cena dos ratos, que era definitiva para a história, pois se tratava do momento em que o quebra nozes se transformava em um príncipe, e justamente onde teríamos problemas neste dia.

Fiquei pensando que não consegui convencer a todos da necessidade de estarem cedo no teatro, que eles não haviam compreendido a importância do

espetáculo e a necessidade de uma boa passagem final. Porém, lamentações não tinham espaço, eu precisava dar andamento ao trabalho. O preparo dos bailarinos para a cena enquanto figurino e maquiagem, não era uma preocupação, pois quanto a isso havíamos acumulado muitas experiências no decorrer do ano.

Todos os pais estavam avisados que deveriam vestir e maquiar suas crianças, antes do toque da primeira campã (é um alarme do teatro que serve de aviso para o início do espetáculo), assim como os bailarinos jovens e adultos que tinham tido tempo para treinar sua preparação em outros espetáculos. Imaginando que algo poderia dar errado no primeiro ato, já havia planejado uma forma de entrar no palco, caso algo acontecesse: um figurino de empregada, personagem que aparecia apenas de forma ilustrativa, para servir o vinho aos convidados ou organizar alguma coisa.

Era a deixa perfeita, nas versões que estudei para lidar com imprevistos em cena. A hora do espetáculo se aproximava e eu continuava verificando se tudo corria bem. Com os outros dois professores de clássico em cena, não podia contar com mais ninguém para fazer com que desse certo, porque, fora eles, os outros não compreendiam o andamento do espetáculo. Outra coisa interessante que se modificou no planejamento desse *ballet* foi a leitura do *release* (palavra do inglês que quer dizer liberação. Libera-se, resumidamente, o que se “sabe” sobre a coreografia, tal como a sinopse de um filme).

Sempre após a elaboração do espetáculo é comum que o coreógrafo busque definir sua obra na elaboração de um *release*, com o propósito de fazer com que todos compreendam a intenção, história da obra ou seus indutores criativos. Essa ferramenta também tem a função de trazer informações como a duração do espetáculo, a quantidade de bailarinos envolvidos e a ficha técnica da obra, como: coreógrafo, música, nome dos atuantes no elenco e seus personagens de destaque, cenários, figurinos, iluminação, produção, apoios e ainda reafirmar informações como: data, horário, local e título etc.

Porém, nos outros espetáculos que tive a oportunidade de coordenar, observei que eram poucos na plateia, que buscavam ler as informações contidas no

release. Como o público alvo da minha companhia são justamente os pais dos bailarinos, acredito que talvez pela falta do hábito de frequentar os teatros, principalmente para acompanhar obras completas, eles não tenham desenvolvido tal interesse.

Mal que acredito não ser exclusivo da Escola de Dança CORPO DE BAILE, uma vez que realmente nem os próprios bailarinos são incentivados por suas escolas a acompanhar trabalhos externos. Porém, trata-se de um elemento capaz de modificar a compreensão sobre a obra e tornar mais acessível a quem não tem o hábito de acompanhá-los. Assim, tomei a decisão de que nesse ano o *release*, seria lido pelo apresentador. Para isso ele foi dividido em partes, emoldurando o início de cada ato e, por fim, um agradecimento aos componentes da ficha técnica seria realizado.

3.2 Apresentação do espetáculo e os bastidores.

O espetáculo se iniciou com a participação dos convidados que teve duração de uma hora. Após isso, às 19h iniciamos a apresentação, com a leitura do *release*.

3.2.1 Primeiro ato:

Ato que se inicia com a cena da casa na noite de natal e termina com a passagem de Clara pelo país das neves já em um mundo mágico. Compostas pelas seguintes turmas e suas referentes coreografias: dança de salão/família de Clara, companhia infantil/ amigas e o irmão de Clara, primeiro grau/ bonecas de corda, baby class/bonecas bombons, pramily/soldados/ terceiro grau/ratos, e ainda os solistas representando alguns personagens.

Figura 10 - Cena da casa, a entrega dos presentes.



Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

No início do espetáculo tudo estava andando como previsto, todos em cena interagiam com grande tranquilidade, e a história seguia seu curso normal. Assim as coreografias e os mesocênios passavam sem falhas, o que me deixou bastante tranquila até que no fim da cena da casa. Justamente no desfecho da batalha dos ratos, quando Clara prova sua coragem ao salvar o Quebra Nozes, para a surpresa de todos, a bailarina responsável por representar o tio de Clara, que realizaria a mágica que deveria transformar o boneco em um príncipe, não entrou, desmanchando todo o planejado.

Fato que daria início a uma série do que eu considero falhas de comunicação, e inexperiência. Durante o planejamento e a passagem de palco, assim como no plano escrito entregue ao iluminador, estava detalhado que junto ao ato de abrir a capa que seria realizado pelo mágico deveria acontecer um *black* total da iluminação. Como o mágico não entrou no palco para executar o movimento, o iluminador também não fez o que estava previsto.

Assim, o que tínhamos era, o Quebra Nozes deitado, Clara lamentando o ataque dos ratos, um dos professores que representaria o príncipe na coxia (também chamada de bastidores, é o lugar situado dentro da caixa teatral – mas fora de cena), aguardando a hora de entrar, todos do grupo jovem assim como a equipe responsável pela entrada e saída de bailarinos, desesperados, procurando o mágico e eu desesperada ligando para o telefone da mesa de luz para pedir o *black*. E como se já não fosse o bastante, iniciava-se a música referente ao *pás de doux* do príncipe e de Clara.

Estava armada a confusão e cada segundo era precioso, agravando cada vez mais o problema. O momento do *black* havia passado e já não adiantaria apagar a luz. Eu simplesmente não podia fazer nada. Estava impotente diante da situação, até que a bailarina no papel de Clara, percebendo finalmente que algo não tinha saído como planejado, levantou levemente o Quebra Nozes que saiu mancando até uma coxia mágica que o transformou em um príncipe. Problema aparentemente resolvido.

Porém, a música de sua coreografia com *de pas de doux* já estava pela metade, o que atrapalhou sua execução. Após o espetáculo sempre busco compreender onde estão as falhas para evitar repeti-las, e sobre esse ocorrido, a aluna intérprete do mágico, que tinha diversas participações nesse ato, relatou que ao ter dúvidas sobre se entraria novamente, perguntou a um dos professores se ela poderia trocar o figurino para a próxima cena e ele a informou que sim.

Ela, acreditando já ter terminado sua participação, estava tirando a roupa no momento da confusão. Porém, minhas observações válidas para esta monografia são sobre como este deslize poderia ser solucionado mais facilmente, se dois fatores estivessem melhor elaborados. O primeiro deles é a comunicação. Como no teatro em questão, a mesa de iluminação é separada da coxia, minha única forma de contato com o iluminador era através do telefone de mesa. Este, no momento, não foi atendido por ele. Considero, porém, que se este técnico estivesse melhor integrado ao trabalho, teria percebido a falha e evitado maiores desandres à cena executando o *black*, o que ressalta a importância de um acompanhamento diferenciado dos profissionais cenotécnicos para os *ballets* de repertório, mesmo que o coreógrafo faça todo o planejamento da obra.

Outra questão a ser pensada é sobre a qualidade de participação enquanto bailarinos dos professores responsáveis pelas turmas. Considero que uma das áreas será afetada, pois são funções distintas que exigem grande concentração. Portanto, o ideal é que estas não sejam unidas em uma única apresentação.

Ao fim da coreografia de *pás de deux*, tínhamos outro grande momento. Em poucos minutos tínhamos que retirar todo o cenário da casa. Clara e o príncipe se posicionam a frente das cortinas que se fecha. Esse formato foi pensado pra ressignificar a viagem de Clara para o reino encantado.

Com o casal de bailarinos já a frente do limite do palco, e as cortinas fechadas, um foco foi posicionado dando destaque aos dois e, enquanto isso, eu e as alunas do grupo jovem, já vestidas de floco de neve, retirávamos o cenário móvel, para que o cenógrafo pudesse descer a planada do país das neves. Esse trabalho em conjunto foi a solução para suprir a necessidade da existência de profissionais

responsáveis por isso. Já após a coreografia dos flocos, que marcava o fim do primeiro ato, uma nova dificuldade surgiu.

Durante o andamento da coreografia foi utilizada uma máquina de papel para dar o efeito de neve sobre as bailarinas. E é claro que já era previsto que o papel teria que ser retirado depois. Com o fim da coreografia, ao fechar das cortinas, iniciamos a preparação para a próxima cena. Para isso, a quebra de ato contava com quinze minutos de intervalo e foram deixadas à disposição quatro vassouras, sacos plásticos e pás para facilitar a remoção.

Porém não contava que fazê-lo seria tão difícil, o ato de varrer acabava por espalhar ainda mais os papéis que eram de material extremamente leve. Mais uma vez a união do grupo foi o que solucionou o problema. Com o palco limpo novamente o cenário do castelo foi montado e, para mim, somente aí terminava o ato.

Eu já imaginava durante o planejamento do espetáculo que esse seria o ato o mais difícil, porque além do trabalho cênico contido durante todo o seu desenvolvimento, havia troca de cenário, inúmeros efeitos de luz, utilização de máquinas de efeito como as de papel e fumaça, ainda um limite de tempo para a preparação do ato seguinte. Tempo que devia ser respeitado, pois um prolongamento excessivo do mesmo provocaria a quebra do imaginário construído durante a obra no público.

3.2.2 Segundo ato:

No segundo ato tomei o cuidado de colocar principalmente os grupos iniciantes, que ainda não tinham preparo para desenvolver a pantomima, pois a cena inicial era uma apresentação de todos os países através dos seus representantes “personagens”, que em uma passagem musical secundária, entravam em cena para reverenciar Clara e depois se retiravam para aguardar seu momento de ação, apresentado-se posteriormente de forma individual, sem interagir com os demais personagens.

Figura11 – Cena do castelo, bailarinas orientais.



Fonte: Acervo Pessoal.

O que nos remete às experiências com trabalhos em mostra coreográfica, e por isso traz para a cena uma maior facilidade. Por fim, o Grand Pas (conjunto de coreografias que serve de destaque para os bailarinos solistas); talvez o momento mais esperado de qualquer *ballet*, que foi dançado pelos dois professores Victoria Garcia e Ronilson Crus. Este era um momento de grande apreensão para todos. A plateia, sem dúvida, aguarda, porque se trata do ápice do espetáculo. Os alunos observam, por ser a coreografia que exige maior preparo técnico e é decisiva para a qualidade de qualquer *ballet*.

Para mim foi um grande orgulho ter como intérprete da fada açucarada a bailarina Victoria, pois ela iniciou seus estudos na Corpo de Baile e, sem dúvida, é reflexo do trabalho técnico e artístico da escola. Por isso, esse trecho do espetáculo teve uma dose especial de importância para mim e também para o seu par. Ronilson relata que:

ela como bailarina não deixou nada a desejar, para mim e é maravilhoso ver uma aluna desenvolver um papel de tamanha dificuldade em um trabalho tão especial como o Quebra Nozes, e perceber seu alcance técnico. Isso torna todo o trabalho mais prazeroso e concretiza um processo coreográfico que tenho amor em lembrar. (CRUZ, 2017)

Figura 12 – Cena do castelo, *pás de deux* da fada açucarada e o príncipe.



Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

No fim da história, Clara acorda e percebe que tudo não havia passado de um lindo sonho. Para essa ideia ser transmitida ao público, o desafio final era fazer a montagem do primeiro cenário referente à casa em poucos instantes. Após o *Grand Par*, as luzes se apagam e com as cortinas fechadas uma trilha sonora lenta toma conta do ambiente, buscando minimizar a quebra entre as cenas. Por trás das cortinas todos os bailarinos se esforçavam para remontar o cenário inicial no menor tempo possível. Com tudo pronto, as cortinas se abriram e lá estava a bailarina, acordando de um maravilhoso sonho, como se nunca houvesse saído da cadeira em que adormeceu. Então os aplausos calorosos da plateia eram o sinal de que tudo havia dado certo, da melhor forma possível.

Como montar um *ballet* de repertório tornou-se uma realização em minha vida profissional, busquei trazer para a plateia pessoas que pudessem avaliar o meu trabalho e trouxessem um retorno através de uma crítica profissional. Para isso, convidei para acompanhar o espetáculo Martha Lorena Batista, formada em psicologia e pedagogia e é atualmente uma das maiores referências em *ballet* de repertório no Pará, sendo premiada nesta categoria em vários festivais nacionais e

internacionais, com formação clássica pela Royal Academy of Dance, acumulando ainda cursos da metodologia cubana e certificado de *repetiteur* e *coaching* de *ballet* clássico.

Pedi a ela que me falasse os principais pontos positivos e negativos sobre o *ballet* e, mais recentemente, para registrar sua opinião neste trabalho, trago aqui de forma integral o texto com as suas observações:

No dia, 24 de novembro de 2016, a escola de *ballet* “Corpo de Baile” apresentou uma adaptação do *ballet* de autoria de Tchaikovsky “O Quebra Nozes”, intitulado “Sonho de Uma Noite de Natal” que se mostrou organizado – historicamente- e bem ensaiado. A adaptação apresentada estava condizente com a proposta da escola que preservou as principais características da obra original, as adaptações em coreografias, figurinos e em algumas partes do roteiro foram bem realizadas.

As coreografias se mostraram bem ensaiadas (sincronia) e com boa limpeza técnica, bailarinas expressivas e graciosas, apenas precisando de uma observação nas colocações em palco (diagonais, círculos e linhas) referente aos alinhamentos. Os figurinos de bom gosto, sem exageros que pudessem comprometer a percepção que se tratava de um espetáculo baseado em um “*ballet* clássico de repertório” e não de base circense ou carnavalesca, valendo ressaltar ainda o cenário que se apresentava de tal forma aos figurinos. O roteiro era de fácil compreensão e as modificações e adaptações realizadas foram feitas de forma coerente, sem comprometer o entendimento da história que estava sendo apresentada.

O espetáculo foi realizado dentro dos parâmetros da escola de uma forma digna, onde a qualidade era o foco e não a quantidade ou o luxo excessivo, o que o tornou ainda mais agradável de ser assistido, pois era possível perceber a felicidade de cada aluno(a) ao entrar no palco e a plateia receptiva. Em suma, uma apresentação correta (dentro da proposta) sem perder a sensibilidade e a emoção de um *ballet* de repertório. (BATISTA, 2017)

Esta declaração me trouxe a sensação de dever cumprido, e concretiza, encerra esta jornada, que deixou de ser apenas prática para se tornar teórica. Estando melhor preparada para exercer as inúmeras funções possíveis ao professor de dança, dos processos coreográficos aos espetáculos, busco valorizar o conhecimento exigido, que vai além da área de atuação formalmente agregadas ao ensino, pois o professor/coreógrafo, mesmo que bem assessorado, deve conhecer todas as possibilidades do espaço físico e dos elementos que envolvem um espetáculo para melhorar a comunicação e dar forma à obra que quer levar aos palcos em um *ballet* de repertório.

CONCLUSÃO

No decorrer da pesquisa e escrita deste trabalho pude revisitar passo a passo o processo de construção do espetáculo “Sonho de Uma Noite de Natal” da escola de dança Corpo de Baile, avaliando, erros, acertos e experiência na condução do processo de adaptação da obra “O Quebra Nozes”. Mais especificamente no processo de escrita, encontrei obstáculos quanto à disponibilidade de materiais específicos para o *ballet* de repertório, assim como cenografia pensada para a construção desses *ballets* na atualidade.

Percebi assim a necessidade de se escrever sobre o assunto, estimulando as discussões sobre a relevância da continuidade da tradição. Pretendendo, assim, lembrar que, como um patrimônio imaterial e vivo, o *ballet* de repertórios se atualiza e traz, ainda hoje, grandes contribuições à arte da dança. Por isso, o registro deste espetáculo é apenas um olhar possível sobre o processo, uma vez que o tema traz inúmeras possibilidades.

Reconheço que na busca pela construção de um grande *ballet*, devemos respeitar em primeiro lugar o nível de aprendizagem do aluno, e as reais possibilidades ofertadas pelo meio em que se pretende desenvolver a obra. Uma vez se comprometendo em recriar um repertório, deve-se ter respeito com seus criadores originais e com a história que esses *ballets* carregam, buscando manter sua essência quando em adaptações ou comprometendo-se na busca pela fidelidade, no caso de reproduções exatas.

Observo para isso a importância do entrosamento do trabalho do grupo profissional, coordenado pelo idealizador do *ballet*, pois, se houver a diminuição da integração de qualquer parte, todos os demais elementos ficam prejudicados, o que trará à obra o aspecto superficial, criado pela impossibilidade de aperfeiçoamento e amadurecimento das ideias do coreógrafo e suas equipes, o que normalmente acontece pelo fato das equipes obrigatoriamente indicadas pelos teatros, não conhecerem a fundo o trabalho proposto.

Ainda para o professor de *ballet*, é necessário o aprofundamento dos estudos quanto ao conhecimento teórico para dar aporte ao fazer como coreógrafo e estimular o interesse dos alunos, pois a dança vai muito além do movimento pelo

movimento, o que torna ainda mais urgente a elaboração de trabalhos científicos sobre o tema pois, sem conhecimento, a produção artística se torna apenas obras superficiais. O conhecimento histórico faz com que o coreógrafo compreenda o porquê de cada elemento e decida sobre a possibilidade de não usá-lo, o que ocorre igualmente nos elementos cenotécnicos.

Assim, os caminhos para desenvolver o processo de montagem de um *ballet* de repertório diante das condições atuais são tão individuais quanto os de qualquer processo coreográfico; para tanto, faz-se importante uma relação dialógica na qual o professor também passe a ouvir as especificidades de seu grupo de trabalho, para adaptações, caso necessário, as suas exigências. Escolher o repertório traz como principais diferenças em relação a montagem de outras peça, a necessidade do conhecimento histórico envolto nas entrelinhas da dança, e os aparatos para reproduzir determinados elementos em cena.

Cada mínimo detalhe, nos figurinos, cenas e cenários guarda, minuciosamente, características da época, meio social e artístico em que foi desenvolvido, por isso talvez seja tão difícil a escolha por esse processo: montar um repertório e se dispor a reproduzir uma obra onde muitos são conhecedores de versões luxuosas, realizadas por companhias de grande poder aquisitivo que têm como componentes de seu grupo profissionais de diversas áreas.

Por isso, não é simplesmente contar uma história nas versões do coreógrafo. É se comprometer com a busca de possibilidades para contá-la como deve ser, e se arriscar a receber duras críticas, pois torna-se complicado para o público especializado se distanciar de suas referências. Por isso, com este trabalho pretendo abrir uma maior conscientização da comunidade acadêmica para a necessidade da busca por conhecimentos que permeiam a montagem coreográfica.

No processo de adaptação do *ballet* de repertório Quebra Nozes para a Escola de Dança CORPO DE BAILE, passei por múltiplas funções sendo levada a desenvolver para a equipe do teatro, trabalhos de planejamento aprofundados, que fazem parte da função do cenógrafo, iluminador, técnico de som, pela impossibilidade dos mesmos de realizar um planejamento antecipado, buscando conhecer o espetáculo que seria apresentado. Estes desvios de minha função de

coreógrafa causaram transtorno, mas hoje darão junto a minha formação acadêmica bases para o meu futuro profissional.

Assim, concluo este registro científico lembrando que o trabalho em equipe é de extremo valor para o *ballet* clássico e talvez seja um de seus maiores ensinamentos, como observamos no *ballet* de La Reine, quando Catarina de Médicis divide as tarefas, encarregando Balthasar de Beaujoyeux do papel de coreógrafo e convocando para as outras atribuições demais nomes da corte, evitando o acúmulo de funções. Devemos valorizar e reconhecer a necessidade de nos cercarmos de profissionais específicos, que estudem e se preparem para desenvolver sua função, colaborando para um *ballet* excelente em todos os âmbitos.

Por fim, ratifico que o trabalho em consonância aos demais profissionais não anula o principal papel do professor/ coreógrafo, que é manter o grupo no caminho correto para a realização de um trabalho que transmita uma mensagem ao público, o que só será feito com maestria se este estiver devidamente preparado para o trabalho de coordenação, que deve ser buscado na forma prática por meio da disponibilidade de experimentação durante seu processo de formação técnica.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Jaime. Das danças rituais ao ballet clássico. **Revista Ensaio Geral**, Belém: UFPA, vol.1, nº.1, 2009. Disponível em <http://revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/95/25>

Acessado em 10. Set. 2017

ARAGÃO, Vera. Unidade II. A Coreografia e o Coreógrafo. In: _____. **Unidança - Composição coreográfica para Ballet**. Campinas: UNICAMP, Disponível em <<http://cursosdedanca.com.br/>> Acessado em 23.dez.2017a

_____. Unidade III. O Processo de Criação Coreográfica Parte 1. In: _____. **Unidança - Composição coreográfica para Ballet**. Campinas: UNICAMP. Disponível em <<http://cursosdedanca.com.br/>> Acessado em 23.Dez.2017b

_____. Unidade IV. O Processo de Criação Coreográfica Parte 2. In: _____. **Unidança - Composição coreográfica para Ballet**. Campinas: UNICAMP. Disponível em <<http://cursosdedanca.com.br/>> Acessado em 23.Dez.2017c

CLARKE, Mary; CRISP, Clement. **The Ballet goer's guide**. Tradução: Gabrielly Albuquerque. Belém: ETDUFPA, 2016.

COHEN, Selma Jeanne; MATHESON, Kity. **Dance as theatre art**. Tradução: Gabrielly Albuquerque. Belém: ETDUFPA, 2016. p. 9-31,

ETDUFPA. **Graduação: Escola de Teatro e Dança da UFPA**. Disponível em <<https://etdufpa.wordpress.com/cursos/graduacao/>> Acessado em 13. Set.2017

FERNANDA, Raquel. **Breve história do ballet no Brasil**. Disponível em <<http://raquelballet.blogspot.com.br/2009/02/breve-historia-do-ballet-no-brasil.html>> Acessado em 13. Set. 2017

GERHARDT, Tatiana E.; SILVEIRA, Denise T. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

LANGENDONCK, Rosana Van. **História da dança: linha do tempo**. São Paulo: edição da autora, (s/a). Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/55489143/Linha-Do-Tempo-Historia-Da-Danca>> Acessado em 08.Nov.2017

LEECCC - Laboratório de Etnografia e Estudos em Comunicação, Cultura e Cognição. **Pesquisa etnográfica**. Disponível em <<http://www.proppi.uff.br/leccc/pesquisa-etnogr%C3%A1fica>> Acessado em 27. Ago. 2016

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MOREIRA, Giselle. **Classicistas e transgressores: a história da dança em Belém do Pará**. Belém: IAP, 2014.

MUNDO BAILARINÍSTICO. **História do Ballet no Brasil**. Disponível em <<http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/12/historia-do-ballet-no-brasil.html>> Acessado em 13. Set. 2017

PUOLI, Giovana Galvão. **O ballet no Brasil e a economia criativa: Evolução Histórica E Perspectivas Para O Século XXI**. São Paulo: FAAP, 2010.

SAMARINO, Débora O; SAFAR, Giselle H.; SILVEIRA, Yuri Simon. **Design cenográfico - um olhar do design para a cenografia em Balé de Repertório**. Belo Horizonte: UEMG, 2016.

SAMPAIO, Flávio. Ballet passo a passo. In: _____. **Curso de metodologia do ensino de dança clássica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

SANTA CLARA, Graça Maria S. R. **O desenho de figurino e a formação acadêmica**. Lisboa: Universidade de Lisboa / Faculdade de Belas Artes, 2009.

SILVA, Eliana Rodrigues. Encenação e Cenografia para Dança. **Diálogos possíveis**, Salvador: UFBA, Jan/Jul, 2007.

VANGANNOVA, Agrippina. **Princípios básicos do Ballet Clássico**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.