

Balé *Passo* *a* *Passo*

História - Técnica - Terminologia

Flávio Sampaio

Balé *Passo*
a
Passo

História - Técnica - Terminologia

Paracuru
2013

Copyright, 2013, Flávio Sampaio

Título original – Balé Passo a Passo

Contatos do autor:

flaviosampaio91@yahoo.com.br

Rua Raimundo Moreira Lima 72 – Centro

62680-000 - Paracuru-Ce

Produção Editorial - Flávio Sampaio

Projeto da Capa - Alexandro Santiago

Traduções - Meg Lia Lima

Revisão - Daniele Oliveira

Aos

Meninos e Meninas de Paracuru
que não sabiam como era a dança,
mas a quiseram dançar

Agradecimentos

Á

Heloisa Sampaio

pelo título desse livro

Thaís Gonçalves

pela leitura e pelos conselhos

Á

Jane Blauth
Querida mestra

Toinha Xavier
Uma amizade iluminada

Dennis Gray
A memória de um grande artista

Tatiana Leskova
Muitas coisas preciosas você me ensinou

Cássia Navas
Cujo trabalho pela dança admiro a duas décadas

David Linhares
E seu empenho em trazer mais visibilidade a dança cearense

Dalal Achcar
Proporcionou a muitos bailarinos brasileiros a oportunidade de aprender

Agradecimentos

Á

José do ValeFeitosa
e Tereza Feitosa
pelas conversas inspiradoras

Helder Gurgel
*pelas palavras amigas em
momentos precisos*

*“Não há coisa tão necessária aos homens quanto à dança.
Todos os desastres da espécie humana
e as desgraças fatais de que está cheia a história,
as torpezas dos políticos,
os erros dos grandes capitães,
tudo isso vem da falta de habilidade na dança”.*

Molière

Á

Paracuru,
*berço e referência de tantos
dos valores que carrego pela vida,
omeu amor incontestável*

INTRODUÇÃO

O trabalho do bailarino não é somente o trabalho atlético, exige a cada dia outros conhecimentos do campo do saber para resolver dificuldades sempre maiores. É um trabalho que se inicia quando ele ainda é muito jovem e que, exatamente por causa do treinamento longo e rigoroso, provoca com frequência o sacrifício de uma formação intelectual pessoal. Mesmo nas últimas duas décadas com a criação de um grande número de Cursos Superiores de Dança e dos Cursos Técnicos em Dança, ainda persiste toda uma problemática relacionada à educação formal entre bailarinos, principalmente no que diz respeito à iniciação dessa formação.

Os Cursos Superiores não foram concebidos como formação de base e os Cursos Técnicos, que de acordo com os fundamentos legais que orientam a educação brasileira, são previstos no Ensino Médio, como última etapa da Educação Básica e com o dever de serem articulados ao mundo do trabalho, exige que o aluno já tenha concluído a primeira etapa de sua formação. Portanto essa iniciação fica restrita às Academias ou Cursos Livres de Dança e é nesse momento que temos que ter mais atenções quanto a essa etapa da sua educação.

Ainda não há no Brasil muitas Escolas de Dança que se preocupem com uma formação mais ampla em torno da dança, restrita muitas vezes apenas a técnicas acadêmicas¹, em sua grande maioria pelo balé clássico.

¹ Acadêmico referente a dança sistematizada na Academia Real de Música e Dança, fundada na França por Luís XIV, em 1672, e desenvolvida em várias escolas, métodos e estilos.

O treinamento corporal já toma dos pedagogos bastante tempo, e eles ainda têm que enfrentar a falta de recursos metodológicos que os instrumentalize a dar a seus alunos novas visões. Ainda precisamos conscientizar os jovens professores de dança para que não ensinem apenas passos, sem dizer para o aluno como eles nascem, como se ligam entre si e formam uma linguagem, e mostrar que, quando esses passos foram criados, eram a tradução de um movimento interior, particular.

Claro que nada vale mais do que a busca pessoal. Os que vão mais longe são aqueles que seguem essa busca, que lêem, que estudam, que escutam música, que vão ao teatro, que vêm dançar diferentes estilos com o objetivo de se abrirem a todos os aspectos do saber ao invés de se contentarem com um único domínio.

A pouca literatura sobre o ensino da dança clássica publicada em português, faz com que professores e bailarinos tenham constantemente dúvidas sobre os diversos aspectos que envolvem os ensinamentos dessa dança. Seja sobre os preceitos básicos organizados em diversos métodos, seja sobre a maneira correta de escrever os termos em francês, que fazem a terminologia do balé, seja sobre os fatos históricos que fizeram o desenvolvimento do balé, já que no Brasil aprendemos a dança acadêmica que veio da Europa através de diversas correntes estéticas, oriundas de várias “escolas”¹ de formação.

Não temos aqui uma “escola” definida de balé. Aprendemos a Escola Francesa tradicional, um pouco do método criado por Ceccetti, o método que Vaganova criou na Rússia, alguma coisa dos ensinamentos de Bournunville, a Escola Inglesa do Royal Academy of Dancing e o método que Balanchine criou na América.

¹ Escola como princípio metodológico para desenvolver um estilo próprio de dança acadêmica.

Portanto qualquer informação sobre metodologia ou terminologia de balé no Brasil deverá reunir conhecimentos sobre todos esses métodos. O que se perde pela falta de um estilo próprio, se ganha em profusão de conhecimentos e em versatilidade.

Neste livro procuro reunir os diversos aprendizados que temos da dança clássica no Brasil, e colocar lado a lado suas diferenças técnicas, não sendo possível, entretanto, reproduzir através das ilustrações, muitas diferenças estéticas.

Tive a preocupação de mostrar um pouco da anatomia humana e da cinesiologia do movimento e seu funcionamento nos exercícios de balé com a intenção de despertar no leitor a vontade de aprender mais. É importante que professores de dança estudem, tenham conhecimentos anatômicos e saibam como lidar com corpos e mentes de tão jovens alunos, que tenham a consciência de que podem construir ou danificar seres tão pequeninos, que têm o poder de formar belos físicos e mentes ou deixarem nesses jovens sérias sequelas físicas e de formação intelectual, sequelas que podem ficar para sempre.

Também tentei de maneira bastante sucinta, contar os fatos ocorridos em mais de quinhentos anos de desenvolvimento da dança clássica, é importante o conhecimento do passado. Não tenho a intenção de escrever sobre a história da dança, mas somente mostrar um panorama. Optei por aqueles fatos que tiveram um desenrolar sobre as diversas correntes técnicas ou estéticas e que ainda hoje são reproduzidas, assim como as suas ramificações no Brasil. Para o estudante de dança, esse livro pretende ser um facilitador ao estudo dessa arte.

No capítulo reservado a História da Dança, fiz consultas essenciais nos livros: “História da Dança no Ocidente” de Paul Bourcier, um livro definitivo, que indico a quem queira se aprofundar mais sobre a

história dessa arte; em “História da Dança –Evolução Cultural”, maravilhosa pesquisa de Eliana Caminada e sobre a história da dança teatral no Brasil, na fantástica pesquisa de Eduardo Sucena “A Dança Teatral Brasileira”, que infelizmente não está disponível para o grande público.

De Renato Ferracini roubei alguns verbetes, encorajado por seu artigo sobre “mestres” no livro “Café com queijo: corpos em criação”. A Organização do Balé Clássico foi pensada a partir das concepções de organização de Agrippina Vaganova e o capítulo sobre Técnica de Balé foi escrito revelando, a partir da tradição, uma pesquisa pessoal realizada durante quase trinta anos, observando, testando novos padrões, aprendendo com os meus erros, estudando, escutando mestres e colegas, aprendendo também com a experiência de outros.

Durante esses quarenta anos em que abracei a dança como arte e como ofício, acumulei informações e descartei outras, fazendo reflexões críticas sobre a prática para criar o meu próprio pensamento. Porém ainda é um livro de alguém que segue a tradição oral do ensino da dança clássica - “meu professor escutou do seu professor, que escutou do seu” - pois foi através dessa tradição que essa arte se constituiu nesses últimos quinhentos anos, sem, no entanto estar preso a ela. Quanto ao dicionário de terminologia, foi parte traduzida do “Dicionário Oxford de Ballet” e parte retirada do uso cotidiano e da minha própria vivência.

Espero que "**Balé - Passo a Passo**" seja útil para a melhor compreensão dessa arte e ajude a bailarinos e professores de dança, na busca pela essência da sua dança, como ofício, como arte ou como educação.

SUMÁRIO

A HISTÓRIA.....	21
Um Panorama sobre a História.....;	23
O Balé no Brasil.....	32
Resumo Cronológico.....	47
PRECEITOS BÁSICO DO BALÉ CLÁSSICO.....	59
A Organização do Balé Clássico.....	61
Posições dos Pés.....	65
Posições dos Braços.....	66
Diagrama de Orientação.....	72
Posições do Corpo.....	73
Posições das Mãos.....	73
Posições das Pernas.....	74
Posições da Cabeça.....	75
Pequenas Posições de Partida.....	76

Direções das Pernas.....	77
Direções do Corpo.....	77
Direções dos Movimentos.....	78
Exercícios.....	78
Exercícios feitos no Centro.....	79
Port de Bras.....	84
Poses.....	84
Passos ou Movimentos.....	92
Giros.....	93
Saltos.....	94
Baterias.....	96
A TÉCNICA.....	103
Postura e Eixo.....	105
Estabilidade e Perpendicularidade.....	110
Colocação Postural.....	118

Transferência de Peso.....	126
Fôrças Opostas.....	128
Os Exercícios na Barra.....	129
A Dança no Centro.....	156
A Dança nas Pontas.....	163
Programa de Ensino.....	171
Remontagens.....	176
Uma História Particular.....	182
DICIONÁRIO.....	191
Pequeno Dicionário de Terminologia.....	194
Personalidades da Dança.....	206
PROLÓGO.....	251
Um Corpo Brasileiro.....	253
Bibliografia.....	261
Índice.....	265

***Acervo do Teatro Mayrinski**



**Elenco da 1ª montagem de “A Bela Adormecida”
Teatro Mayrinski – São Petesburgo - 1890**

***Acervo do Teatro Bolshoi**



**O Lago dos Cisnes
Mikhail Mordkin e Adelaide Gluri
Teatro Bolshoi – Moscou - 1901**

A HISTÓRIA

I - UM PANORAMA SOBRE A HISTÓRIA

Algumas vezes o reconhecimento vem com a história e a história precisa de um tempo de distanciamento para ser história.

1. O Balé

O balé existe desde o final da idade média, mas alguns historiadores se arriscam em dizer que os grandes desfiles promovidos pelos romanos já tinham a estrutura de um ballet. Criado a partir das danças de corte e com algumas interferências, ao longo dos tempos, de danças populares, o balé possui um dicionário de movimentos próprio e se subdivide em diferentes estilos: Clássico, Romântico, Neoclássico.

Em 1337, o rei Carlos V da França apresentou ao rei germânico Carlos IV, uma encenação da qual constavam dois carros ricamente adornados, que eram conduzidos à mesa do banquete. Um, representava Jerusalém e vinha com sarracenos, o outro, uma galera, trazia os soldados cristãos de Godofredo de Bouillon e terminava com o triunfo dos cristãos. Esse episódio já preconizava a formação de uma arte que se estabeleceu até os nossos dias.

Mas foi no século XV, durante as festividades do casamento do Duque de Milão com Isabel de Aragão, que foi apresentado pela primeira vez um balé com as características que conhecemos.

Naquela época, e por mais três séculos, a Itália foi o centro cultural do mundo. Produziu grandes artistas: Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Monteverdi, Ticiano, Caravaggio, Maquiavel, Dante Alighieri, entre muitos outros.

Em Florença, o chefe de governo, Lourenço de Médicis, chamado de “o Magnífico”, lançou a moda dos *triumfi* (triumfos), festas portentosas que tinha a duração de vários dias, celebrações que se inspiravam na arte grega do período clássico e nas grandes apoteoses do Império Romano que haviam sobrevivido através do teatro religioso medieval.

Quando Catarina de Médicis deixou Florença para se casar com o Duque de Orleans, (futuro Henrique II, da França), e se tornar a rainha dos franceses, levou com ela um grande numero de artistas italianos, influenciando definitivamente a arte produzida na França. Entre estes artistas estavam Leonardo da Vinci, já na maturidade e também Baldassaro de Belgiojoso, músico, bailarino e coreógrafo, que mais tarde passou a se chamar Balthasar de Beaujoyeux. Este preparou para o casamento do Rei de Navarra, (futuro Henrique IV da França) com Marguerite de Lorraine, filha de Catarina de Médicis e Henrique II, uma maneira nova de divertimento.

Estava criado o *Ballet Comique de La Reyne* (Balé Cômico da Rainha), a primeira companhia de dança que se tem notícia. Através dela, Catarina de Médicis tramou para governar, por 42 anos, a França

Naqueles tempos, era muito comum, os balés serem apresentados como um grande evento, em praças ou nos pátios dos castelos, ou mesmo em grandes salões, tendo os bailarinos ao centro e o público em redor, como nos teatros de arena. Foi quando Lully, um coreógrafo e músico italiano teve a permissão do rei Luis XIV¹ para apresentar um balé dentro do *Grand Palais*, em Paris, num espaço parecido com um palco italiano², ou seja, o

¹ Luiz XIV era neto de Henrique IV e de sua segunda esposa, Maria de Médicis.

² Por Lully ser italiano, a partir desse evento criou-se o termo “palco italiano”

público sentado de um lado e os artista de outro, num plano mais elevado. Como a rígida etiqueta da côrte proibia que seus súditos dessem de costas para o rei, os bailarinos tinham que entrar no palco e sair, sempre virados de frente para a nobre platéia.

As pesadas vestimentas, que eram a moda da época, como os vestidos de ancas, os sapatos altos e as grandes perucas, mais os intrincados passos inventados pelos coreógrafos causavam graves acidentes, quando bailarinos ao entrarem ou saírem de cena tropeçavam em seus próprios pés.

Foi então, talvez, lembrando-se dos ensinamentos de Cesare Negri, que em 1604 havia escrito um tratado sobre dança intitulado *Grazie d'Amore*, onde aconselhava que os joelhos dos bailarinos fossem mantidos esticados e com os pés virados para fora, para que dessa forma ficassem mais elegantes. Descobriram que, se virassem os pés dos bailarinos para fora, teriam mais estabilidade e poderiam passar uma perna pela frente da outra sem tropeçar.

Estava inventado dessa maneira o *en dehors*, principio básico para a proposição das cinco posições dos pés, base onde se construiu toda a técnica e estética do balé clássico.

Em 1661, Luís XIV, o Rei Sol, assim chamado por ter representado o papel de "sol" no *Ballet de la Nuit*¹ (Balé da Noite),

que muitos consideram o pai da dança clássica, criou a Academia Real de Dança. A divergência entre os diversos *maitres* dessa escola por não aceitarem a maneira dos outros ensinar suas danças, fez com que essa primeira experiência não fosse bem sucedida. Em 1672 Luís XIV, criou a Academia Real de Música,

¹ *Ballet de la Nuit* - Um dos representantes do balé de côrte, tem texto de Benserade, música de Jean de Cambefort e de Jean-Baptiste Boësset, coreografia de Chancy, Mollier, Manuel, Vertpré e Lully. Efeito das máquinas de G. Torelli, e figurinos de Henry Gissey. Produzido em 23 de fevereiro de 1653, tinha uma duração de 13 horas.

onde havia em seu interior uma escola de dança e que foi o berço do que é hoje a Ópera de Paris. Lully, diretor da Academia Real de Música, nomeou diretor da Escola de Dança, Pierre Beauchamps, que criou as bases da dança acadêmica contemporânea. Sua maior contribuição foi a codificação das cinco posições dos pés, até hoje usadas em todas as escolas de formação de dança clássica.

Naqueles tempos os bailarinos dançavam apenas para divertir a platéia e tinham poucos conhecimentos sobre a arte teatral. Quando contavam uma história o faziam através de máscaras e não se importavam com a interpretação, foi quando surgiu na França um movimento que entendia ser a dança uma arte completa como o teatro dramático ou a música. Já era metade do século XVIII quando Jean Georges Noverre revolucionou a dança teatral francesa.

Nomeado *maitre de ballet* (mestre de danças) da Academia por Maria Antonieta, Noverre revolucionou o conceito de representação vigente o que provocou sérias divergências com os outros "*maitres*" que preferiam a tradição aos novíssimos conceitos que ele propunha.

As idéias de Noverre sempre estiveram muito além do seu tempo, afirmava que: "O bailado tem que ser concebido como espetáculo independente, apoiado em um enredo no qual o movimento e a ação coincidam completamente". "O balé deve ser um drama dançado, que corresponda em tudo ao drama falado ou cantado". Eram idéias que Franz Christoph Hilferding e Gasparo Angiolini já desenvolviam em Viena e em São Petesburgo. Tais idéias preconizaram o romantismo e o movimento liderado por Noverre chamado de *ballet d'action* (balé de ação) que fazia do ballet uma arte autônoma, dominou todo o final do século XVIII e mais da metade do século XIX.

Suas concepções básicas foram deixadas no livro *Lettres sur La Danse*¹ (Cartas sobre a Dança) publicado em 1760, e suas inúmeras viagens pela Europa, assim como o tempo em que dirigiu a Companhia de Stuttgart, aonde chegou a conduzir mais de quinhentos bailarinos, fez com que essas idéias fossem repassadas para vários importantes bailarinos da época, como: Gaetano e August Vestris, Dauberval e os irmãos Gardel, entre muitos outros que se espalharam pela Europa.

Como teórico, Noverre inventou o *rond de jambe*, o *port de bras* e também alguns exercícios de flexibilidade articular e alongamento muscular.

Mas foi um aluno de um aluno seu, Carlo Blasis, que promoveu a verdadeira revolução na maneira de ensinar a dança acadêmica.

Carlo Blasis nasceu em Nápoles em 1797, estudou com Dauberval, dançou em Marseilles, Lisboa, Paris e Milão. Retirando-se muito cedo da cena passou a se dedicar ao ensino da dança.

Em 1820, aos vinte e três anos, lança o seu *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de danse* (Tratado elementar teórico e prático da arte da dança), onde expõe os preceitos de um moderno método de ensino: do porte a harmonia e coordenação dos braços, do paralelismo dos exercícios e seu aspecto perpendicular e vertical, do equilíbrio ao ligeiro abandonos sugeridos para *arabesques* poses, onde o corpo deve, contudo, manter a vivacidade e a expressividade, do *plié* as *piruetas*, do *adágio* ao *allegro*. Conhecedor da anatomia humana deduziu daí às atitudes mais convenientes para um bailarino. Partiu das possibilidades do corpo humano para criar, através da ótica da cultura clássica grega, uma movimentação que pudesse ser viva e expressiva.

¹ As cartas de Noverre estão traduzidas no livro: MONTEIRO, Mariana. *Cartas sobre a Dança*. São Paulo, Fasep, 2006.

Levou em consideração todas as teorias dos seus antecessores e em 1828 completou o seu tratado propondo modificações profundas nas regras acadêmicas: ângulos mais estéticos, enfatizou o *épaulement* e introduziu a barra como elemento auxiliar nos exercícios preliminares da aula; teorizou também sobre o sapato de ponta, sua aluna Amália Brugnoli é apontada como uma das primeiras bailarinas a usar sapatos de ponta, tornando-se, segundo alguns autores, no principal pedagogo do período romântico. É um dos implementadores do ballet na Rússia para onde se muda definitivamente, sendo um dos principais professores do Teatro Bolshoi.

Em meados do século XIX um novo movimento estético toma conta da Europa, o Romantismo. Tido como uma reação ao neoclassicismo francês, quando a afetação arcaica, as roupas “empetecadas” cederam lugar ao sentimento e a maneira apaixonada de ver a vida, o romantismo é a arte dos sonhos e fantasias. Valoriza as forças criativas do indivíduo e da imaginação popular. Opõe-se a arte equilibrada dos clássicos e baseia-se na inspiração fugaz dos momentos fortes da vida subjetiva: fé, sonhos, paixão, intuição, saudade e nas lendas nacionalistas. Tinha na atenção dispensada ao colorido da natureza, ao elemento exótico que pudesse está ali contido e a preferência pelo sobrenatural, aspectos, que fizeram com que esse movimento artístico fosse buscado em todas as artes: na música através de Liszt, Chopin, na literatura com Byron, Vitor Hugo e na pintura principalmente por Delacroix. O romantismo foi assim definido por George Balanchine: “Ser-se romântico em relação a qualquer coisa é reconhecer-se o que se é, e ansiar por algo completamente diverso”.

O Romantismo produziu balés de enorme impacto, onde a magia da luz a gás, de tonalidade azulada, uma novidade para a época, perfeita para as cenas misteriosas ao luar, produzia um imenso efeito cênico em balés como *La Sylphide*, *Giselle*, *Coppélia*, onde grandes bailarinas como: Marie Taglioni, que foi a primeira a fazer sucesso dançando nas pontas dos pés; Fanny Cerrito, Fanny Elssler, Carlota Grisi, Carlota Zambelli, brilharam em papéis de elfos, sílfides e willis. Era a época de ouro da dança, onde a qualidade da arte era colocada acima de qualquer efeito popularesco.

Na segunda metade do século XIX, entretanto, o romantismo começava o seu declínio temporário no oeste europeu. Paris, centro mundial das artes, preferia as óperas italianas, e o balé passou a ser utilizado apenas como entreato dessas peças musicais. Por mais paradoxal que pareça, nessa época o artista plástico Dégas, pintando bailarinas, tirava a sua maior fonte de inspiração. Todavia as bailarinas ainda que adoráveis, faziam-se interpretes de balés insípidos e pouco criativos. A grande coreografia de meados do século XIX, francesa e italiana, se transferiu para a longínqua Rússia, onde tinha o apoio do Czar e da nobreza.

Encorajados pelo grande sucesso que a dança fazia na Rússia, aos poucos, nomes como: Christian Johansson, Jules Perrot, Arthur de Saint-Léon, Carlo Blasis, Enrico Cecchetti, Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Carlota Grisi, Lucile Grahn foram se mudando ou faziam constantes tournées por aquele país. Foi quando em 1847, contratado como bailarino principal pelo Ballet do Teatro Mayrinski de São Petersburgo, chega o francês Marius Petipa, que mais tarde como coreógrafo daquela companhia transformou a moda vigente, misturando o que havia de melhor no romantismo comalgumas idéias do período clássico à essência da alma do povo

russo, e construiu, algumas vezes com a ajuda de seu assistente Lev Ivanov, o maior acervo coreográfico da história da dança. Balés como: *O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida*, *O Quebra Nozes*, *La Bayadère*, *Raymonda*, *Paquita*, *Dom Quixote* entre muitos outros, que até hoje são vistos em muitas companhias de dança no mundo inteiro.

No princípio do século XX, cansados da estética romântica, o público ansiava por mudanças. Sergei Diaghilev, um descendente da nobreza russa que se transformou num mecenas, percebendo a imensa riqueza da dança russa de então e a enorme decadência que vivia o oeste europeu, resolveu levar para Paris a sua companhia de dança: *Os Ballets Russes de Diaghilev*. O Mundo ainda não havia visto uma trupe de dança tão grande e tão povoada de estrelas, pode-se dizer que nesse momento a dança acadêmica deixa de ser um privilégio da nobreza e passa a ser uma arte verdadeiramente popular.

Em companhia dos cenógrafos Bakst e Alexander Benois, dos compositores Sergei Prokofiev, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Igor Stravinski, dos artistas plásticos Pablo Picasso, Henri Matisse, Juan Miró; de dramaturgos consagrados como: Jean Cocteau, Boris Kochno, dos coreógrafos: Mikhail Fokine, Leonid Massine, George Balanchine, e de fantásticos bailarinos como: Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, Alexandra Danilova, Tamara Karsavina, Serge Lifar, Olga Spessitzeva, Alicia Markova e Ida Rubinstein, o sucesso dessa companhia em Paris foi definitivo para a restauração da dança como grande arte novamente no ocidente.

Com a morte de Diaghilev sua grande companhia de dividiu em duas: *O Ballet Russe de Monte Carlo* e o *Original Ballet Russe do Colonel de Basil*, companhias que, fugindo da Europa, assolada pela 2ª guerra mundial, se espalharam pelo mundo, levando a

países distantes como a Austrália, os Estados Unidos, Cuba, a Argentina e o Brasil o gosto pelo balé clássico.

Até o final do século XX, a dança acadêmica estava estabelecida nos cinco continentes, com seis escolas e estéticas conhecidas: escola francesa, escola italiana, escola dinamarquesa, escola russa, escola inglesa e escola americana.

Através dos tempos o balé produziu nomes como: Noverre, talvez o maior pensador da dança. Preocupado com uma dança que pudesse ser tão completa quanto o teatro de tragédia, reunindo técnica a uma interpretação convincente e que desse ao bailarino mais harmonia, beleza e precisão; Diaghilev que com o Ballet Russo tornou a dança novamente popular no ocidente e seu fantástico bailarino Nijinski; sem falar em Blasis – criador de novos conceitos técnicos que possibilitaram à dança um grande sucesso na era do Romantismo.

Bournonville que se estabeleceu na Dinamarca e lá criou uma estética para a sua dança. Cecchetti, aluno de Blasis, grande bailarino e o maior mestre da escola italiana, responsável pelo enorme avanço técnico que a dança experimentou no início do século XX. Vaganova – professora russa, criadora do único método de ensino totalmente codificado que existe, e responsável pelo excelente nível técnico visto na Rússia do século XX. Assim como a genialidade coreográfica de Petipa, Fokine, Balanchine, Lifar, Béjart, MacMillan, Cranko, Forsythe e de tantos outros que com suas mentes brilhantes ajudaram no desenvolvimento dessa arte.

Mas foi na segunda metade do século XX, que a dança clássica alcançou o seu mais alto nível técnico e sua maior popularidade.

Ajudada pela divulgação que trazia o cinema, a televisão, e, pelas espetaculares fugas de bailarinos do sistema comunista do leste

européu, a dança alcançou um espaço antes nunca visto e chega ao século XXI com o status de a mais popular entre as artes. Como no século XVII, quando nobres dançavam para afirmar sua supremacia, vimos na segunda metade do século XX, novamente a política¹ contribuindo para o desenvolvimento da dança. O alto nível técnico e artístico trazido para o ocidente por Rudolf Nureyev, Natália Makarova e Mikhail Barishnikov, contribuiu para o desenvolvimento da dança no mundo inteiro e fez com que coreógrafos, professores e bailarinos repensassem suas técnicas, criassem novas estéticas e permitiram que bailarinos dessem suas contribuições pessoais. Do século XV até os dias de hoje a dança acadêmica conheceu grandes sucessos e decadências. Transferiu-se da França para a Rússia onde foi imediatamente aceita e para outros países da Europa como a Dinamarca e a Inglaterra, e daí para todo o chamado "mundo ocidental". Hoje, no início do século XXI a dança clássica se estabelece também em países do oriente como a China e o Japão. A Escola Chinesa de Formação de Bailarinos é uma referência para o mundo e o Ballet de Tóquio é uma das mais prestigiadas companhias de dança da atualidade.

2. O Balé no Brasil

Com a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, fugindo da iminente invasão de Portugal por Napoleão Bonaparte, incrementou-se aqui, movimentada vida cultural.

¹ Ao fugir do regime comunista, lançando-se nos braços de um policial francês no aeroporto de Paris, o bailarino russo Rodolfo Nureyev, causou uma crise política internacional. Esse fato repercutiu no mundo inteiro, trazendo grande divulgação para a dança.

O Rio de Janeiro, antes uma pacata cidade provinciana da colônia portuguesa, transforma-se na sede do reino, abrigando toda a côrte, que se transferiu de Lisboa para esta cidade.

Para o divertimento da nobreza não tardou que lá fossem construídos teatros e inúmeras trupes, incluíssem o Rio de Janeiro em suas apresentações.

Segundo o pesquisador Eduardo Sucena em seu livro “*A Dança Teatral no Brasil*”, o primeiro a aqui chegar foi Joseph Antoine Louis Lacombe (1786-1833), com o nome artístico de Louis Lacombe, inaugurando assim, a tradição da dança de arte no Brasil. Chega ao Rio de Janeiro em 1811, em companhia da esposa, Mariana Scaramelli, cantora lírica, de dois filhos e de Marcos Portugal, renomado músico e regente, encarregado da educação musical dos filhos de D. João VI, vivendo 22 anos no país.

Em 1815, foi contratado o bailarino da *Académie de l'Opéra de Théâtre Porte Saint-Martin*, de Paris, Auguste Toussaint que trouxe com ele as bailarinas Joana, Maria Josefina e Marie Noemi Pierret, todos contratados para o recém inaugurado Real Teatro São João.

Em 1816, Louis Lacombe foi nomeado “compositor de danças” no Real Teatro São João e em 18 de janeiro de 1825 é nomeado mestre de danças da Casa Real.

Lacombe compõe especialmente para o encerramento das festividades de aclamação de D. João VI como Rei de Portugal, Brasil e Algarves o bailado *O triunfo do Brasil ou Elogio*, com música de Pedro Teixeira de Freitas e cenário pintado por Debret.

Nomeado diretor do Teatro Constitucional, o ator João Caetano, encarrega Toussaint de contratar na Europa, um pequeno Corpo de Baile. Auguste, sua esposa Josephine Toussaint, Mme. Bourdon, Louise Flacoux, Mme. Dargé e mais tarde Matilde

Baudoin e Adèle Paillier figuraram no elenco da “Companhia Francesa de Ballet” que fez sua estréia em 4 de junho de 1826.

Com a morte de Louis Lacombe, foi nomeado por José Bonifácio de Andrade e Silva, em 25 de maio de 1833, mestre de danças da Casa Real, seu irmão, Lourenço Lacombe, aqui chegado em 1819.

Nascida no Rio Grande do Sul, uma das primeiras brasileiras a se dedicar a dança teatral, Estela Sezefreda (1810-1874), veio para a Corte aos doze anos de idade, ingressando no Corpo de Baile constituído para o Imperial Teatro São Pedro e ali recebe ensinamentos de Louis Lacombe e Auguste Toussaint. Também atriz e casada com o ator João Caetano, Estela transformou-se em um dos mais destacados vultos da cena nacional em sua época.

Durante o 2º reinado, a direção do Teatro São Pedro contratou, em 1848, juntamente com a Companhia Lírica Italiana, um elenco de dança do qual fazia parte Eugène Finart, sua esposa Anna Trabatoni e as bailarinas Aline Moreau e Elise Valdeman. Com esses artistas o público brasileiro conheceu alguns balés de grande notoriedade na Europa daquele tempo. *La Sylphide* foi apresentado aqui em 1848 e *Giselle* ou *As Willis* foi encenado em 23 de junho de 1849 e repetido dois dias depois, durante o aniversário da coroação de D. Pedro II.

Também esteve entre nós, Júlio Toussaint. Júlio foi primeiro bailarino da Óperade Paris e se dizia brasileiro, embora tivesse chegado ao Rio de Janeiro com seu pai August Toussaint, aos três anos de idade, vivido sua infância naquela cidade e retornado, já adolescente, para estudar em Paris. Foi nomeado “mestre de dança” de Suas Altezas Imperiais, sendo inclusive professor de dança da Princesa Isabel.

Nessa época era comum a vinda de grupos de dança ao Rio de Janeiro, geralmente acompanhavam Companhias Líricas que

vinham da Europa para se apresentar no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, muitos dos artistas que faziam parte dessas companhias por aqui ficavam trabalhando no Teatro São Pedro de Alcântara ou no Teatro São Francisco, mais tarde rebatizado de Teatro São Januario, os dois principais palcos da cidade. Nomes como: Felipe e Carolina Catton, Luigi Montani, Mme. Farina, Francisco York, Giuseppe de Vecchy, Carla Ricciolini, Anita Monroy, Celestino di Martini, Thierry Bernardelli e a festejadíssima Marietta Baderna¹, entre muitos outros.

Proclamada a República, a vida cultural carioca continuou movimentada. Em 1904 apresentou-se no palco do Teatro Lírico com sua trupe, a célebre artista norte americana Loie Fuller.

Em 1909 foi inaugurado o Theatro Municipal do Rio de Janeiro que logo se transformou em nossa principal casa de espetáculos.

Quatro anos após a inauguração, o Municipal acolheu a primeira Companhia de Balé a se apresentar em seu palco: *Os Ballets Russes de Diaghilev*. De 17 de outubro a 1º de novembro de 1913, apresentaram-se naquele teatro Vaslav Nijinski e Tamara Karsavina, liderando um enorme elenco, dançando criações de Fokine, Romanof, Petipa, Coralli e Perrot.

Em 1916 foi a vez de Isadora Duncan apresentar-se, com enorme sucesso, no Brasil, depois de fracassadas apresentações em Buenos Aires e Montevideú, boicotada pela Igreja Católica, que considerava sua dança imoral, Isadora apresentou-se em São Paulo e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que a recebeu de 24 a 30 de agosto daquele ano.

¹ *Marietta Baderna foi a primeira bailarina com título de "assoluta" a atuar no Brasil. Impedida de se apresentar na Itália pelo movimento revolucionário, veio para o Rio de Janeiro. Marietta era uma bailarina estrela, de técnica primorosa, expressão, beleza e graciosidade e é, a inspiradora do verbete "baderna", muito, por seu temperamento transgressor, a frente do seu tempo. O título de "assoluta" também foi ortogado, anos mais tarde, a brasileira Bertha Rosanova.*

A companhia de Diaghilev retorna ao Municipal em 1917, trazendo o grande maestro Cecchetti como “maitre de ballet” (mestre de balé) e além de Nijinski e Karsavina as estrelas: Lídia Lopokova, Nicolas Kremniev, Alexandra Wassilevska, Serge Griogoriew, Vera Nemtcchinova, Lubov Tchernicheva, Sophie Pflanz, Nicolas Zverev, entre muitos outros. Aqui dançaram *Les Sylphides*, *Carnaval*, *Le Spectre de la Rose*, *Cleópatra*, *Shéhérazade*, *Príncipe Igor* e *L'Après-midi d'un Faune*.

Foram apresentados balés criados por Leonid Massine: *Les Femmes de Bonne Humeur*, *Soleil de Nuit*, *Las Meninas* e *Contes Russes*. De Adolph Bolm foi apresentado *La Princesse Enchantée* e *Les Papillons*.

Anna Pavlova apresentou-se no Brasil, pela primeira vez, em 1918. Iniciou sua tournée em Recife, onde fez uma gala no Teatro Santa Isabel, em 11 de abril, com um numeroso grupo de 50 bailarinos, e no Rio de Janeiro no mês de maio daquele ano. Essa foi uma das três vezes em que a artista esteve em nosso país, na última tournée, em 1928, apresentou-se também em São Paulo e no Teatro da Paz, em Belém do Pará.

Leonid Massine, o sucessor de Nijinski nos Ballets Russes de Diaghilev, trouxe seu grupo ao Brasil em 1921. Nele estavam duas figuras que ficariam definitivamente ligadas ao nosso país: Maria Olenewa e Pierre Michailowsky.

No ano seguinte, para a Temporada Lírica em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil, foram contratados Pierre Michailowsky e sua mulher Vera Grabinska.

Mas foi somente na primeira metade do século XX, que veríamos nascer uma dança acadêmica genuinamente brasileira. A primeira tentativa de se criar uma Escola de Danças para o Teatro Municipal data de 1913.

Inteiramente grátis, o Curso seria dividido em três períodos de um ano cada: preparatório, inferior e superior, tendo cada um duas turmas.

As alunas matriculadas teriam a obrigação de prestar serviços como bailarinas nos espetáculos e receberiam honorários por suas apresentações.

Ao diretor e *maitre de ballet*, competia dar as aulas dos três cursos, manter a ordem, registrar o progresso, controlar o número de faltas e apresentar a direção do Theatro, um relatório anual.

Foi contratado para a direção da Escola, Achille Viscusi, que durante doze anos, ocupou o cargo de diretor da Escola de Bailados do Teatro Imperial de Praga.

A indiferença por parte do público e das autoridades fez com que essa primeira iniciativa não se consolidasse.

Nova tentativa foi realizada em 1926.

Dessa vez foi contratada, como diretora, a bailarina russa Julie Sedowa¹, formada pela Escola de Bailados de São Petersburgo, que chegou a realizar apresentações, mas, devido aos preconceitos e a problemas pessoais de Mme. Sedova essa Escola não vingou e ela retornou para a Europa.

No mesmo ano, uma nova proposta foi encaminhada ao diretor do Patrimônio, pelo casal Pierre Michailowsky e Vera Grabinska². Fundariam a Escola do Theatro Municipal nos mesmos moldes da Escola do Teatro Colón de Buenos Aires, fundada por ele e também reevindicada por Maria Olenewa.

¹ Julie Sedowa era sobrinha do escritor russo Léon Tolstói

² Pierre Michailowsky e Vera Grabinska continuaram no Rio de Janeiro dando aulas particulares em clubes e residências e juntamente com Clara Korte e Naruna Corder foram os primeiros professores a fundar escolas particulares de balé no país, embora, antes deles, tenham havido outras iniciativas que não foram bem sucedidas, como a de Marietta Baderna e o Conservatório de Musica e Dança, fundado no Rio de Janeiro em 1846, por Francisco York e Giuseppe de Vecchy.

Em um país carente de tradições e após duas tentativas fracassadas a proposta foi recebida com desinteresse.

Maria Olenewa, bailarina russa que dançou no *Ballet des Champs-Élysées*, apaixonada pelo Rio de Janeiro, resolveu fixar residência naquela cidade e com o apoio do crítico Mário Nunes, consegue vencer as resistências e criar definitivamente a primeira escola pública de danças brasileira: a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fundada em abril de 1927.

Sua primeira turma foi formada pelas senhoritas: Anita Giannine, Anna Bernet, Amélia Rodrigues, Arlete Olessova, Carolina Soutto Mayor, Cecy Quintanhilha, Elza Navarro, Georgete Revel, Gina Jacoponi, Leonor Pinto, Lili Brautigan, Lizzi Romanino, Lola Yokowa, Lucília Toledo, Maria Brito, Mlle. Saint-Clair, Nita Strada, Lygia Macedo Soares, Yvone Fernandes, Yvone Strada, Wilda Ribeiro e pelos rapazes, Sady Cabral, Manoel Montiero, Manoel Campos, Décio Stuart, Edgar Sant`Anna e Vicente de Paula.

Esse foi o embrião da companhia de dança instalada naquele teatro em 1936, quando foi oficializado o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, terceira mais antiga companhia oficial de balé das Américas, fundada onze anos após o Ballet do Teatro Colón de Buenos Aires e três anos após a oficialização do Ballet de São Francisco, na Califórnia.

Por essa companhia passaram grandes nomes da dança mundial: Leonid Massine, Serge Lifar, Harald Lander, William Dollar, George Skibine, Márcia Haydée, Natália Makarova, Fernando Bujones entre muitos outros.

Lá se instalaram artistas como Nina Verchinina e Tatiana Leskova, oriundas do *Original Ballet Russe*. Tatiana Leskova aqui chegada em 1945, com sua enorme capacidade de trabalho e prestígio internacional fez do Brasil roteiro obrigatório de inúmeras

companhias e de alguns dos principais artistas da dança do século XX. Olenewa, Leskova e a ucraniana Eugênia Feodorova, que estudou na Escola Coreográfica de São Petersburgo (atual Academia Vaganova), aqui chegada em 1954, construíram quase todas as gerações de bailarinos brasileiros, nomes como: Madeleine Rosay, Bertha Rosanova, Arthur Ferreira, David Dupré, Sandra Dieken, Tamara Cappeler, Márcia Haydée, Aldo Lotufo, Dennis Gray, Nora Esteves, Cristina Martinelli, Isabel Seabra, Beatriz Almeida, Ana Botafogo, Roberta Marques, foram seus alunos ou receberam delas grande influência.

Durante o século vinte, consolidando o gosto do público brasileiro pelas danças artísticas, apresentaram-se no Brasil, inúmeros artistas internacionais e grandes companhias européias.

Em 1936 apresenta-se no Teatro João Caetano o Ballet Joos, trazendo em seu repertório a antológica *La Table Vert* (A Mesa Verde).

A década de 1940 foi pródiga de apresentações de artistas nacionais e internacionais. O Ballet Russe de Monte Carlo, trazendo Alexandra Danilova, Alícia Markova, Mia Slavenska, Irina Baronova, Rosella Hightower, Leonid Massine, Igor Youskevitch, André Eglevsky, entre outros.

Em 1942 e 1944, O Original Ballet Russo do Colonel de Basil, esteve em nosso país, trazendo em seu elenco nomes como: Nina Verchinina, Tamara Grigorieva¹, Anna Volkova, Tatiana Leskova, Nana Gollner, Tatiana Stepanova, Geneviève Moulin e Lubov Tchernecheva, entre os homens Paul Petroff, Roman Jasinsky, Oleg Tupine, Yurek Shabelevsky, Dimitri Rostoff e Vania Psota.

¹ Tamara Grigorieva fixou residência na Argentina, Anna Volkova, na Austrália, Tatiana Stepanova atuou por longo tempo no Canadá, Paul Petroff, Roman Jasinsky, Dimitri Rostoff e Vania Psota fixaram-se nos Estados Unidos, Tatiana Leskova, Nina Verchinina e Yurek Shabelevsky no Brasil.

Em 1948 veio o *Grand Ballet do Marques de Cuevas*, trazendo Rosella Higtower e André Egleysky como *étoiles*.

Nessa companhia ingressam posteriormente, as bailarinas brasileiras Márcia Haydée e Yvonne Mayer, recém saídas da Escola de Danças do Theatro Municipal e já com alguma atuação no Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

No final da década de 1940 a cidade do Rio de Janeiro vivia grande efervescência cultural e três companhias brasileiras de balé incrementaram a cena carioca: o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com Nina Verchinina na direção, o Ballet da Juventude, dirigido por Ygor Schwezzoff e o Ballet Society de Tatiana Leskova.

A década de 1950 abre a temporada com o Ballet da Ópera de Paris, trazendo em seu elenco como bailarina convidada, Tamara Toumanova.

Em 1951, apresentou-se no Brasil *O American Ballet Theatre*, fundado por Lúcia Chase e Oliver Smith em 1939, trazendo em seu elenco a bailarina cubana Alicia Alonso.

José Limon and Dance Company aqui esteve em 1954 e 1960.

Em 1960 apresentam-se no Rio de Janeiro Margot Fonteyn e Michael Somes, com o Ballet do Rio de Janeiro.

O *Royal Ballet* de Londres apresenta-se no Brasil em 1973 e o Ballet da Ópera de Paris em 1974 e 1986, o *American Ballet Theatre* retornou em 1996.

No final da década de 70 e início de 80, esteve aqui o Ballet do Século XX, de Maurice Béjart, trazendo uma nova visão para a dança acadêmica e influenciando diversos coreógrafos locais. Balés como *O Bolero* e *A Sagração da Primavera* faziam um enorme sucesso de público e muitas vezes a companhia tinha que programar mais de uma apresentação em um mesmo dia. Béjart

fez no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a estréia mundial do balé *Les Chaises*¹(As cadeiras), tendo ele próprio no elenco contracenando com a bailarina brasileira Laura Proença.

Pina Bausch, com o *Ballet de Wupertal*, apresenta no Teatro João Caetano sua obra prima *Café Müller* e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro sua conhecidíssima *Sagração da Primavera*.

No final da década de 70 e década de 80 o Ballet do Theatro Municipal se apresenta em balés como: *Giselle* e *O Lago dos Cisnes*, coreografados pelo cubano Jorge Garcia, *O Mandarim Maravilhoso* e *O Triunfo de Afrodite* de Milko Sparembek, *O QuebraNozes*, *Floresta Amazônica* e *Dom Quixote* de Dalal Achcar, *Romeu e Julieta* e *Opus I* de John Cranko, *Coppélia* de Enrique Martinez, fizeram, talvez, uma das mais importantes temporadas de balé já apresentada pelo Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Mats Ek, filho de Birgit Cullberg, uma das mais importantes figuras da dança sueca, apresenta aqui sua famosa versão de *Giselle*.

Nos anos 1980, o Ballet Bolshoi aqui se apresentou após anos de proibição pelo regime militar e o Kirov só nos tornou conhecido o seu fabuloso elenco, no início do século vigente.

Tantas influências de estilos e escolas formaram a dança acadêmica brasileira.

Em São Paulo, onde se instalou, o theco Vaslav Veltchek fundou a Escola Municipal de Bailados, escola que também ao longo dos anos foi dirigida por Maria Olenewa, Marília Franco, Ady Addor e Klauss Vianna, pilares da dança cênica naquela cidade. Outras iniciativas de dança foram surgindo, o Balé do IV Centenário, que

¹ Com roteiro baseado na peça homônima de Eugène Ionesco, que mais tarde foi também dançado por Márcia Haydée e John Neumeier.

agrupou um grande numero de bailarinos para as comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo, dirigida por Aurel Milloss, trouxe para essa companhia Lia Dell’Ara e Ismael Guiser. Em 1968 foi fundado o Balé da Cidade de São Paulo, ainda com o nome de Ballet do Teatro Municipal. Outros grupos foram surgindo, o Ballet Stágium, dirigido por Décio Otero e Máríka Gidali, com grande contribuição para a criação de uma dança nacional; o Grupo Cisne Negro, dirigido por Hulda Bitencourt e em 2008 foi fundada pelo Governo do Estado a São Paulo Companhia de Dança.

Em São Paulo grandes personalidades trabalharam pela dançabrasileira: Ady Addor, Lia Marques, Edith Pudelko, Raul Severo, Jouse Leão, Eduardo Sucena, Halina Biernacka, Aracy de Almeida, Iracity Cardoso, Sonia Mota, Toshie Kobayashi, Yvonce Satie. Outros como Ismael Ivo, Cecília Kerche, Paulo Rodrigues e Andréa Thomioca¹, levaram o nome de São Paulo para o mundo.

Em Niterói se instala Juliana Yanakieva², bailarina de origem francesa, que formou diversos bailarinos. Lá, também, trabalharam pela dança clássica Helfany Peçanha e sua filha Jânia Batista, que foi solista do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Ballet Béjart Lausanne.

Em Curitiba, onde se instalou, o polonês Yurek Shabelevski, 1º bailarino do Original Ballet Russe, foi um dos grandes incentivadores da Companhia do Teatro Guaíra, grupo de dança fundado por Ceme Jambay, criado a partir da Escola de Dança idealizada por Aroldo de Moraes e Lorna Kay e desenvolvida por Iara de Cunto.

¹ *Andréa Thomioca foi a primeira brasileira a conquistar a medalha de ouro no famoso Festival Internacional de Dança de Varna, na Bulgária*

² *Juliana Yanakieva, com sua técnica apurada, ficou célebre por seus 32 fuetés sobre um piano, nos shows do Cassino Copacabana, no Rio de Janeiro.*

Lá se sobressaem os bailarinos: Jair Moraes, Eleonora Greca, Regina Kotaka e Bettina Dalcanale que logo se transferiu para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro tornando-se uma das suas principais figuras. Em Londrina foi criada, em 1993, o Ballet da Cidade de Londrina, com direção de Leonardo Ramos, que já realizou tournées por diversos Estados Brasileiros.

Em Florianópolis a primeira escola a formar bailarinos foi a da professora Albertina Ganzo, uma ex-aluna de Maria Olenewa que se instalou nessa cidade em 1951. Lá, atualmente, tem um trabalho incessante pela dança a bailarina Sandra Mayer. Blumenau já havia fundado a Escola de Dança do Teatro Carlos Gomes, com participação da professora alemã Liesel Klostermann, desde o final da década de 1940. Em Joinville, cidade que produz o maior encontro de dança do mundo, o Festival de Dança de Joinville, se instalou, no ano 2000, a Escola de Teatro Bolshoi no Brasil, trazida para Santa Catarina através do trabalho e vontade de Jô Brasca Negrão e João Prestes. Essa escola abriga cerca de 300 alunos de classes sociais diversas, aprendendo a dança clássica na tradição da “escola” russa.

Em Porto Alegre a dança artística se desenvolveu na década de 20, a partir da criação do “Instituto de Cultura Física” com Nenê Dreher Bercht e Mina Black que estudou na Alemanha com Jaques Dalcroze. Desse Instituto saiu Toni Petzhold, gaúcha de origem alemã, que foi estudar na Europa e formou os professores: Selma Chemale e João Luiz Rolla. Na década de 60 chega a Porto Alegre, Marina Fedossejeva, bailarina russa que estudou no Kirov. Sob a orientação ou influencia dessas duas professoras passaram grandes nomes do balé nacional, entre os quais: Beatriz Consuelo, Eleonora Oliosi, Carlos Moraes, Emilio Martins e Jane Blauth. Hoje, são herdeiros desses trabalhos: Denise Chemale, Lenita Ruschel,

Isabel Beltrão, Elizabeth Gutiérres e Cristina Fragoso. Em Pelotas se estabelece a ex-bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Dicléia Ferreira.

Em Belo Horizonte foi pioneiro o bailarino Carlos Leite, ex-integrante do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do Ballet da Juventude, que desenvolveu uma escola que foi o embrião da Cia. de Dança de Minas Gerais. Belo Horizonte produziu nomes como Klauss e Angel Vianna, Patrícia Avelar, Maria Clara Salles e Tíndaro Silvano.

Também em Belo Horizonte os irmãos Paulo e Rodrigo Pederneiras fundaram em 1976 o Grupo Corpo, uma das mais bem sucedidas iniciativas particulares da dança brasileira. Hoje a cidade dispõe de diversos grupos de dança, destacando-se o Grupo Primeiro Ato, dirigido por Suely Machado.

Em Salvador, Dalal Achcar realizou diversas temporadas de ballet na cidade, convidando em seguida Miriam Guimarães para lá implementar o método *Royal Academy of Dancing* de ensino da dança. O Balé do Teatro Castro Alves foi fundado em 1981 e teve como idealizador Antônio Carlos Cardoso. Para Salvador se muda definitivamente, em 1978, o bailarino gaúcho e solista do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Carlos Moraes, responsável pela formação de grande parte dos bailarinos daquele estado. Mônica Gordilho, Rosana Abubakir, Teresa Cintra, Tânia Gordilho deram continuidade a esse trabalho. Também está na Bahia o primeiro curso superior em dança fundado no Brasil, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, fundada em 1956, vem atuando na área de licenciatura e bacharelado. Nomes como: Rolf Geleweski, Clyde Morgan, Roger George, Klauss Vianna, Dulce Aquino e Lia Robatto construíram a reputação de nossa 1ª Faculdade de Dança.

Aracajú conta com o trabalho expressivo de Lú Spinelli. Em Recife, Flavia Barros, ex-bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, se instalou em 1959, lá, juntamente com a pianista e bailarina Ruth Rosebaum, criou a mais importante escola de danças do Estado. Foram seus alunos Alcides Muniz, Eliana Cavalcanti, Roosevelt Pimenta, Larissa de Araújo, Eduardo Freire, entre outros. Recife conta também com o trabalho de Monica Japiassú e Carol Lemos.

Maceió recebe em 1972, Eliana Cavalcanti, uma das principais figuras do Grupo de Balé do Recife, companhia dirigida por Flávia Barros, em Pernambuco. Lá funda o Balé Eliana Cavalcanti e se torna uma das precursoras da dança clássica naquela cidade.

A Paraíba tem o trabalho pioneiro de Eneida Maracajá à frente do Festival de Inverno de Campina Grande, que tem na Dança seu maior momento. A cidade tem como precursora no ensino da dança clássica a professora Cláudia Sabóia, neta da atriz cearense Nadir Papi Sabóia e que aprendeu essa arte com Tereza Bitencourt no tempo em que esta residiu em Fortaleza.

Em Natal, Roosevelt Pimenta, oriundo do Grupo de Balé de Flávia Barros e do Balé da TV Jornal do Comércio, em Recife, se instalou em 1974 e fundou a mais importante escola de dança da cidade. Lá formou vários bailarinos e fundou o Balé da Cidade de Natal. Hoje a cidade dispõe de duas escolas públicas de dança.

Em Fortaleza foram pioneiros Regina Passos e Hugo Bianchi. Regina que fez cursos periódicos no Rio de Janeiro com Consuelo Rios tem suas três filhas como herdeiras: Cláudia Borges, Tereza Passos e Vera Passos. Hugo Bianchi era ligado ao teatro musical e aluno de Eros Volússia; promoveu grandes espetáculos e formou seguidores que deram continuidade ao seu trabalho: Madiana Romcy, Gorete Quintela, Socorro Quintela, Helena Coelis, Mônica

Luiza e Douglas Mota. O Ceará produziu nomes como: Gustavo Lopes, uma das principais figuras do Balé da Cidade de São Paulo e Cláudio Bernardo, coreógrafo residente na Bélgica e diretor da Companhia “As Palavras”. Lá se destacam também, com grande contribuição para a dança cearense, Andréa Bardawil, Cláudia Pires, Silvia Moura e Ernesto Gadelha.

Em 1974, a convite do SESI, instalaram-se em Fortaleza o coreógrafo Dennis Gray e a bailarina Jane Blauth, onde, apesar do pouco tempo de permanência naquela cidade (1974 a 1978), formaram alguns bons profissionais, como Francisco Timbó, Xica Timbó, Anália Timbó, Socorro Timbó, Fernando Mendes, Robson Rosae Wilemara Barros.

Em 1999 foi fundado o Colégio de Dança do Ceará, iniciativa do Governo do Estado que promoveu importantes mudanças na dança cênica daquele Estado e em 2011 foi fundado o Curso de Dança da Universidade Federal do Ceará, tendo a bailarina Rosa Primo como coordenadora.

Desde 1997 acontece a Bienal Internacional de Dança do Ceará, idealizada e dirigida por David Linhares. É hoje, um dos eventos mais importantes da dança brasileira.

Em Teresina, o primeiro foi Hely Batista, que aprendeu essa arte em São Paulo. Atualmente a cidade dispõe de uma Escola de Formação, mantida pelo Governo Estadual.

Em São Luis foi pioneiro Reynaldo Faray, ator e bailarino autodidata, deixou um vasto e importante legado as artes do Maranhão. Myrian Marques e Olinda Seul são duas professoras da cidade que continuam esse trabalho. Lá, também se instalaram Antônio Gaspar e Fernando Bicudo, em iniciativa do Governo do Estado do Maranhão para dinamizar o Theatro Arthur Azevedo, realizaram importantes iniciativas em prol da dança cênica daquele Estado

Em Belém o primeiro foi Augusto Rodrigues que aprendeu essa arte com a portuguesa Fernanda Pombo. Lá trabalham a vários anos pela dança, Clara Pinto e Ana Unger. A cidade conta também com a Escola de Artes Cênicas, ligada a Universidade Federal do Pará.

Em Manaus foi pioneiro o bailarino José Resende, com passagem pelo Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Atualmente o Estado conta com o Balé do Amazonas, uma das nove companhias oficiais de médio porte do País.

Brasília tem o trabalho de Giselle Santoro, que realiza um encontro anual de dança, Norma Lília, Lúcia Toller, Regina Maura fazem um importante trabalho.

Em Goiânia o esforço e o talento de Henrique Rodovalho está contribuindo para a construção de uma tradição de dança no Estado de Goiás.

Em Campo Grande destaca-se o pioneirismo do Grupo Ginga e atualmente conta com a presença das bailarinas Beatriz Almeida, ex 1ª bailarina do Ballet de Stuttgart e de sua irmã, Patrícia Almeida, que dançou por alguns anos no Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

II – RESUMO CRONOLÓGICO

1337- Carlos V da França apresentou a Carlos IV da Alemanha uma encenação da qual constavam dois carros ricamente adornados, que eram conduzidos à mesa do banquete. Um representava Jerusalém e vinha com sarracenos, o outro uma galera, trazia os soldados cristãos de Godofredo de Bouillon e terminava com o triunfo dos cristãos.

1449- Nasceu Lourenço de Médicis, de poderosa família de Florença, que lançou a moda dos *triumfi*. Festas portentosas que

duravam dias e tinham como inspiração a arte grega e as antigas apoteoses do Império Romano.

1489- Durante o casamento do Duque de Milão com Isabel de Aragão, foi apresentado um *balletto*, já com a estrutura do que viria a ser um balé.

1533- Catarina de Médicis, italiana de Florença, ao casar com o Duque de Orleans, futuro Rei Henrique II da França, levou para Paris o requinte da corte florentina, e o gosto pelas artes.

1555 - Chega a Paris o violonista e maestro de danças Baldassaro da Belgiojoso, que na França recebeu o nome de Balthasar de Beaujoyeux.

1581- Durante as comemorações das bodas do Rei de Navarra com Marguerite de Lorraine, Catarina de Médicis apresentou o *Ballet Comique de La Reine*.

O espetáculo coreografado por Beaujoyeux, e assistido por mais de 10 mil pessoas, foi o berço do balé de corte.

1604- O italiano Cesare Negri, escreveu *Nuova inventioni di balli* onde aconselhava, que, para que a dança fosse realizada com mais elegância deveria, sempre que possível, manter os joelhos esticados e os pés virados para fora: *i piedi in fuori*.

1650 - Lully, bailarino e músico italiano, conseguiu permissão do Rei Luis XIV para apresentar os ballets num palco italiano, dentro do *Grand Palais*. Com os artistas num nível acima e o público do outro lado.

1661 - Criada por Luis XIV a *Académie Royale de Danse*, tinha a intenção de incrementar o estudo efetivo da dança.

1672 - Mas foi a partir da criação da *Académie Royale de la Musique*, dirigida por Lully e que era dotada de uma Escola de Dança, semente do que conhecemos hoje como Ópera de Paris, foi que teve início a sistematização do ensino do balé.

Dirigida por Pierre Beauchamps, com as colaborações de Bocan, Louis Pécourt e Jean Balon, essa escola muito contribuiu para a formalização e a divulgação da dança pela Europa, dando a França o título de “a pátria do ballet”.

1700 - Pierre Beauchamps codificou e trouxe ao conhecimento as cinco posições dos pés, tal como as havia pensado em 1588 o cônego Thoinot Arbeau, dando início aos preceitos da dança acadêmica como os conhecemos hoje.

1727 - Nasce Jean Georges Noverre um dos criadores do *ballet d'action*.

Um dos criadores do balé da era moderna, Noverre influenciou a muitos com suas idéias. Entre seus seguidores estão alguns dos mais importantes bailarinos da época: Vestris, Dauberval, Maximilian e Pierre Gardel, Charles Le Picq e Viganò entre muitos outros. Sua contribuição na construção técnica da dança acadêmica estão até hoje nas salas de aula de dança. Inventou o *rond de jambe* o *port de bras* e também alguns exercícios de flexibilidade articular e alongamento muscular.

1738 - É fundada em 4 de maio desse ano, pela imperatriz Anna da Rússia, a Escola Imperial de Ballet de São Petersburgo, hoje Academia Agrippina Vaganova. Seu primeiro diretor foi o francês Jean-Baptiste Landé.

1773 - Filippo Beccari funda em um orfanato de Moscou uma escola de balé que vinte anos mais tarde é incorporada pelo Teatro Petrovsky, antecessor do Teatro Bolshoi.

1789 - Realizado com as idéias de concepção cênicas pregadas por Noverre, o balé *La Fille Mal Gardée*, criado por Dauberval, é um dos mais antigos balés que chegaram a nossa época.

1797 - Nasce Carlo Blasis. Grande teórico, criou todos os preceitos de um moderno método de ensino da dança, descritos em seu *Traité elementaire theorique et pratique de l'art de danse*. Do porte, a harmonia e a coordenação dos braços, do paralelismo dos exercícios, e seu aspecto perpendicular e vertical, do equilíbrio e ao ligeiro abandono, sugerido para *arabesques* e outras poses, do *plié* aspiruetas, do *adágio* ao *allegro*, enfatizou o *épaulement*, introduziu a barra como elemento auxiliar nos exercícios preliminares da aula.

Teorizou também sobre o sapato de ponta. Sua aluna Amália Brugnoli é apontada como uma das primeiras bailarinas a usar sapatos de ponta, tornado-se segundo alguns autores, no principal pedagogo do período Romântico e um dos dinamizadores do balé na Rússia.

1805 - Nasce em Copenhague, August Bournunville. Filho de Antoine Bournunville, que havia estudado com Noverre. August estudou na *Royal Danish Ballet School* e em Paris com Vestris. Seu método teve também a influencia da Escola Italiana.

1811 – Chega ao Brasil, Louis Lacombe, inaugurando a tradição da dança de arte em nosso país.

1832 - Estréia em Paris o ballet *La Sylphide* interpretado por Marie Taglioni.

1841 - Estréia *Giselle* coreografado por Jean Coralli a partir do libreto de Thèophile Gautier. Obra máxima do períodoromântico.

1845 - Estréia em Londres o famoso *Pas de Quatre*. Coreografado por Julles Perrot, reunia as quatro maiores bailarinas da época: Marie Taglioni, Lucile Grahn, Fanny Cerrito e Carlota Grise.

1847 - Chega à Rússia contratado como 1º bailarino do Teatro Mayrinsky, Marius Petipa. Petipa criou o mais espetacular repertório do ballet romântico, executado em muitas companhias de dança no mundo inteiro, até hoje. Ballets como: *A BelaAdormecida*, *LaBayadère*, *Dom Quixote*, *O Lago dos Cisnes*, entre muitos outros.

1889 - Nasce em Kiev, mas de origem polonesa, Vaslav Nijinsky.

1895 - Estréia em São Petersburgo a versão completa de *O Lago dos Cisnes* coreografado por Marius Petipa e Lev Ivanov a partir da partitura criada por Piotr Ilich Tchaikovsky.

1900 - Atua na Rússia o mais famoso *maitre de ballet* da época, Enrico Cecchetti, aluno de Carlo Blasis, foi um dos principais professores a emigrar para a Rússia. Entre seus alunos estão: Egorova, Pavlova, Vaganova, Preobrajenska, Karsavina, Gorsky, Fokine, Legat e Nijinski.

1909 - É apresentado ao mundo o *Ballets Russes de Diaghilev*. Companhia que teve como sede Paris e depois Montecarlo.

1925 – Fundado o Corpo de Baile do Teatro Colón, a mais antiga companhia de ballet em atividade do continente americano. Seu primeiro diretor foi Adolf Bolm.

1927 - É fundada por Maria Olenewa a Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1929 – Morre no dia 19 de agosto, em Veneza, Sergei Diaghilev.

1934 - Chega à Nova York, George Balanchine. Nascido na Rússia, coreógrafo, diretor e maitre de ballet, Balanchine se estabeleceu nos Estados Unidos onde desenvolveu uma dança e um método de ensino eminentemente americano.

1934 - É publicado o livro "As Bases da Dança Clássica" de Agrippina Vaganova. Vaganova que estudou na Academia Imperial de São Petersburgo revolucionou os métodos de ensino da dança quando juntou ao virtuosismo italiano a elegância do ballet francês e a alma do povo russo.

1936 - É oficializado o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo Maria Olenewa como sua primeira diretora artística. É a terceira mais antiga companhia de balé ainda ativa das Américas, fundada onze anos após a oficialização do Ballet do Teatro Colón de Buenos Aires, a primeira companhia oficial de ballet fundada no novo mundo e três anos após a fundação do Ballet de São Francisco, a primeira companhia oficial de dança a ser fundada nos Estados Unidos.

1940 - Criada por Vaslav Veltheke a Escola Experimental de Dança do Teatro Municipal de São Paulo, que mais tarde passou a chamar-se de Escola Municipal de Bailados.

- 1945 - Chega ao Rio de Janeiro, Tatiana Leskova, um dos pilares da dança clássica no Brasil. De origem russa, Leskova nasceu em Paris onde estudou com Egorova, Kniasev e Obukhov. Foi bailarina na *Ópera Comique de Paris*, no *Ballet de La Jeunesse* e no famoso *Original Ballet Russe*. No Brasil, Leskova foi, diversas vezes, diretora do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e criou o seu próprio grupo, o *Ballet Society*.
- 1946 - Criado no Rio de Janeiro o Ballet da Juventude. Idealizado pelo crítico de dança Jaques Corseuil e por Sansão Castello Branco essa companhia tinha por meta ser uma companhia que dançasse temas brasileiros e perdurou até 1956.
- 1954 - Chega ao Brasil outro importante pilar da dança acadêmica brasileira. Eugênia Feodorova. Feodorova nasceu em Kiev e estudou em São Petersburgo, na Academia Vaganova. Trazida ao Brasil por Dalal Achcar, aqui dirigiu e coreografou para o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
- 1968 - É criado o Ballet do Teatro Municipal de São Paulo, que mais tarde passa a se chamar Ballet da Cidade de São Paulo.
- 1969 - Criado o Balé do Teatro Guaíra de Curitiba.
- 1971 - Fundado por Marika Gidali e Décio Otero, o Ballet Stagium.
- 1971 - Nasce em Belo Horizonte a Companhia de Dança de Minas Gerais, do Palácio das Artes.
- 1975 - É fundado em Belo Horizonte, pelos irmãos Paulo e Rodrigo Pederneiras, o Grupo Corpo.
- 1981 - É criado o Ballet do Teatro Castro Alves de Salvador.

1983 – Acontece de 10 a 15 de julho, na Sociedade Harmonia Lyra, o I Festival de Dança de Joinville.

1993 - Criada a Cia. de Dança Deborah Colker.

1997 – Acontece por iniciativa de David Linhares e com curadoria de Jimena Marques, a I Bienal Internacional de Dança do Ceará.

1998 – Criada a Companhia de Dança do Amazonas, companhia que teve grande desenvolvimento durante a direção de Yvonne Satie.

1999 - Criado em Fortaleza, através de uma parceria entre o Governado Estado do Ceará e a Funarte, com programa pedagógico e direção de Flávio Sampaio, o Colégio de Dança do Ceará.

2000 - Fundada em Joinville, por Jô Braska Negão e João Prestes, a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil.

2008 – Fundada pelo governo estadual, a São Paulo Companhia de Dança, inicialmente dirigida por Iracema Cardoso e Inês Borgéa.

*Que tal escolher um assunto histórico e ampliar a sua pesquisa?
A Internet pode ser uma boa aliada.*

*** Acervo Teatro Mayrinski**



La Fille mal Gardée
Nikolai Legat e Anna Pavlova
Theatro Mayrinski -São Petesburgo- 1910

PRECEITOS BÁSICOS DO BALÉ CLÁSSICO E SUAS DIVERSAS VERTENTES NO BRASIL

I - A ORGANIZAÇÃO DO BALÉ CLÁSSICO:

“A compreensão da organização do ballet clássico, restabelece, a meu ver, a idéia de dança como experiência corporal sensorial, muitas vezes esquecida ao longo do tempo pela busca incessante, por parte de alguns mestres, pelo elemento virtuose. Através dela podemos organizar o movimento criativo em busca de sensações corporais, que sempre estiveram presentes na dança clássica.”

Escola:

É um conjunto de regras nas quais se apóia um método de ensino, para o desenvolvimento de um estilo próprio de dança acadêmica.

- Escola Francesa
- Escola Dinamarquesa
- Escola Italiana
- Escola Russa
- Escola Inglesa
- Escola Americana

Método:

É um conjunto de regras que dita à maneira de ensino da dança acadêmica.

- Método Vaganova
- Método Cecchetti
- Método Bournunville
- Método Balanchine

Estilo:

É a maneira como se dança o jeito próprio que uma metodologia de ensino leva bailarinos de uma determinada “escola” a se desenvolver através da cultura do seu povo.

Existem atualmente seis diferentes “Escolas de Ballet” que atendem a essas definições: A **Escola Francesa**, desenvolvida a partir da Escola de Dança da Academia Real de Música, fundada em 1672 por Luis XIV e mantida até hoje através da Escola Nacional de Danças ligada a Ópera de Paris. A **Escola Dinamarquesa**, fundada e desenvolvida através dos ensinamentos de August Bournonville e mantida até hoje através do Royal Danish Ballet e do Royal Danish Ballet School. A **Escola Italiana**, desenvolvida teoricamente por Carlo Blassis e ampliada e divulgada por Enrico Cecchetti, cuja o estilo entrou em decadência após Vaganova se utilizar de seus fundamentos técnicos para realizar o seu próprio método. Alguns dos seus ensinamentos ainda são mantidos na Escola de Ballet do Teatro Scalla de Milão. A **Escola Russa** desenvolvida nos Teatros Bolshoi e Kirov, principalmente após Agrippina Vaganova desenvolver sua famosa metodologia. A **Escola Inglesa**, desenvolvida na primeira metade do século XX, como uma metodologia programada principalmente para levar a cultura européia às colônias inglesas. E a **Escola Americana** desenvolvida no New York City Ballet sob a orientação de Gerge Balanchine e mais tarde no São Francisco Ballet, para dar sustentação a sua produção coreográfica.

¹ *Cuba vem criando, a algum tempo, uma metodologia e um estilo próprio para o seu miscigenado povo, estando em processo para a desenvolvimentode uma escola própria de dança acadêmica.*

A ORGANIZAÇÃO DO BALÉ CLÁSSICO

1- POSIÇÕES

- dos pés
- dos braços
- das mãos
- do corpo
- das pernas
- da cabeça
- posições de partida

2- DIREÇÕES

- das pernas
- do corpo
- dos movimentos

3- EXERCÍCIOS

- feitos na barra
- feitos no centro
- port de brás

4- POSES

- pequenas poses
- grandes poses

5- PASSOS ou MOVIMENTOS

- a terre
- auxiliares
- de ligação

6- GIROS

- ½ giros
- giros contínuos
- giros aéreos

7- SALTOS

- pequenos saltos
- grandes saltos

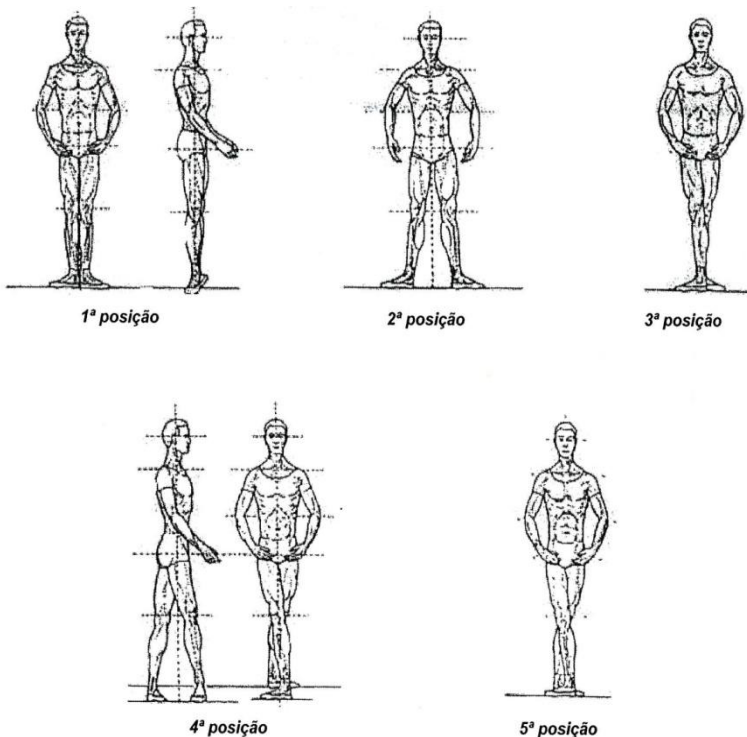
8- BATERIAS

- entrechats
- passos batidos

É essencial entender como esses elementos podem se articular em uma aula de balé. É através das conexões entre os passos (a maneira como o professor monta coreograficamente sua aula) que podemos trabalhar determinadas situações próprias da dança, como: velocidade e retração, alteração de peso e volume, queda e recuperação, alterações de impulso. Podemos fazê-los conhecer o íntimo do movimento, seu ponto essencial, ativar a noção de espaço/tempo e o espaço que cerca o bailarino, as sensações, a vitalidade e as dinâmicas de seus movimentos.

"Em 1588 o cónego Thoinot Arbeau, já preconizava as cinco posições dos pés. Mas foi Pierre Beauchamp quem as codificou e as tornou conhecidas em 1700".

1.1 Posições dos Pés



Pierre Beauchamps - Nasceu em Versailles em 1636 e morreu em Paris, provavelmente em 1705. Descendente de uma família de músicos e bailarinos foi Mestre da Academia Real de Música e Dança francesa. A ele devemos a codificação das cinco posições dos pés que são usadas em todas as "escolas" existentes.

1.2- Posições dos Braços

No princípio do século XVIII apresentou-se, com muito sucesso, em Paris, uma trupe de bailarinos espanhóis de dança flamenga, que inspiraram inclusive o balé *La Cachucha*, dançada por Fanny Elssler. Os braços arredondados dos tocadores de "castanholas" foram sendo imitados por outros bailarinos, principiando aí a codificação das posições dos braços como as conhecemos hoje.

Cada uma das seis "escolas" reconhecidas tem a sua própria formatação das posições dos braços.



Fanny Elssler - La Cachucha

Posições dos Braços

- Escola Francesa

Academia Nacional de Dança - Fundada em 1672 pelo Rei Luís XIV da França, com nome de "Académie Royale de la Musique", onde também funcionava uma escola de dança e que foi a semente do que é hoje a Ópera de Paris. Foi responsável pelo surgimento do ballet como conhecemos. Lá trabalharam e estudaram os mais famosos artistas da dança francesa do século XVII até hoje. Pierre Beauchamp foi seu primeiro diretor.



Posição
Preparatória



1ª posição



2ª posição



3ª posição



4ª posição

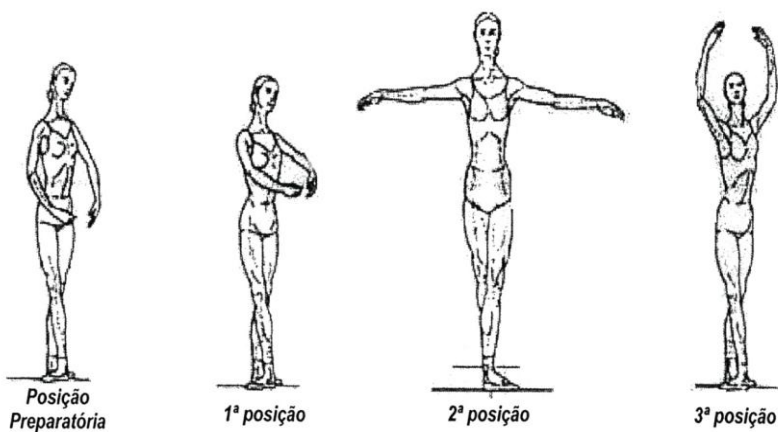


5ª posição

Posições dos Braços

- Escola Russa – método Vaganova

Agrippina Vaganova - Nasceu em São Petersburgo em 24 de junho de 1879 e morreu reconhecida e famosa em cinco de novembro de 1951 na cidade em que nasceu. Solista do Teatro Mariinski (hoje Ballet Kirov). Descontente com os métodos de ensino da época revolucionou a maneira de ensinar quando uniu os melhores aspectos da Escola Italiana a elegância da Escola Francesa à alma do povo russo. Foram seus alunos: Semyonova, Ulanova, Dudiskaya e Volkova, entre outros.



Na Escola Russa, quando o professor quer solicitar ao aluno que os braços estejam na 3ª ou na 4ª posição da Escola Francesa, diz que um braço está na 2ª posição e o outro na 1ª, ou que um braço está na 1ª e o outro na 3ª posição dos braços.

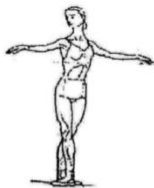
Posições dos Braços

- Escola Italiana – método Cecchetti

Enrico Cecchetti - Nasceu em Roma em 21 de julho de 1850 e morreu em Milão em 13 de novembro de 1928. O mais famoso dos professores de ballet italianos, levou sua técnica a Rússia, onde ensinou a Pavlova, Vaganova, Karsavina, Gorsky, Legat, Egorova e Nijinski. Foi maitre de ballet da companhia de Diaghilev, criou o Método Cecchetti de ensino da dança e foi o grande divulgador da Escola Italiana.



1ª posição



2ª posição



3ª posição



4ª posição devant



4ª posição à la hauteur



5ª posição en bas



5ª posição devant



5ª posição à la hauteur

Posições dos Braços

- Escola Dinamarquesa – método Bournunville

August Bournunville - Nasceu em Copenhague em 21 de agosto de 1805 e morreu também em Copenhague em 30 de novembro de 1879. Bailarino, coreógrafo e diretor de ballet, estudou na Escola do Royal Danish Ballet e em Paris com Vestris. Foi o partner favorito de Marie Taglioni, com quem excursionou por várias cidades européias. Deixou um vasto repertório coreográfico, até hoje divulgado pelo Ballet Real da Dinamarca e por várias outras companhias e um método de ensino que possibilita o seu estilo de coreografar.



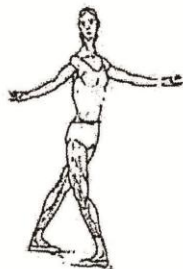
bras bas



petit bras



bras arrondis devant



demi bras



bras doux

Posições dos Braços

- Escola Inglesa

Royal Academy of Dancing - Fundada pôr Genée, Karsavina, Bedells, Espinosa e Richardson em Londres a 31 de dezembro de 1920, foi inicialmente chamada de "Association of Operatic Dancing of Great Britain".



bras bas



1ª posição



2ª posição



3ª posição



4ª posição



5ª posição



demi-seconde



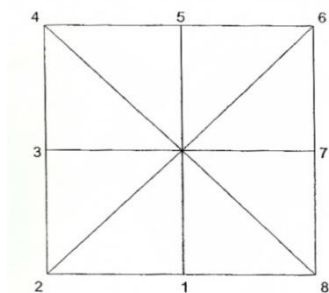
demi-bras

Diagrama de Orientação

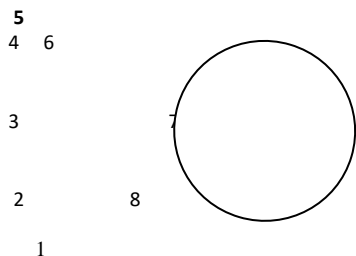
Serve para orientar o bailarino em relação ao público – frente, *épaulement* ou perfil

Mede o melhor ângulo em que o bailarino deve mostrar-se ao público. No ponto "1" o bailarino está de frente para o público, num palco italiano, ou de frente ao espelho na sala de aulas.

- **Diagrama de Orientação - método Vaganova**



- **Diagrama de Orientação - método Cecchetti**



Espelho¹

¹ "Mostrados aqui com a visão do professor"

1.3 - Posições do Corpo



en face



épaulement

O “épaulement” se constitui em um dos momentos mais importantes na estética da dança clássica. “É através dele que a dança acadêmica adquire imensas possibilidades: croisé, effacé, écarté, além do refinamento artístico que a dança de face (realizada apenas frontalmente) não conseguiria oferecer.

1.4 – Posições das Mãos

Há uma grande semelhança entre as mãos adotadas pelos bailarinos e a mão de Deus criando Adão na obraque Michelangelo, pintou no teto da Capela Sistina, em Roma.

O indicador se destacando dos outros três dedos e o polegar invertido – uma das características do “homo sapiens” – pode ser apenas uma configuração anatômica comum, o certo é que os primeiros balés surgiram na mesma época em que o grande artista da Renascença pintava os seus famosos afrescos.

1.5- Posições das Pernas



croisé devant



effacé devant



écarté devant



croisé derrière



effacé derrière



écarté derrière

1.6- Posições da Cabeça

Enrico Cecchetti, mestre da Escola Italiana, costumava ensinar sete posições para a cabeça.



de frente



inclinada para trás



inclinada para frente



inclinada para o lado



virada



virada e inclinada para trás



virada e inclinada para frente

1.7- Pequenas Posições de Partida

Demarcam posições onde se iniciam determinados exercícios como o *frappé*, o *petit battement sur-le-coude pied* ou *battement battu*, ou pequenas poses onde são executados alguns dos giros da dança acadêmica ou ainda por onde passam o pé em alguns movimentos como o *retiré*, *passé*, *rond de jambe en l'air*, *développé* ou *enveloppé*.

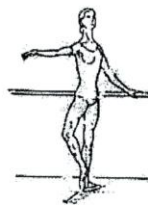
- Posição sur-le-cou de pied



devant condicional

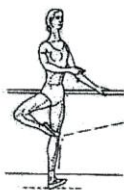


derrière

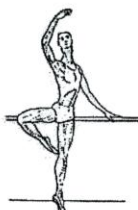


devant

- Posição Passé



devant "au genou"



de côté



derrière "au jarret"

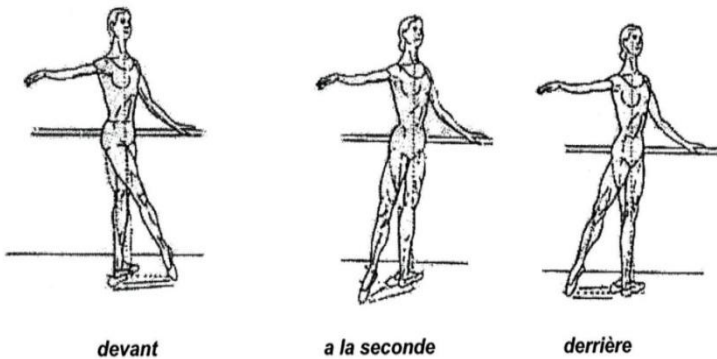
"O "passé" é um movimento onde o bailarino estando em 5ª posição dos pés, passa um pé para frente ou para trás subindo até o joelho em "retiré" e descendo. Mas também alguns professores chamam de "passé" a posição culminante em que isso é efetuado, ou seja, também o momento em que essa mudança é efetuada a codificamos como pose.

2. DIREÇÕES

- das pernas
- do corpo
- dos movimentos

2.1- Direções das pernas

A direção em que vão as pernas, sem que haja deslocamento do corpo.



2.2- Direções do corpo

Quando há deslocamento do corpo, ou da linha de eixo, para frente, para os lados ou para trás.

Podem ser:

- en avant - para frente.
- de coté - para os lados.
- en arrière - para trás.

2.3- Direções dos movimentos

Podem ser:

- **devant** ou **en avant** – na frente ou para frente
- **derrière** ou **en arrière** – atrás ou para trás
- **de côté**– para os lados
- **en dehors** - abertos, a partir da perna de base.
- **en dedans** – fechados, a partir da perna de base.
- **dessus** – quando o bailarino passa a perna de trás para frente.
- **dessous** - quando o bailarino passa a perna da frente para trás.

3. EXERCÍCIOS

- **exercícios feitos na barra**
- **exercícios feitos no centro**
- **port de Brás**

3.1- exercícios feitos na barra

Criados para condicionar o corpo dos bailarinos e adaptá-los tecnicamente as necessidades criativas dos coreógrafos, são divididos em:

- **alongamento e flexibilidade**

Ex. - souplesse

- cambré

- **força**

Ex. - plié

- battement tendu

- battement fondu

- relevé lent

- rond de jambe

- développé

- **agilidade**

Ex. - battement jeté

- battement frappé

- petit battement

- double rond de jambe

- **explosão**

Ex. - grand battement

- **equilíbrio**

Ex. - todos os exercícios da barra são considerados de equilíbrio, mas os *balances* em pequenas e grandes poses sintetizam essa condição.

“É sabido que, quase sempre no corpo humano, um músculo quando se contrai outro se alonga, portanto quase todos os exercícios físicos realizam contrações e alongamentos. O que definimos aqui é o propósito para qual o exercício foi criado”.

3.2- exercícios feitos no centro

- **adágio**

exercícios de força e maturação artística, aqui são exercitados os port de brás, as poses, os giros lentos e rápidos, a sustentação das pernas e do corpo, os movimentos lentos e a expressão artística

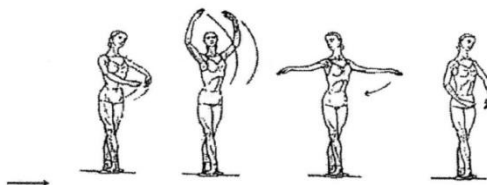
- **allegro**

parte da aula onde é exercitada a dança por completo, saltos e giros se misturam com poses e movimentos, formando os *enchainements*, que preparam os bailarinos para as difíceis seqüências de passos criadas pelos coreógrafos.

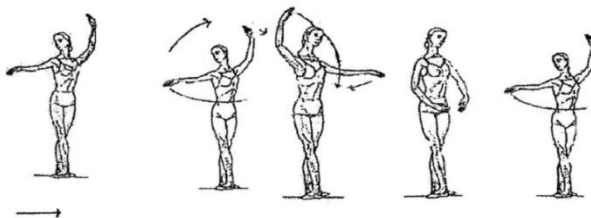
3.3- Port de Bras

São exercícios que foram codificados para trabalhar a expressividade dos braços e do torso.

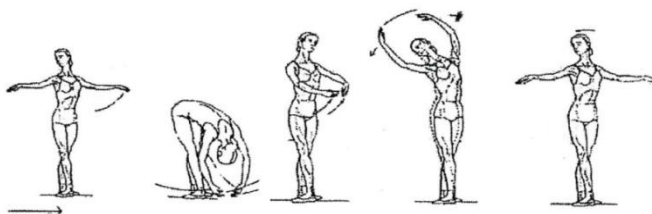
- Método Vaganova



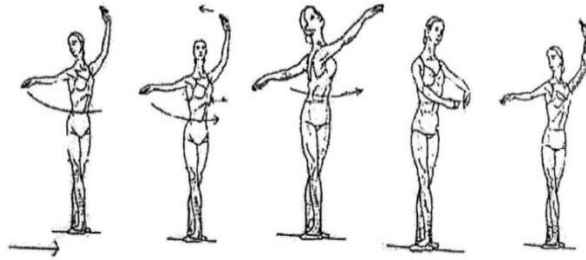
1° port de bras



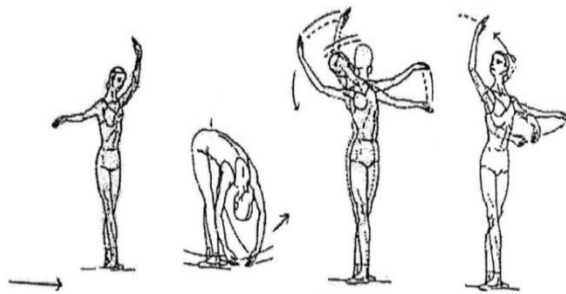
2° port de bras



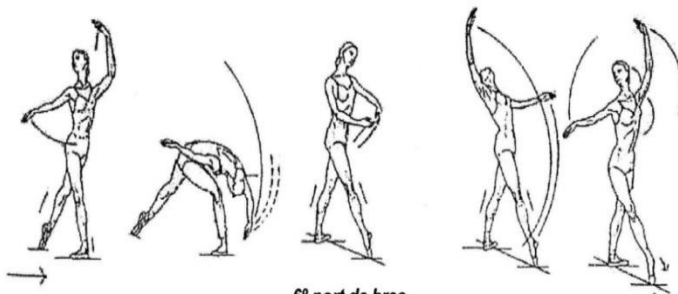
3° port de bras



4° port de bras



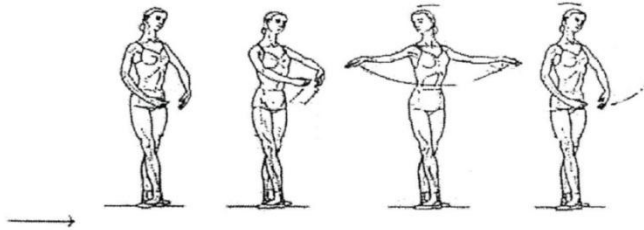
5° port de bras



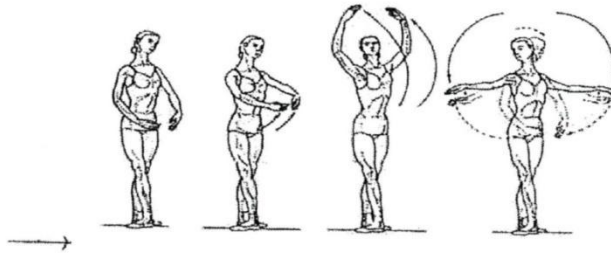
6° port de bras
grand port de bras

3.3- Port de Bras

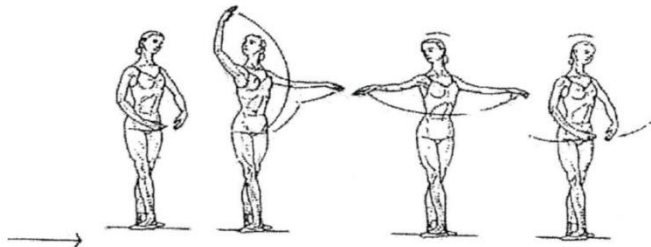
- Método Cecchetti



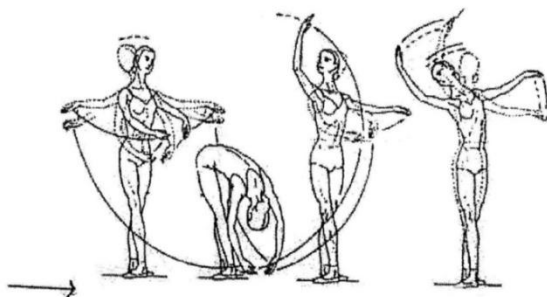
1° port de bras



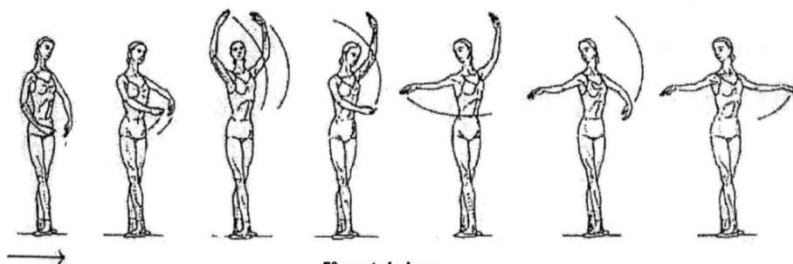
2° port de bras



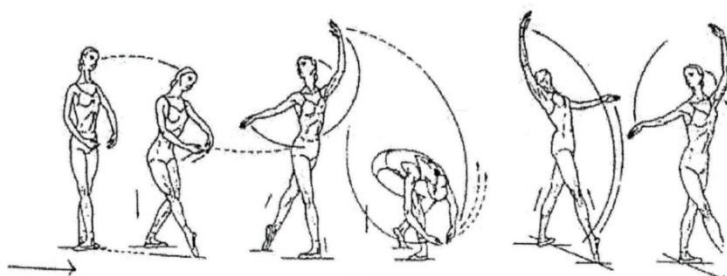
3° port de bras



4° port de bras



5° port de bras



grand port de bras

4. POSES

- pequenas poses
- grandes poses

4.1- Pequenas Poses¹

“Podem ser definidas pela posição das pernas ou dos braços”

- croisé devant
- croisé derrière
- effacé devant
- effacé derrière
- écarté devant
- écarté derrière

4.2- Grandes Poses

“Podem ser definidas pela posição dos braços e/ou das pernas”

- attitudes
- grand écartés
- arabesques

¹ Refere-se ao ponto culminante do “battement tendu” e que em algumas vezes são ponto de partida ou terminação para alguns “enchainements”..

No Brasil, alguns professores chamam essas pequenas poses de “dégagé”. Na escola russa esse termo não é reconhecido, sendo “pás dégagé” uma dança popular histórica.

Attitudes



attitude croisée - devant



attitude effacée - devant



attitude croisée - derrière



attitude effacée - derrière

Grand Écartés



écarté devant



écarté derrière

Arabesques

- Método Vaganova



1º arabesque



2º arabesque



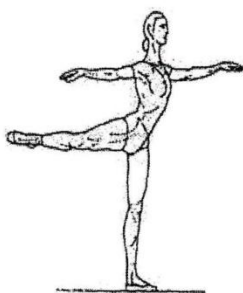
3º arabesque



4º arabesque

Arabesques

- Método Cecchetti



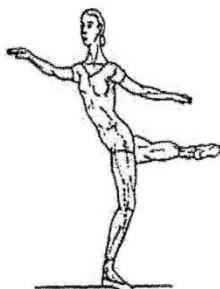
1° arabesque



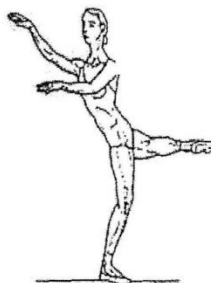
2° arabesque



3° arabesque



4° arabesque



5° arabesque

Arabesques

- Método Bournonville



arabesque effacée - à bras effacé



arabesque effacée - à bras croisé



arabesque croisée - à bras effacé



arabesque croisée - à bras croisé

Arabesques

- Escola Inglesa

“Em todos os outros métodos as “arabesques” são codificadas a partir da visão do público, na Escola Inglesa, no entanto, é tomada como referência a posição das pernas e dos braços, Assim sendo uma “4º arabesque” da Escola Russa é para os ingleses “1º arabesque”, pois estabelece que o braço que está estendido para frente é oposto à perna que se estende para trás”.



1º arabesque



2º arabesque



3º arabesque

Arabesques

- Escola Francesa



arabesque ouverte



arabesque ouverte à bras croisé



arabesque croisée - à bras ouvert



arabesque croisée



arabesque penchée

5. PASSOS ou MOVIMENTOS

- à terre
- auxiliares
- de ligação

5.1- passos à terre

São alguns dos passos realizados no solo.

- Ex. - pas de basque
- temps lié
 - pas balancé
 - pas de chat
 - sous-sous
- pas de cheval
- pas de bouree

5.2- passos auxiliares

Que podem auxiliar na confecção de outros movimentos.

- Ex. - pas passé
- pas foueté
 - pas posé
 - pas coupé
 - pas piqué
 - pas retiré

5.3- passos de ligação

Que podem ajudar a fazer a ligação com outros passos.

- Ex. - pas glissade
- pas failli
- pas chassé
- pas de bourré

“Tanto os passos auxiliares quanto os passos de ligação podem também, dependendo do contexto, serem passos principais”.

6. GIROS

- **1/2 giro**
- **giros contínuos**
- **giros aéreos**
- **giros lentos**

6.1- ½ giros

São os giros realizado sobre as duas pernas

- Ex. -assemblé soutenu
- demi detourné

6.2- giros contínuos

São os giros realizados sobre uma perna ou que podem ser realizados continuamente.

- Ex. - piruetas em pequenas ou grandes poses
- foueté royal
- deboulet
- talonné

6.3- giros aéreos

São os giros realizados no ar.

Ex. - tour en l'air

- saut de basque

- assemblé entournant

6.4 – giros lentos

São giros realizados em grandes poses com todo o pé sobre o solo,as vezes usando mais de um tempo musical.

Ex. - promenade

7. SALTOS

•pequenos saltos

•grandes saltos

7.1- pequenos saltos

São aqueles que utilizam apenas 1/2 compasso musical e usam apenas um vetor de força como impulso - o demi plié¹.

Ex. - soubresaut

- temps levé

- changement de pied

- échappé

- assemblé

- pas jeté

- sissonne simples

- pas de chat

- temps de cuisse

- pas ballotté
- pas ballonné
- pas chassé

7.2- grandes saltos

Utilizam-se de um compasso musical inteiro e usam dois vetores de força como impulsão - o demi plié e o grand battement².

Ex. - grand jeté

- fouetté sauté
 - grand jeté entrelacé
 - saut de basque
 - grand pas de chat
 - grand sissonne
 - grand saut de basque
- pas de ciseaux

¹ *“Alguns pequenos saltos podem usar 1 compasso musical inteiro, mas apenas um vetor de força”.*

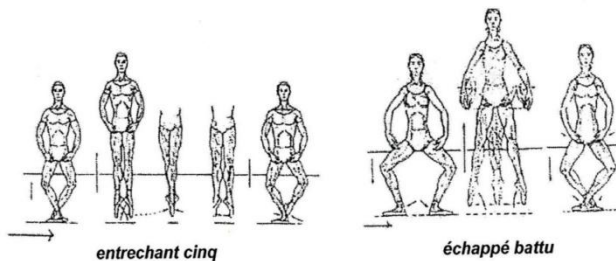
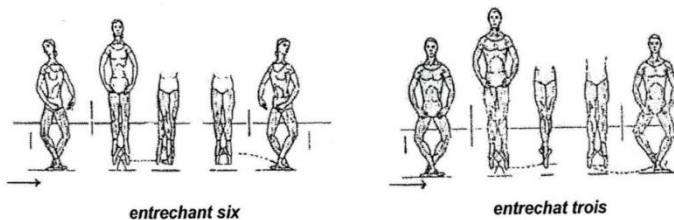
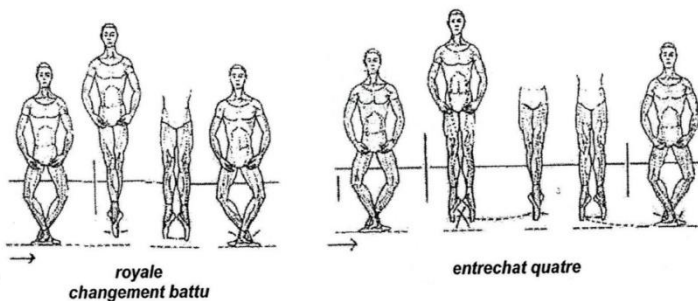
² *“Alguns professores chamam de “salto médio” a movimentos que tanto podem ser executados como pequeno ou como grande salto”.*

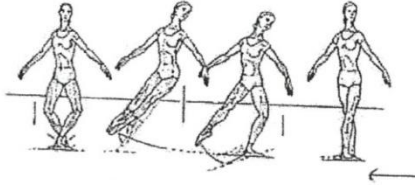
Ex. – “sissonne”.

Quando executado a tempo, com acento em baixo e sem “grand battement” é pequeno salto, quando executado com “grand battement” e acento em cima (usando um compasso musical inteiro) é considerado grande salto.

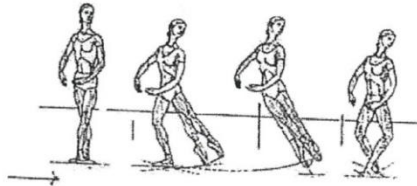
8. BATERIAS

As baterias ou *entrechats* são batidas que as pernas podem executar, uma contra a outra, no ar. Elas podem ser realizadas com o bailarino saltando na vertical ou em deslocamento.

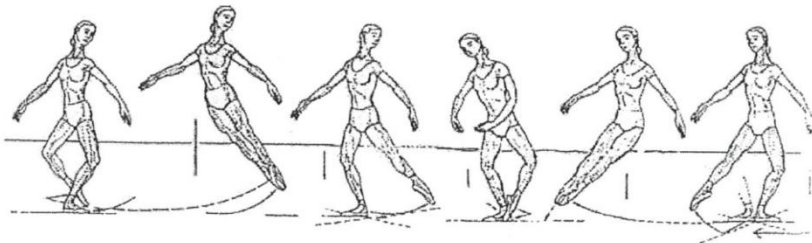




*brisé dessus (cechetti)
brisé devant*



*brisé dessous (cechetti)
brisé derrière*



brisé volée

*Além da idéia que descrevo, outras formas de organizar os Preceitos Básicos do Balé Clássico estão descritas no livro **School of Classical Dance de Vera KOSTROVISKAYA**, sobre o Método Vaganova. E no livro **The Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing**. de Cyril BEAUMONT, e S. IDZIKOWSKI, sobre o método de ensino de Enrico Cecchetti.*

Você pode criar a sua própria maneira de organização dos Preceitos Básicos do Balé.

***Portal do Ballet de Cuba**



Alicia Alonso – 1950
Bailarina Principal do Ballet Nacional de Cuba

A TÉCNICA

I - A POSTURA E O EIXO

*Quer se trate do corpo de outrem, quer se trate do meu,
não tenho outro modo de conhecer o corpo humano,
senão vivenciando-o, isto é, assumindo por minha conta
o drama que me atravessa e fundindo-me com ele.
Portanto sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho
um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural,
como um esboço provisório do meu ser total.*

Maurice Merleau-Ponty

1. A Postura

O homem tem como resultado de 350 milhões de anos de evolução três características principais: cérebro grande, mãos manipulativas (polegar invertido) e postura ereta.

A postura ereta que distingue o homem dos outros animais, começou a surgir há cerca de 30 milhões de anos, para tornar possível a sustentação do peso do corpo pêlos membros inferiores e deixar livres as mãos. Para que isso pudesse acontecer, as pernas se retificaram, os pés se especializaram na locomoção - já que antes eles serviam mais para um movimento de preensão - músculos como o glúteo máximo e o quadríceps femoral aumentaram de tamanho, assumindo grande importância na sua manutenção, a coluna vertebral adquiriu quatro curvaturas características: cervical, torácica, lombar e sacral.

Esse duplo "S" encontrado na coluna vertebral do adulto desenvolve-se a partir da curva em "C", observada na coluna dos recém-nascidos. A curvatura cervical aparece na criança no período compreendido entre 6 e 8 meses, quando ela já consegue se sentar; quando ela começa a caminhar, iniciam-se as alterações nas vértebras lombares e, no segundo ano de vida, quando ela

aperfeiçoou a sustentação do peso do corpo sobre as pernas, observa-se na região lombar, antes mais alongada, o aparecimento da curvatura lombar. A lordose lombar, o abdome protuberante, os joelhos hiperestendidos e as costas reclinadas podem estar presentes nas crianças até os 08 ou 10 anos de idade, quando então, a inclinação anterior da pelve começa a diminuir, fixando-se em aproximadamente, 20 graus a partir dos 16 anos.

A curvatura lombar é, portanto, uma característica da espécie humana e parece estar associada à postura ereta sobre as pernas estendidas.

Em toda a história da humanidade, parece nunca ter havido um homem totalmente igual ao outro, cada ser é completamente único, portanto nada mais justo que cada um tenha o seu próprio padrão postural. O que devemos compreender é que existem algumas regras que podem levar cada indivíduo a uma melhor postura e não a uma postura melhor para todos os indivíduos.

Vejamos os conceitos de alguns pesquisadores sobre a postura ereta: "Postura é o alinhamento corporal de várias partes do corpo, uma em relação a outra e em relação a um eixo vertical central, que ocorre habitualmente na posição ereta com o peso distribuído igualmente sobre os dois pés. Existe apenas um padrão postural para cada indivíduo". (L. Sweigarg - cinesiologista)

"Não existe uma só postura melhor para todos os indivíduos. Para cada pessoa, a melhor postura é aquela em que os segmentos corporais estão equilibrados na posição do menor esforço e máxima sustentação". (E. Metheny - cinesiologista)

É importante que todo bailarino, que usa o corpo como instrumento de trabalho, tenha consciência do seu alinhamento esquelético e dos locais de assimetria, bem como de suas próprias restrições de

movimento, afim de que possa fazer o melhor proveito de seu físico, sem se exceder na tentativa de vencer obstáculos.

Segundo Sweigarg, a ineficiência do alinhamento esquelético resulta em padrões de hipertonia muscular unilateral, diminuição da elasticidade nos músculos hipertônicos e daí sua tendência á restrição dos movimentos, necessidade de maior força de contração muscular para superá-la, maior vulnerabilidade a traumatismo articulares, ligamentares e musculares, principalmente na região lombar, e ao aparecimento de doenças articulares degenerativas.

Merril Ashley¹, em seu livro *Dancing For Balanchine* (Nova York. E. P. Dutton, Inc. 1984 – prefácio), conta assim sua primeira experiência com o mestre: “Balanchine entrou no estúdio de uma maneira muito formal, nenhum cumprimento, nenhuma palavra agradável para criar uma atmosfera amigável. Nós estávamos todas na barra, em preparação para os *pliés* que sempre iniciavam nossas aulas na escola. A aula começou. Nós segurávamos a barra com a mão esquerda, enquanto o braço direito ficava estendido para o lado. Balanchine deu uma rápida olhada ao redor da sala e falou suas primeiras palavras: - "Ninguém sabe ficar em pé". Nós não tínhamos feito nada e já estávamos erradas. - "Fiquem em pé como um peru", dizia ele batendo no peito, - “peito para fora, ombros para trás, cabeça alta”. Estejam acordadas e vivas”.

Acredito que resultados positivos na dança clássica só são possíveis se levarmos em conta estes dois conceitos: a consciência corporal na qual o bailarino está trabalhando os seus músculos e a energia que deve estar vibrando dentro dele. Mais tarde esses dois conceitos se transformarão em técnica e arte.

¹ Merrill Ashley foi bailarina principal do New York City Ballet e para quem George Balanchine criou balés como: “Square Dance”, “The Four Temperaments”, “Ballo della Regina” e “Ballade”.

2. O Eixo

É uma linha imaginária que divide o corpo em quatro partes, com peso exatamente iguais.

A linha de eixo comprovadamente está ligada a postura do bailarino e, também ao estilo desejado pelas diversas “escolas” de formação.

A Escola Francesa tradicional e o Método Cecchetti colocavam a linha de eixo mais próxima ao calcanhar, (ligando o osso occipital, passando pelo cóxis e indo ao calcanhar) aumentando a zona de pressão de sustentação do corpo na região frontal das costelas, a frente do estômago, permitindo, com isso, que os ombros ficassem ligeiramente arredondados, postura muito útil ao estilo romântico. Isso era decidido no princípio da formação, quando os bailarinos são colocados de frente para a barra e tem os cotovelos um palmo à frente do corpo. A Escola Russa atual pensa essa linha um pouco mais á frente, (levantando um pouco o peitoral, pressionando levemente as escápulas para baixo e contraindo o abdome na região das costelas flutuantes, frente ao estômago) colocando o ponto de sustentação do corpo no baixo ventre, tornando o bailarino mais longilíneo. Quando da iniciação frente à barra os cotovelos agora estão na altura das costelas flutuantes. Balanchine põe essa linha imaginária mais a frente do pé, próxima aos dedos, (por isso os *tendus* são tão cruzados) tornando seus bailarinos mais rápidos, perfeitos para executarem suas criações

Em nossa experiência prática na Escola de Dança de Paracuru, onde o objetivo é a formação de bailarinos que possam migrar por diversas estéticas sem a conotação de um corpo marcado pela estética do balé clássico, repensamos a linha de eixo, (colocando-a no centro do pé), e seu ponto de sustentação e com ela realizamos

algumas modificações na postura do bailarino como descrevo a seguir:

- Com o bailarino de pé, com os pés paralelos se o olharmos de frente, devem está alinhados horizontalmente:
 - os ombros
 - os mamilos
 - as asas ilíacas
 - as patelas
 - o comprimentos dos braços
- Se o olharmos de perfil, teremos uma linha vertical imaginária que alinha:
 - o lóbulo da orelha
 - o acrômio (osso lateral do ombro)
 - o grande trocanter do quadril (osso lateral do quadril)
 - a cabeça da fíbula (osso abaixo e ao lado do joelho)
 - a frente do maléolo lateral (osso do tornozelo)
 - o 5º metatarso
- Se o olharmos de costas, devem está alinhados horizontalmente:
 - as escápulas
 - as pregas glúteas

A postura se completa com a sensação de que argolas puxem a virilha para cima (mas atenção, não para frente), ajudando na perpendicularidade. Observamos que essa postura acarreta ao bailarino uma ótima flexibilidade em todas as articulações, o mínimo de gasto energético, tanto para manter o corpo em pé, quanto para o desempenho de qualquer movimento e o máximo de sustentação com o mínimo possível de desgaste articular e muscular. Em 10 anos de existência, não constatamos problemas articulares em nenhum aluno da Escola de Dança de Paracuru.

II – A ESTABILIDADE E A PERPENDICULARIDADE

Se fizéssemos uma viagem imaginária ao que há de primordial na técnica do ballet clássico e regredíssemos ao princípio de tudo, ao momento em que tudo foi criado, iríamos esbarrar em dois conceitos básicos – a estabilidade e a perpendicularidade. Acredito que aí está o início da construção da técnica do ballet clássico como o conhecemos hoje. Toda a estética e todas as possibilidades técnicas estão construídas sobre esses dois pilares.

A estabilidade que é proporcionada pelo *en dehors* e a perpendicularidade - o ato de empurrar o chão para produzir forças opostas - dão ao bailarino à agilidade necessária e o domínio dessa técnica.

1. ESTABILIDADE

O "en dehors" é um movimento natural e não artificial. Se, de saída você se põe de pé e deseja ter a posição mais estável possível, você naturalmente posiciona os pés "en dehors". E se você abre os quadris, o corpo tem mais possibilidades. Digamos que a dança levou a extremos uma posição natural do corpo.

Maurice Béjart

O "EN DEHORS"

Motivos Históricos

Existem diversas versões para a invenção do *en dehors*, inclusive a de que é esta uma posição natural do corpo e que apenas o ballet a levou as últimas consequências.

A mais conhecida é que o cômico italiano Cesare Negri escreveu em 1604 um tratado sobre a dança intitulado *Grazie d'Amore*, que mais tarde recebeu o nome de *Nuova inventioni di balli* (Nova invenção do baile) onde o autor aconselhava, como forma de manter a

elegância, que os pés dos bailarinos fossem mantidos para fora, conselho que perdurou através dos tempos e que foi levado em conta quando da contextualização dessa técnica.

Jane Blauth, bailarina brasileira e professora de balé, que construiu sua carreira na França, contava que escutava de seu professor francês, Serge Peretti, a seguinte história: “Lully, bailarino e músico italiano, que chegou a França por volta de 1660, conseguiu permissão do Rei Luis XIV para apresentar os balés num palco italiano, dentro do Grand Palais. Com os artistas num nível acima e o público do outro lado. Devido à rígida etiqueta da época, que não permitia que plebeus e nobres dessem de costas ao rei, os bailarinos tinham que entrar e dançar para a nobre platéia, sempre virados de frente. Com os pesados figurinos, os saltos altos e as altas perucas que eram a moda na época, os bailarinos perdiam frequentemente o equilíbrio ao entrarem e saírem de cena caminhando de lado. Foi então que, voltando-se aos ensinamentos de Cesare Negri¹, descobriram que, virando os pés para fora não só ficavam elegantes, mas conseguiam passar um pé pela frente do outro sem perder a estabilidade”.

Seja lá qual for a história verdadeira, com certeza a rotação externa dos quadris foi preservada na dança clássica devido principalmente, à estabilidade.

¹ O autor da idéia do “en dehor”, Cesare Negri, músico e coreógrafo, nasceu em Milão em 1536. A serviço das famílias “Visconti”, “Gonzaga” e “Medici” constantemente realizava excursões a Veneza, cidade que fez por longo tempo a ligação entre a Europa e o Oriente, através da “rota da seda” e que sofreu dos orientais muitas influências artísticas e científicas. Seria apenas coincidência a posição “en dehors” estar presente no secular Teatro Nô oriental e ser sugerida por ele para a dança do ocidente?

Quatorze anos antes de Cesare Negri escrever sobre “*ipiede in fuori*” no livro “*Grazie d’Amore*” publicado em 1602, e republicado em 1604, com o título de “*Nuova inventioni di balli*” o cónego Thoinot Arbeau, nascido em Dijon, na França, já preconizava as cinco posições dos pés, descritas no livro “*L’Orchéographie*”, que publicou em 1588. Portanto, para fazê-lo, teria que levar em conta a posição “en dehors”.

A estética da dança clássica foi construída tanto sobre a fundamentação do *en dehors*, quanto sobre a idéia de perpendicularidade. Não podemos, portanto, pensar no ensino da dança clássica sem levarmos em conta esses dois conceitos. Na sala de aulas, em uma correção, eles se sobrepõem a todo e qualquer outro conceito pré-estabelecido, tornando-se para o professor um importante ponto de partida para a análise de correções técnicas ou estéticas.

Motivos Anatômicos

Dentre os vários movimentos possíveis na articulação femoral, um deles é a rotação externa do fêmur na fossa do acetábulo. Esse movimento chamado na dança clássica pela palavra francesa: *en dehors*.

O grau de rotação externa na articulação femoral é determinado predominantemente pela estrutura óssea, e em segundo lugar, pelas características dos ligamentos articulares. Seu grau normal nos indivíduos em geral é de 40° a 50° em cada uma das articulações femorais, o que somado ao lado oposto perfaz um ângulo de 80° a 100°. Nos pés de um bailarino na 1ª posição dos pés chega a atingir 180°.

As características femorais responsáveis pela maior ou menor amplitude deste movimento são: o tamanho do colo do fêmur (região entre a cabeça do fêmur e o trocanter maior) e a distância entre o colo-corpo, o grau do ângulo de anterversão (a inclinação do quadril para frente).

Existem muitas revisões na literatura sobre a anterversão e o que quase todas elas dizem é que há características hereditárias e que as alterações na angulação ocorrem mais rapidamente desde o nascimento até os oito anos aproximadamente, estando o processo

praticamente completo aos 10 anos e completamente definido aos 16 anos de idade.

Isso quer dizer que o grau de rotação externa dos quadris (*en dehors*) não pode ser significativamente alterado após os 8 ou 10 anos e que alguma melhora pode ou não ser obtida pelo treinamento precoce em crianças e adolescentes que alonguem as estruturas articulares, às custas de microscópicas rupturas das fibras dos ligamentos articulares que não são elásticas. Por outro lado essa atitude pode levar à subluxação e ao deslocamento da articulação.

Porém o que notamos na prática do balé, ou na prática do ensino, é que muitas vezes conseguimos com o treinamento, através dos anos, uma aparente melhora do grau de *en dehors*, isso se deve ao fortalecimento progressivo da musculatura responsável pela rotação externa na articulação femoral.

Durante muitos anos se acreditou que apenas o glúteo fosse o músculo responsável pela realização do movimento de *en dehors*. A não compreensão da utilização desses músculos gerou deformações no traçado da coluna vertebral, glúteos volumosos, coxas e quadris rígidos, pois hipertônificava todo esse grupo muscular. Ao observarmos fotos de bailarinos do princípio de século XX, podemos notar neles essas características.

Na segunda metade do século XX se aprendeu que, seis pares de músculos localizados nos quadris, ligando os ossos da bacia à cabeça do fêmur, e que são denominados de "músculos pelvetrocanterianos", são, na verdade os responsáveis por esse movimento. Nesse trabalho são auxiliados por outros músculos como: o sartório (que liga transversalmente o quadril a parte alta da tíbia), o iliopsoas (que liga o trocanter menor a parte lombar da coluna vertebral), o glúteo máximo e a porção longa do bíceps femoral (que se origina no ísquio, desce por trás da coxa e termina

na cabeça da fíbula), como não podemos sentir claramente as contrações dos músculos pelvetrocaterianos, é nesses músculos que devemos manter a atenção quando da formulação do *endehors*, são eles que dão harmonia ao conjunto, distribuindo a força por partes iguais, preservando as articulações e possibilitando o alongamento muscular tão apreciado em um bailarino moderno. Desse grupo, o sartório é, por exemplo, o único músculo a auxiliar o movimento de *en dehors* quando da execução da *suplesse*, os demais estão, nesse momento, se alongando.

2. PERPENDICULARIDADE

*A arte diz o indizível, exprime
o inexprimível, traduz o intraduzível.*

Leonardo da Vinci

Para entendermos a perpendicularidade no balé, devemos observar que a maioria das técnicas corporais tem uma base de sustentação corporal, um determinado lugar no corpo para onde convergem e divergem forças que dão sustentação as demais partes. Na dança clássica é localizado no baixo ventre e é esse ponto que possibilita a perpendicularidade.

Se observarmos as diversas técnicas de dança existentes vamos sempre encontrar esses pontos, tanto nas técnicas ocidentais modernas, (elas estão presentes nos métodos de Martha Graham, Doris Humphrey ou Mary Wigman) como nas antigas técnicas orientais do Kathacali, do Teatro Nô, do Kabuki. Da Ópera de Pequim ao Butoh, todos têm os seus pontos de sustentação.

Não poderia ser diferente com o balé clássico que tem na cintura pélvica (baixo abdome – três dedos abaixo do umbigo) o seu ponto

de sustentação para deixar livre as pernas, o torso, os braços e a cabeça.

Os bailarinos antigos muito falavam sobre o “quadrado da dança”, referência a pouca mobilidade do tronco nos exercícios de balé, o tronco não se mexia, a não ser com o movimento de *cambré* para dar mais mobilidade às pernas quando da realização do *arabesque* (observe em fotos de bailarinas antigas que, devido ao “corpete”, como o tronco se projetava para frente nas *arabesques*). O tronco ficava quase imóvel, o abdome e a cintura escapular tinham pouca mobilidade, o mínimo para dar alguma expressão, uma herança do uso de espartilhos. Esse quadrado era o ponto de sustentação.

Com o passar do tempo, a abolição dos espartilhos e a grande evolução técnica do ballet no século XX, esse ponto de sustentação foi se reduzindo e com a influência de técnicas modernas que têm no tronco grande expressividade, esse ponto de sustentação foi ficando cada vez mais reduzido e hoje está localizado apenas na pélvis e é muito interessante a maneira como o dominamos.

A pouquíssima literatura encontrada para dar substância aos bailarinos sobre o seu fazer artístico, nos levam a muitas dúvidas sobre o uso da linguagem que se escolhe para transmitir algumas experiências precisas, técnicas, claras e concretas na ação.

Nossa arte foi transmitida boca a boca, experiência a experiência, portanto a linguagem de trabalho que caracteriza a comunicação de um grupo e que é muito útil para seus membros, parece às vezes muito prosaica, insignificante ou metafórica quando encontrada fora do contexto desse grupo.

Durante o século XX, com a grande expansão do ensino da dança clássica, a tradição oral foi se tornando referência didática e alguns pedagogos tornaram repetitivos os conceitos formulados por seus professores, não levando em conta a situação em si, tornando o

ensino do balé baseado na forma e não nas possibilidades corporais como assim pensou Noverre ou Blassis, dois dos grandes formuladores dessa técnica.

Para manter o controle dos quadris temos que contrair os músculos do glúteo e os músculos da pelve, ficando livres os pelvetrocaterianos que iniciam o movimento de rotação externa dos quadris, o *en dehors*, que fazem a estabilidade. Inúmeras vezes o bailarino na tentativa de realizar melhor esse movimento empurra o quadril para frente, diminuindo ainda mais o grau de basculação, relaxando com essa angulação a contração dos músculos do baixo ventre, neutralizando a força de sustentação da pelve e colocando essa força mais acima, na região das costelas, que agora sozinhas fazem a segurança do tronco.

Sentenças como: “apertar o glúteo” todos nós bailarinos escutamos a exaustão, mas quando o fazemos através do anus, ativamos musculaturas que provocam a perpendicularidade (o ato de nos tornarmos mais alongados). Como numa sequência: puxar primeiro o anus para dentro (ativando um músculo chamado “elevador do anus”) ativando os músculos abdominais responsáveis pela sustentação do quadril e só depois contrair o glúteo e segurar as costelas, que irão dar mais segurança a ação.

Em meus 30 anos de experiência como professor de balé, dei aulas em lugares remotos como Dourados, Varsóvia ou Macapá e sempre escutei de todos que havia uma qualidade pessoal entre os bailarinos que os fazia saltar. O mundo era dividido entre os que tinham e os que não tinham *balon*¹. Embora não tenha executado mensurações, não tenha usado métodos científicos, em minha

¹ Referência ao bailarino e coreógrafo Jean Balon que viveu na França entre 1676 e 1739 e que tinha uma qualidade especial ao saltar.

experiência como pedagogo, principalmente com alunos da Escola de Dança de Paracuru, é que, todos, indiferentemente de qualidades pré-existentes, podem saltar sem dificuldades. Como não acredito ter sido agraciado com 200 alunos com *balon*, só posso creditar esse fato a essa experiência. Quando o bailarino usa essa metodologia: puxar o anus, segurar o abdome e depois apertar o glúteo e as costelas flutuantes, não tem dificuldades com os saltos, apenas precisam trabalhar muscularmente o impulso.

Outro fato importante nessa experiência é a ausência de tensões, principalmente no pescoço, e a inexistência de um corpo marcado por uma estética rígida, muito comum no balé clássico, os alunos treinados nesse sistema podem migrar por diversas estéticas com mais naturalidade. Conservando o ponto de sustentação, deixam livres os membros para se expressarem conforme suas necessidades. Esses são fatores essenciais na formação de bailarinos atuais, enquanto que a maioria das companhias de dança se utilizam de diversas técnicas e estéticas, e buscam, portanto, profissionais que se adaptem a essas exigências.

Nos primeiros anos de treinamento realizo com meus alunos alguns exercícios como os descrevo a seguir.

Exercício I:

Sentados em uma cadeira, pernas paralelas, relaxadas, corpo ereto.

Contrair o anus puxando-o para dentro e relaxando, sem permitir que contraíam o glúteo. (Sentir como esse movimento também contrai o baixo ventre).

Exercício II:

Deitados no chão, coluna bem assentada, - pernas paralelas, joelhos dobrados a aproximadamente em 30 graus, costas alongadas, mãos apoiando a nuca, ajudando na ereção do tronco. Contrair o

anus puxando-o para dentro, contraindo os glúteos e levantando um pouco o quadril até o sacro sair do chão. E relaxando.

Exercício III:

De frente para a barra em primeira posição dos pés. Fazer *grand plié*, relaxar os músculos do glúteo e contrair somente o anus, puxando-o para dentro e relaxando.

Certa vez em uma das minhas palestras para jovens professores de balé, onde explicava essa metodologia, fui abordado por uma professora bastante jovem, que me fez a seguinte pergunta: “Mas professor, em que idade o aluno deve estar para eu explicar esse sistema, minhas alunas são muito pequeninas, como vou falar para elas sobre contrair o anus”?

E então eu respondi: “Às vezes o chamo de Cauã Reymond, em outras, de Justin Bieber, elas entendem do mesmo jeito.

III - A COLOCAÇÃO POSTURAL

Como toda a estética e todas as possibilidades técnicas do balé clássico foram construídas sobre dois pilares – estabilidade e perpendicularidade – é essencial que professores observem atentamente a postura corporal na qual o bailarino executa seus exercícios e movimentos para promoverem suas correções técnicas.

1. Os Pés

- Quando no chão, o pé de um bailarino deve suportar o peso de seu corpo, na forma de um triângulo: um ponto no dedo grande, um ponto no dedo mínimo e um ponto no calcanhar.

- Os dedos devem estar alongados e todos eles pressionando o chão com as articulações do meio e não somente com as pontas dos dedos, quando pode acontecer de as articulações se projetem para cima.
- O arco do pé deve ser estimulado para cima, mas somente o necessário para evitar uma sobrecarga nas articulações do dedão (isso pode causar uma deformidade articular que chamamos de "joanete").
- O pé deve estar sempre se alongando, como se quisesse expandir-se para frente e para os lados, sem, contudo, perder essa pressão contra o chão.
- Os pés são os nossos contatos com o solo, portanto todos os impulsos são finalizados neles e todas as aterrissagens são iniciadas neles.
- Quando o pé de um bailarino está mal colocado sobre o chão, com o peso do seu corpo posto sobre o dedão ou sobre o dedinho, ou quando todo o seu peso está concentrado nos calcanhares (quando nos calcanhares, seja qual for a posição dos pés em que o bailarino esteja, é possível levantar os dedos do chão e, se o peso do seu corpo estiver distribuídos sobre todos os pontos do pé, isto se torna impossível), ou ainda quando ele não consegue apoiar os calcanhares no solo, alguma coisa está errada na sua postura; os pés servem como indicador postural.
- Sapato apertado é prejudicial á saúde dos pés, não permite o seu desenvolvimento anatômico, principalmente de uma criança que está em fase de crescimento.
- Unhas e cutículas devem sempre estar bem tratadas, a saúde dos pés é importante para o desenvolvimento técnico de um bailarino.

2. Os Joelhos

- A articulação do joelho só é possível em uma única direção, para frente. Se o bailarino trabalha com as coxas viradas para fora (*en dehors*), os joelhos precisam permanecer fiel a esta posição, só se dobrando na direção dos pés.
- Para que isto aconteça, tem que ser observado se o quadril e os pés estão alinhados, ou seja, se o ângulo de abertura do pé correspondente ao ângulo de abertura da coxa. Dessa forma o joelho terá a sua articulação preservada. (Ex.: se o pé de um bailarino está aberto a um ângulo de 90 graus e a sua coxa a um ângulo de 70 graus, seu joelho está sofrendo uma torção de 20 graus, causando o estiramento dos ligamentos e pressão sobre os meniscos).
- Sempre que dobrar (*plié*) ou esticar os joelhos, observar se os joelhos estão alinhados com os pés e com o quadril.
- Quando esticar, nunca pressionar um joelho contra o outro. Esticar é produzir uma linha reta com as pernas e não evidenciar uma curvatura. Mesmo as pessoas com pernas hiperalongadas (pernas em X) devem equilibrar o fêmur (o osso da coxa) com a tíbia e o perônio (os dois ossos da canela) numa linha o mais reta possível.
- Quando esticar ficar atento que o *en dehors*, na dança clássica, é produzidos principalmente pelos músculos ísquios tibiais, sartório e glúteo máximo.
- Rodar as batatas da perna para frente ajudam a encontrar o alinhamento correto desses três pontos.
- A musculatura que fazem esticar os joelhos é o quadríceps (na parte da frente da coxa). Portanto, esticar os joelhos é contrair o quadríceps até que a perna fique o mais reta possível, rodando o joelho tão *en dehors* quanto o restante da perna.

Ex.: se, para esticar os joelhos, o bailarino perde um pouco de seu *en dehors* da coxa, isto está errado. Primeiro ele terá que ver duas extremidades da linha, os pés e o quadril, se estão alinhados, e aí ele deverá esticar os joelhos sem interferir neste alinhamento.

- Apertar um joelho contra o outro pode causar ao bailarino o estiramento e, conseqüentemente, a lesão dos ligamentos do joelho, pinçamento dos meniscos, problemas na patela, hipertrofia dos músculos da coxa (que estão fora do seu alinhamento), problemas graves na coluna vertebral, mudança significativa na sua postura, entre outras coisas.
- Bailarinos com joelhos saltados, com dificuldades para esticar, devem fortalecer o quadríceps e alongar os músculos e tendões de trás da coxa.
- Bailarinos com pernas em “X” devem fortalecer os músculos ísquios tíbias e alongar o quadríceps.
- Esticar bem os joelhos é extremamente importante para a preparação muscular de um bailarino, sem o exercício de dobrar e esticar os joelhos seria difícil, senão impossível, a formação do tônus muscular no trabalho diário de um dançarino. Por isso é importante fazer com que as pernas se dobrem e estiquem com a conciencia muscular, e não como se fosse apenas ossos.
- Às vezes os joelhos parecem esticados, não fosse pôr um detalhe muito importante: a patela está completamente relaxada (esticar os joelhos é inviabilizar o movimento voluntário ou involuntário da rótula).
- Frequentemente, o bailarino desenvolve uma maneira de se apoiar atrás do joelho deixando desativados os músculos anteriores da coxa, postura essa que deve ser combatida e desencorajada. Isso acontece com freqüência quando o bailarino se curva para frente (*souplesse*), nesse momento ele está alongando o bíceps femoral e

o glúteo, na tarefa de rodar as coxas para fora (*en dehors*), deve então substituí-los principalmente pelo sartório.

- Muito importante nesse momento é verificar se o bailarino está com o peso do seu corpo totalmente dividido sobre as suas pernas, se seu eixo de gravidade se divide igualmente sobre os seus pés e que sua mão não está criando um outro ponto de apoio na barra.
- Durante os movimentos de *souplesse* e *cambré* não há necessidade de mudar o ponto de apoio da mão do bailarino na barra, isso só acontece nos movimentos de troca de peso do corpo de uma perna para a outra (*temps lié, chassé, piqué, etc.*).

3.O Quadril

- O quadril é um ponto determinante para a perfeita colocação postural de um bailarino. É sem dúvida, a parte do corpo de um aluno que exige mais atenção e cuidados do professor.
- Os ossos da crista ilíaca (os dois ossos da frente do quadril) devem fazer uma linha reta à frente dos dedos dos pés, nunca uma linha que recua rumo ao calcanhar.
- O cóccix deve estar encaixado e o anus se puxando para dentro, dando a impressão de que os músculos do ventre (baixo abdômen) se contraindo.
- A virilha deve estar completamente alongada, como se houvesse nelas duas pequenas argolas sendo puxadas para cima. Tomar, no entanto, cuidado para com esse movimento, não retificar a curvatura lombar da coluna vertebral, deve-se observar se o peito está aberto e se projetando para cima e se a musculatura abdominal está contraída, separando as costelas do quadril.
- O glúteo não pesa para trás e o bailarino não deve ter dificuldades em contraí-lo.

- Muitas vezes a dificuldade de encaixe do quadril está na má colocação dos joelhos (apertados um contra o outro, causando o encurtamento de quadríceps - joelhos devem continuar o movimento de *en dehors* iniciado no quadril e que terminam nos pés), ou na má postura dos músculos abdominais que retificam ou ampliam as curvas naturais da coluna vertebral.
- Do quadril saem às três forças opostas do corpo, que em todos os momentos são utilizadas na dança acadêmica.
- O quadril é o ponto fixo onde todos os movimentos da dança clássica se apóiam.
- Para um perfeito encaixe do quadril, o bailarino deve fortalecer o glúteo, os músculos abdominais e alongar o quadríceps.

4.O Abdome

- É outra parte do corpo do bailarino que deve merecer muita atenção.
- Para uma perfeita preensão abdominal, o bailarino precisa observar a colocação para baixo das escápulas (que alongam o pescoço), projetando o peito para frente e para cima, contraindo fortemente as costelas para dentro (dois dedos acima do umbigo), como se um cinto o apertasse fortemente. Fazendo uma força oposta entre empurrar o chão e se esticar para cima.
- Nunca fechar a parte de cima das costelas, próximo ao osso esterno, levando ao desencaixe das escápulas e sim na região das costelas flutuantes, ativando os músculos oblíquos.
- Observar, contudo, se não há uma projeção do tronco para trás, com uma dobra da coluna vertebral na altura das costelas, se houver, ir subindo essa contração no sentido das costelas fixas.

- São duas forças que se complementam: primeiro se coloca as escápulas para baixo, depois se contrai os músculos abdominais, evitando que o corpo se projete para trás.
- O bailarino precisa sentir que há um círculo de força se fechando em redor de sua cintura, cerca de dois dedos acima do umbigo (essa força é produzida principalmente pelo "transverso do abdome" um dos músculos que usamos para tossir.
- Por trás dessas contrações musculares está o diafragma trabalhando normalmente, subindo e descendo e fazendo um leve movimento de expansão, pressionando essa contração muscular (processo bastante saudável na construção de um abdômen forte).
- Usar a contração abdominal para ativar a perpendicularidade (o alongamento vertical do corpo).

5.As Escápulas

- As escápulas são descritas por Vaganova como um dos três pontos fundamentais para a perfeita colocação postural de um bailarino.
- Enquanto o glúteo ajuda a encaixar o quadril, o abdômen tem um papel determinante para deixar ereta a coluna vertebral, as escápulas fazem com que a cabeça, que é a parte mais pesada do esqueleto, permaneça ereta e em cima da linha do eixo.
- Colocar as escápulas para baixo, contraindo o trapézio e observando a distância entre os ombros que se alargam. Nunca junte ou separe-as entre si, ou seja, não arredonde o peito contraindo as costas nem arredonde as costas relaxando o músculo peitoral.
- Os ombros devem alongar-se para os lados.
- O não encaixe das escapulas pode denotar um desvio postural da coluna vertebral - escoliose, cifose, lordose ou coluna retificada.

- Na posição ereta a cabeça deve ter o seu peso totalmente distribuído sobre o corpo, nunca está pendente para frente ou para trás. Deve estar segura pelos músculos de trás do pescoço e deixar os esternocleidomastóides (os dois músculos compridos da frente do pescoço) livres para os movimentos de giro que são agilizados pela cabeça.

6. Os Braços

- Sempre na dança clássica os braços estão arredondados. Mesmo nas posições em que parecem esticados como nos braços das *arabesques*, os cotovelos estão levemente arredondados, com os cotovelos virados para fora e os braços se alongando para frente, o que dá a impressão de que os cotovelos estão esticados.
- Também no caminho entre uma posição e outra os braços jamais estão totalmente esticados e os cotovelos geralmente são quem iniciam e conduzem os movimentos, deixando a finalização a cargo das mãos.
- O cotovelo é o ponto mais importante na sustentação do braço. Está para o braço como o joelho está para a perna.
- A partir do cotovelo em direção a mão o antebraço ganha um movimento de rotação (supinação), que coloca a mão virada para frente (quando o braço está na 2ª posição).
- Uma imagem interessante é a de duas torções: com os braços na 2ª posição encaixe firmemente as escapulas, faça uma torção *en dedans* do braço (como quem torce uma toalha), segure o cotovelo para cima, faça uma torção *en dehors* do antebraço deixando a mão virada para frente.
- A mão de um bailarino deve ter vida, nem sempre relaxada, nem sempre contraída, alongada.

IV - TRANSFERÊNCIA DE PESO

Se o eixo do bailarino está no centro do pé, na "barra" ou no "centro", o tempo todo esse bailarino está trocando o pêsso do seu corpo de uma perna para a outra, é isso que dá a ele uma ótima postura e enriquece o seu vocabulário de movimentos. Pensamos na qualidade do movimento como essencial a qualquer dança.

Mas talvez seja este um dos momentos mais delicados no estudo da dança clássica.

Como transferir o peso do corpo sem comprometer a leveza e a continuidade do movimento que se executa e principalmente a *en dehors* da perna de base.

No homem comum já é muito complicado essa transferência. Desde a nossa evolução como raça humana, desde quando passamos a nos equilibrar sobre duas pernas, com articulações complexas e equilíbrio precário, e para complicar mais ainda temos a parte mais pesada do corpo virada para cima e a mais frágil em baixo suportando todo o peso. Em um bailarino que realiza movimentos acrobáticos, ou numa bailarina dançando nas pontas essa transferência se torna quase um milagre da natureza.

Na barra ou no centro o bailarino necessita estar com seu peso totalmente apoiado pela perna que suporta o seu peso, mas transferir esse peso bruscamente compromete a qualidade do seu movimento, o desafio é transferir totalmente o peso de uma perna para outra sem perder a elegância do gesto.

Alguns pedagogos na busca dessa elegância preferem deixar que o peso do corpo do bailarino fique localizado o mais próximo possível da outra possibilidade, ou seja, nos calcanhares, provocando um desalinhamento muscular e articular que pode prejudicar imensamente o bailarino, pois ele necessita de que seu eixo esteja localizado no

centro do pé para que o peso seja distribuído em quatro partes iguais.

Para que haja uma transferência de peso eficiente com o mínimo de perda da qualidade de movimento, sugerimos que seja feita completamente, ou seja, com o eixo localizado no centro do pé, contando com o máximo de ajuda das três forças opostas.

Isso é relativamente fácil quando transferimos o peso de uma perna para a outra nos utilizando de passos de ligação (*piqués, temps liés, chassés*), mas quando precisamos realizar essa transferência a partir de posições fechadas (1º, 3º ou 5º posição dos pés) para uma das pernas, temos que estar atentos à maneira de realizá-la:

- Utilizar o *battement tendu* para realizar essa transferência, empurrando o chão, sendo a perna que realiza o *tendu* a responsável pela transferência.
- Não permitir que o quadril sofra alterações.
- Não permitir perda de *en dehors*.
- Levar o eixo do meio das duas pernas para o centro do pé da perna de base.
- Certificar-se se não houve alteração nem perda de *en dehors* nas duas pernas.
- Certificar-se de que durante a transferência são utilizadas as três forças opostas.
- Preste atenção no ponto de sustentação.

V - FORÇAS OPOSTAS

Em arte, tudo está naquele “nada”.

Léon Tolstoi

Na busca de músculos fortes e movimentos vigorosos o bailarino o tempo inteiro esta tentando fortalecer seus músculos com o máximo de alongamento possível. É o que faz com que sua musculatura não adquira tanto volume e ele possa preservar suas articulações e seus ligamentos com o máximo de agilidade.

Como trabalhamos na posição *en dehors* já temos que realizar dois movimentos contrários: um vira uma perna para um lado e o outro vira a perna oposta para o outro.

Mas esse movimento não é suficiente para o alongamento que o corpo precisa para preservar as articulações quando dos saltos e movimentos da dança clássica, é preciso que outro movimento de alongamento muscular interaja para que se forme as três forças opostas e haja uma perfeita harmonia e dê segurança ao bailarino. Isso é conseguido com movimentos contrários: Uma perna empurra o chão, enquanto também se vira "*en dehors*", a outra(que está realizando o movimento) se alongano sentido oposto e também se vira para fora (*en dehors*) e os eretores da coluna vertebral realizando uma força para cima através dos músculos abdominais (oblíquos e reto abdominal) que se contraem (baixo ventre) levantando o corpo num movimento de alongamentos entre a caixa torácica e o quadril.

É esse movimento que dá a elegância e porte ao bailarino, é o que faz na verdade com que o público perceba a sua postura, a verdadeira postura ereta e artística do bailarino.

VI - OS EXERCÍCIOS NA BARRA

GRAND Plié

- A primeira sensação que um bailarino sente ao executar um *grand plié* é a de alongamento. Os pés pressionando o chão, enquanto a parte superior do corpo se alonga para cima.
- Alinham-se os músculos das pernas, colocando as coxas *en dehors* tanto quanto os joelhos e os pés. Permitido com isso, que tudo fique em uma só linha: o quadril, os joelhos com todas as partes dos pés coladas ao chão.
- Os joelhos começam a se dobrar e o bailarino ainda persiste no alongamento e resiste a descolar uma coxa da outra, tencionando os músculos internos da perna (adutores).
- Enquanto desce, o bailarino continua a se alongar para cima usando os seus músculos abdominais e alongadores da coluna, as escápulas para baixo e alongando levemente a virilha.
- Todos os dedos dos pés estão alongados no chão, principalmente o dedo mindinho que tem uma tendência a sair do chão levando o peso do corpo para o dedão, provocando deslocamento do quadril para trás e, conseqüentemente uma torção nos joelhos. Isto acontece principalmente quando o bailarino tem o que chamamos “metatarso caído”, que é a diminuição do arco do pé.
- Nunca separar o movimento de descer e subir. *grand plié* é um só movimento, ou seja, deve-se fazer o *plié* sem relaxar a musculatura quando se chega em baixo e depois contrair-la novamente para subir. Quando o quadril começa a se desalinhar do joelho e dos pés, é o momento do retorno, por isso o tamanho do *grand plié* muda dependendo do tipo físico do bailarino.

- Na subida, procura-se chegar mais rápido com os calcanhares no chão, sem com isso alterar o ritmo do movimento, provocando mais alongamento no Tendão de Aquiles.
- O alongamento do corpo continua e nesse momento ele é muito importante. Se o bailarino relaxa as costas (desencaixa as escápulas) e os músculos peitorais, provocando uma contração do reto abdominal para baixo, deixando de alongar a coluna vertebral e mudando o seu traçado original, isso causa ao bailarino diversos problemas.

O alongamento da coluna (respeitando-se o seu traçado de duplo “S”) associado ao exercício de força das coxas e dos músculos oblíquos abdominais, que o bailarino executa no momento em que sobe do *grand plié*, é o que vai dar a ele a sensação de leveza na execução de seus passos e saltos.

- Quando os calcanhares tocam o chão são eles que fazem o impulso, contraindo com isso as musculaturas internas das coxas, começando assim o *demi-plié*.
- Esticam-se os joelhos, verificando-se, se tudo está como no início: os pés com todas as suas partes no chão, o quadril fazendo uma linha reta com os pés, as coxas totalmente voltadas para fora, o corpo totalmente alongado, através da preensão abdominal, fazendo-se uma separação entre o quadril e as costelas.
- Os braços têm uma participação efetiva (já que o *plié* é também um exercício para o impulso e os braços quase sempre têm uma participação nele). Nunca eles estão totalmente esticados; mesmo no momento do alongamento, o cotovelo está levemente relaxado e apontado para trás e, nas passagens pelas posições fechadas (1ª posição, 3ª posição e posição preparatório), é o cotovelo que conduz o movimento.

As escápulas nunca cedem espaço ao movimento dos braços, pelo contrário, são forças opostas.

Sincronizar o movimento do braço ao movimento do *plié*. Ele se atrasa um pouquinho na descida para realizar a curva do *port de bras* (momento em que passa próximo ao joelho e passa pela 1ª posição) no instante em que se inicia a subida, imitando dessa forma a mesma mecânica dos saltos.

- Muito importante é o trabalho com o tronco da execução do *grand plié*, que age no sentido de amenizar a rigidez do movimento e separar as forças e tensões entre o tronco e as pernas, assim o peitoral acompanha discretamente o movimento do braço, sem, no entanto, tornar o movimento redondo nem perder o encaixe das escápulas. Isso serve para que mais tarde o bailarino consiga dar mais maleabilidade aos seus movimentos, principalmente quando precisar usar a força.
 - A cabeça acompanha a trajetória de mão – “virada e inclinada para trás” na descida e “virada e inclinada para frente” quando sobe. Com isso, consegue-se trabalhar os músculos do pescoço e tirar dele as tensões.
 - Respirar é importante: inspira-se no início, quando o corpo está alongado e expira-se no restante do exercício, assim diminui-se o espaço interno e facilita-se a contração abdominal.
- Ex: dividindo-se o *grand plié* em quatro tempos, no 1º inspira-se, no 2º, 3º e 4º, solta-se lentamente o ar.
- O *plié* é o exercício que vai dar ao bailarino força para se elevar do chão e leveza nas aterrissagens, além de impulso para giros e deslocamentos.

SOUPLESSE EN AVANT

- As pernas são à base de sustentação do movimento que consiste em dobrar o corpo para frente, elas precisam manter-se *en dehors* para que possa acontecer o alongamento e a flexibilidade que o exercício requer. Como a “*souplesse*” provoca o alongamento da “porção longa do bíceps femoral” e do “glúteo máximo” – dois dos músculos que auxiliam na elaboração do *en dehors* teremos nesse momento apenas o frágil “sartório” como principal auxiliar desse movimento de rodar as pernas para fora, rodando os joelhos *en dehors* no momento em que o tronco se projeta para frente.
- Se o *souplesse en avant* for feito no *demi plié*, os joelhos devem estar virados para fora (*en dehors*), na mesma direção dos pés, contando também com a ajuda dos músculos da “batata da perna” (o gastrocnêmico). Jamais se deve permitir que os joelhos se projetem para frente.
- O *souplesse* é também um exercício de fortalecimento para os músculos das costas, portanto é importante que eles estejam totalmente alongados e com as escápulas encaixadas até completar o ângulo de 90°, e só depois elas se dobram, completando um ângulo o mais fechado possível.
- Muito comum, é encontrarem-se bailarinos que acentuam a curvatura da lordose lombar, durante a descida e a subida da *souplesse*, achando que dessa maneira vão alongar mais as suas pernas. Com isso, eles estão tencionando os músculos das costas num momento em que eles precisam estar alongados para proteger a coluna vertebral, relaxando os músculos abdominais. A coluna deve estar totalmente alongada.

- A cabeça é a parte mais pesada do corpo e as vértebras do pescoço são extremamente frágeis, por isso, elas devem ser protegidas durante a *souplesse*.

A cabeça desce até o ângulo de 90° “virada para o lado”, acompanhando o movimento do braço e depois se relaxa completamente deixando que o seu peso alongue a coluna. Na volta ela é a continuação do alongamento desta e, quando passar novamente pelo ângulo de 90°, ela deve estar fazendo um ângulo reto com o solo e o bailarino deve olhar diretamente para o chão.

- Podemos voltar da *souplesse* de duas maneiras: a 1ª é voltando com o corpo alongado para frente e a cabeça reta; a 2ª – a través de uma contração abdominal desenrolando as costas. A diferença é que, na 1ª, contrairemos os músculos das costas e, na 2ª, os alongaremos. Acho que as duas maneiras devem ser exercitadas dependendo da necessidade do bailarino no momento.
- A mão que segura à barra desempenha um papel totalmente neutro. Não deve se locomover, criando assim um 2º apoio (isso muda o peso e o eixo do corpo e, assim, parte da força que deveria ser feita pelos músculos das costas e do abdômen se perderá no braço da barra). O cotovelo deverá acompanhar o tronco, ou seja, quando o bailarino estiver de pé, o cotovelo do braço da barra estará voltado para baixo, na direção das costelas flutuantes. Durante a *souplesse* ele deve acompanhá-las.
- O braço não deve apoiar ou fazer qualquer esforço na barra para levantar o corpo, isto é um trabalho das costas e do abdômen.
- Se o bailarino trabalha em função do equilíbrio, o *souplesse* é um momento em que isso deve ser cuidadosamente observado. Quando o corpo se projeta para frente, o deslocamento do corpo cria um peso também para frente. Então é lógico que algum peso se projete para trás a fim de que possamos continuar em equilíbrio

(lembre que eixo é a divisão do peso do corpo em quatro partes iguais), portanto as pernas têm que fazer um leve deslocamento para trás. O que não deve acontecer é permitir que os músculos que esticam os joelhos (quadríceps) se relaxem causando uma sobrecarga e uma torção nos joelhos e, principalmente, que o eixo (a linha que divide o peso do bailarino em quatro partes iguais) esteja nos calcanhares (o peso do corpo deve continuar no meio do pé). Por isso, a importância de conservarmos as pernas *endehors* e com os joelhos esticados pelo quadríceps e rotados *en dehors* pelo sartório e não apertando uma perna contra a outra, durante o trajeto.

- A respiração: inspira-se no alongamento inicial e vai-se soltando o ar lentamente na descida; inspira-se novamente na subida e se solta o ar em cima.
- É um exercício de alongamento dos músculos posteriores das coxas e também das costas. Trabalha, também, com fortalecedor dos músculos abdominais e eretores da coluna.

CAMBRÉ

- O *cambré* é um exercício alongamento e fortalecimento dos músculos abdominais e de flexibilidade para a coluna vertebral, que tem o quadril com base de sustentação.
- A primeira providencia a ser tomada para a execução do *cambré* é a de fortalecer a base, ou seja, o cuidado da parte inferior do corpo, que vai dar sustentação ao movimento. Colocar bem os pés com todos os dedos colocados no chão, rodar os joelhos e as coxas *en dehors* e colocar firmemente o quadril, puxar o anus para dentro apertando o glúteo.

- Sentir que os músculos oblíquos do abdômen contraírem-se provocando um alongamento da coluna vertebral na região entre as costelas e o quadril.
- Durante o *cambré* a coluna de um bailarino deve atuar como um arco que primeiro se alonga para cima para depois se dobrar.
- Primeiro arqueia-se a região das escápulas, fazendo uma força com ela para baixo levantando o peito, depois, dobra-se a região das costelas e, só então, chega-se a região da cintura.
- Nunca comece o *cambré* dobrando a cintura. Isso pode causar pinçamento dos nervos da coluna vertebral provocando doenças como: “dores ciáticas” ou “hérnia de disco”, além do enfraquecimento dos músculos abdominais.
- A cabeça deve ser sempre o prolongamento da coluna, nunca a deixe cair relaxada para trás – cabeça não faz *cambré*.
- O braço da barra tem uma grande importância. Ele não deve fazer um segundo apoio, ou seja, não se deve segurar a barra com força. O cotovelo deve estar sempre o mais próximo das costelas flutuantes e virado para baixo.
- Como no *souplesse en avant*, em que o quadril tem que recuar um pouco para trás quando o corpo vai para frente para dividir igualmente o peso do bailarino, aqui, ao contrário o peso do corpo desloca-se um pouco para frente quando o tronco se projeta para trás, apenas o necessário para que todo o movimento seja feito no eixo no qual o bailarino trabalha. Importante entender que esse deslocamento é realizado de forma natural e não “empurrar” o quadril para frente.
- Puxar o ânus para cima e ir transferindo o peso do corpo gradativamente, segurando firmemente as coxas *en dehors*, à medida que o tronco se dobra, e quando ele retorna à posição ereta.

- A volta do *cambré* deve ser estimulada através de uma contração dos músculos abdominais (a prensa abdominal) fazendo um trajeto mais longo que no início.
- O braço de trabalho (o que não está na barra) é sempre colocado ao tronco, como se não houvesse a articulação da escápula, para que não haja peso durante o movimento, a não ser que seja um exercício especial onde o professor escolha um movimento extra para o braço e mesmo assim ele nunca estará localizado para trás do tronco. Se na 5ª posição dos braços a mão estará à frente da testa e do ombro é a parte mais para trás após o ombro, será o cotovelo.
- Inspira-se em cima, solta-se o ar no ápice (sem relaxar os músculos abdominais), inspira-se na subida e solta-se o ar em cima.

A palavra "souplesse" é referente a flexibilidade, portanto podemos também falar "souplesse en arrière em lugar do "cambré". Já "cambré" quer dizer arqueamento, não cabe dizer "cambré en avant".

BATTEMENT TENDU

- É o mais importante tonificador muscular de todos os exercícios praticados na barra para o aprendizado da dança clássica, pois trabalha principalmente os três grupos musculares mais importantes da perna: o quadríceps, os adutores e os músculos da panturrilha (tríceps sural).
- Sua tradução mais rudimentar significa "impulsão esticada", e consegue dizer muito de como deve ser executado este movimento simples, porém extremamente eficaz.
- O *battement tendu* sempre começa e termina em posições fechadas (1ª, 3ª ou 5ª) e seu movimento consiste em esticar a perna e o pé o mais longe possível e retornar a perna nas três

direções principais de trabalho da técnica clássica: *devant, de côté* e *derrière*, embora não estejam descartadas as posições intermediárias.

- Quando executa o *battement tendu*, o bailarino poderá exercitar como mais clareza a perpendicularidade, as “três forças divergentes do corpo” que irão acompanhar todos os outros exercícios e movimentos da dança clássica, que são: a perna de base estar empurrando o chão, a perna de trabalho, que executa o exercício, está se puxando para fora e o tronco se alongando para cima. Sendo o quadril o ponto em que se fixam essas três forças.
- O ato de virar as coxas para fora e que chamamos de *en dehors*, provoca também uma força para dentro feita na parte de trás das coxas e por dentro, que sentimos com mais clareza nas posições fechadas. Na saída do *battement tendu* é esta força a primeira sensação sentida pelo o bailarino.
- Coloca-se as pernas no ponto mais *en dehors* possível, começa-se a transferência do peso do corpo das duas pernas para perna de base ao mesmo tempo em que se desenvolve o movimento.
- Durante o *battement tendu* o eixo do bailarino vai sendo transferido das duas pernas para a perna de base, assim como vai retornando quando do seu acabamento. Como uma passagem por pequenas posições intermediárias, (pequena 4ª ou 2ª). Mas sendo sempre uma transferência de peso.
- A transferência de peso é decidida (mas ainda não realizada) no início do movimento, quando a perna começa a se afastar da outra “empurrando” o chão. O ato de empurrar o chão é que provoca gradativamente a transferência do peso.
- Ela deve sair pressionado o chão com todo o pé, inclusive com o calcanhar.

- O calcanhar aos poucos vai se levantando do chão passando essa pressão para a região dos ossos metatarsos (que chamamos de meia ponta) e posteriormente para baixo dos dedos.
- Para esticar o *battement tendu* totalmente e, dependendo da direção que estar sendo feita, os dedos devem atuar das seguintes formas:

Devant - Os dedos deixam o chão a partir do dedão para o dedo mínimo, mas o bailarino deve se esforçar para encostar a ponta do dedo maior do pé no chão.

À la second-Todos os dedos devem rolar juntos, do metatarso à falangeta, levando-se em conta, é claro, o tamanho deles.

Derrière - Os dedos deixam o chão partindo do mindinho para o dedão, no final somente a parte lateral da falanginha do dedão tocará o chão.

- O *battement tendu* deve ser sempre esticado ao máximo, dando ao bailarino a “sensação” de que a perna se separa da articulação do quadril, indo o mais longe possível do eixo do corpo, sem com isso tirar o bailarino da perna de base, pois ele devera fazer força contrária para o equilíbrio muscular de exercício.
- Para retornar à posição fechada o *battement tendu* faz exatamente o trajeto inverso, desde os dedos até a força de dentro das coxas que agora é o objetivo principal.
- A perfeita execução do *en dehors* facilita a entrada da perna na 5ª posição. A força de junção das coxas facilita a transferência de peso da perna de base para as duas pernas.
- Esticar bem o pé é necessário, entender que a melhor forma de esticá-lo é manter-lo no eixo natural. O segundo dedo é o meio anatômico do pé, deverá estar na linha do tornozelo. (para isso,

devemos analisar cada caso, para que seja construída uma linha mais apropriada à estética clássica).

- *Battement tendu* com *plié* – Imaginemos um círculo no sentido anti-horário, para sair, o bailarino deverá aprofundar o *plié*, e esticá-lo lentamente e, para fechar, fazê-lo quase esticado, realizando o *plié* no último momento.
- *Battement tendu* de 1ª posição – Partindo do princípio de que um bailarino quando tem apenas uma perna apoiada no chão e a outra em *battement tendu*, visto de frente ou de costa tem seu eixo como se estivesse na 5ª posição, ele deverá mudar seu peso da 1ª posição para perna de base, como a linha do eixo no meio do pé de base.
- *Battement tendu* com *taloné* – Há duas versões para o *taloné*. A 1ª deve-se mudar o eixo completamente da posição fechada para a posição aberta. Ex: De 5ª posição para 2ª posição – O eixo deve sempre dividir ao meio o corpo do bailarino. Primeiro ele transfere o peso para perna de base quando estica o pé e depois para o meio das duas pernas quando realiza o *talon*, não importando a velocidade com que o movimento é executado. Nesse caso trabalha-se mais firmemente a força impulsora do pé.

A segunda versão é a de o bailarino não transfere o eixo e colocar o calcanhar no chão evidenciando o máximo possível a distancia entre os dois pés e fazendo uma força de oposição no quadril. Conseguir, dessa forma, melhorar o alongamento da perna durante o *battement tendu*.

BATTEMENT JETÉ

- O *battement jeté* é um exercício de agilidade realizado com os mesmos mecanismos do *battement tendu*, necessitando apenas de

um ângulo maior para sua execução, onde é realizado com mais força e rapidez. Por isso ele se eleva do chão até um ângulo de 45°.

- Esse ângulo de 45° nem sempre é medido “geometricamente” e sim pela capacidade particular do bailarino não deslocar o quadril, principalmente quando realizado atrás.

PASSÉ PAR TERRE

- Consiste em passar o *battement tendu* da frente para trás ou vice e versa através da 1ª posição dos pés.
- Serve principalmente para treinar o bailarino para executar essa passagem quando da execução do *rond de jambe á terre* os *cloches*.
- Além das características do *battement tendu* é necessário que o pé quando passa pela 1ª posição tenha todas as suas partes no chão.
- Quando o pé passa pela 1ª posição o peso do corpo está na perna de base e o pé empurra com vigor o solo.
- Não alterar a posição do quadril.
- Pode ser feito como *tendu* ou como *jeté*.

RELEVÉ

- É o exercício que vai fortalecer os músculos das panturrilhas e dos pés.
- Vai ajudar o bailarino a executar os saltos, as poses e os giros na meia ponta e na ponta.
- O bailarino tem que levar em consideração, que ao elevar-se na meia ponta ou sobre a ponta não modificará as regras de sua postura corporal, que será a mesma em *plié*, em *pied plat*, na “meia ponta” ou “ponta”. Apenas mudará levemente o seu centro

de gravidade que se deslocará do *pied plat* para a “meia ponta” ou “ponta”.

- Os pés são classificados na dança como: “pé grego” – aqueles onde todos os dedos são uniformes, quase do mesmo tamanho e “pé egípcio” – aqueles que têm o dedão muito maior que os outros. É muito difícil encontrarmos um pé onde a plataforma da meia ponta seja uniforme e os dedos consigam tocar ao chão ao mesmo tempo, portanto onde o apoio se dê sobre os cinco dedos. Quatro ou três deles apóiam o chão enquanto os outros se esforçam para chegar até ele.
- Nunca “cair o peso do corpo” sobre o dedinho, quando estiver sobre a meia ponta, centrar o eixo do pé no segundo dedo a partir do dedo grande, onde é anatomicamente o meio do pé.
- Quando na “meia ponta”, bailarino deverá pressionar firmemente o chão com os dedos. Poder levantá-los do solo nessa posição corresponde a colocar o peso de corpo sobre os calcanhares quando em *pied plat*.
- Os joelhos devem estar esticados, mas, não devem se apertar um contra o outro, diminuindo o movimento de *en dehors* - faz parte do exercício o fortalecimento dos músculos do *en dehors* das pernas, agora, com uma plataforma de sustentação menor.
- A colocação do quadril sobre o eixo e conseqüentemente sobre os pés deve ser a principal preocupação do bailarino, pois é sobre a “meia ponta” ou sobre a “ponta” que ele exercitará o equilíbrio. E não há equilíbrio consciente na postura da dança clássica sem a perfeita colocação do quadril. A não observação desse item puxará sempre o bailarino para baixo, não permitindo utilização da perpendicularidade.

- Os músculos abdominais e do glúteo (que colocam o quadril) são claramente contraídos e absorvem os impactos sobre a coluna vertebral e não permitindo que o corpo ou partes dele balancem ou vibrem com o movimento.
- O exercício pode ser feito rápido, lento, esticado ou partindo do *plié*. E nada impede que seja feito de forma mista. (Ex. sobe com *plié* e desce esticando, ou ao inverso).
- A perfeita colocação dos músculos das costas, escápulas e dos músculos abdominais nos *relevés*, como mais tarde nos saltos, é essencial.
- Os *relevés* começados e terminados em *demi-plié*: primeiro, estica-se um pouco o joelho (cerca de 30°), pressionando os calcanhares contra o solo, o que vai ajudar na colocação do quadril, e, imediatamente, sobem-se os calcanhares que chegam ao ápice meia ponta quando os joelhos se esticam totalmente.

Para descer, faz-se o caminho inverso: primeiro, descem-se um pouco os calcanhares com os joelhos ainda esticados, conservando o *en dehors* das coxas e dobra-se os joelhos antes que os calcanhares cheguem ao chão.

Em ambos os movimentos, os músculos internos e a porção longa do bíceps femoral e o sartório são importantes. Eles asseguram a perna rotada para fora e um perfeito trabalho muscular do quadríceps.

“Alguns professores usam a terminologia “elevé” para os movimentos realizados sem “plié” e “relevé” para os movimentos realizados a partir do “demi plié”. Prefiro usar como elemento de diferenciação a força e o impulso empregados. No “elevé” uso apenas a força na execução,(o movimento lento, independente se utiliza ou não o demi plié), enquanto no “relevé” uso também um movimento de explosão (quando junto força e a agilidade)”.

RONDE DE JAMBE À TERRE

- É o primeiro dos exercícios de rotação das pernas feito na barra.
- Consiste em fazer um semicírculo com a perna esticada, sem perder o contato com chão.
- Pode ser executado em duas direções: *en dehors*, quando a perna que faz um *battement tendu devant*, faz um círculo até a 2ª posição e depois até *derrière* e, na continuação, passa pela 1ª posição para repetir todo o movimento. E “*en dedans*”, de forma inversa, fazendo *battement tendu derrière*, indo até a 2ª e terminado *devant*.
- O mais interessante deste exercício é o acento feito num ponto intermediário entre frente e o lado quando *en dehors* ou entre atrás e o lado *en dedans*.
- Isso provoca um efeito singular entre as duas pernas, como uma alavanca, a perna de base ajudando a outra a executar o seu trabalho.
- Tanto no movimento *en dehors* como no *en dedans*, as duas pernas se viram fortemente para fora antes de executarem a sua tarefa de descrever este círculo, apertando os músculos de dentro das coxas e conseqüentemente os joelhos para fora, quando a perna de trabalho passa pela 1ª posição, e usando o quadríceps para executar o acento do círculo.
- Muitos bailarinos, na tentativa de obter mais força para executar este acento, executam o *battement tendu* inicial ultrapassando a linha central do corpo (na frente, na direção do nariz, e, atrás, na direção da nuca), o que muda totalmente a mecânica do movimento, pois desta forma não há força nos músculos internos das coxas e todo esforço é feito pelo quadríceps.
- A passagem pela 1ª posição - o *passé par terre* - é extremamente singular, o peso do corpo está totalmente sobre a perna de base,

portanto, quando a perna de trabalho passa junto à outra o peso do corpo está sobre a perna de base e a de trabalho passa empurrando o chão.

- Não deixar “cair o pé” quando a perna de trabalho passa pela 1ª posição, todas as partes do pé devem tocar o solo.
- Durante o movimento o bailarino deverá sentir sua perna rodando *en dehors* em todos os momentos do exercício e não apenas nas posições de trabalho (*devant, à la seconde* ou *derrière*).
- Durante o círculo a perna vai, como no *battement tendu*, o mais longe possível do eixo do corpo.
- A passagem da “segunda posição” para *derrière* se constitui no momento mais difícil do exercício. Não permitir que haja diminuição de *en dehors* da perna de trabalho e o bailarino deverá subir mais sobre a perna de base para permitir a boa condução do movimento.
- É feito com o tronco e com a cabeça um levíssimo movimento em oposição ao movimento da perna e o quadril é o ponto fixo do exercício.
- O movimento pode ser feito apenas pela metade, ou seja, *battement tendu devant, rond* até a 2ª, posição, fecha na 1ª posição e recomeça, quando *en dehors* ou *battement tendu derrière, rond* até a 2ª, fecha na 1ª posição, quando *en dedans*; muito eficiente quando executamos com velocidade.
- No *grand rond de jambe en l’air* a mecânica é a mesma do movimento *à terre*, mas aqui o tronco assume a função de contra peso e o quadril é muito mais solicitado como parte fixa. Também devemos ficar atentos quanto da passagem da 2ª posição para trás, não deixar ceder o quadril, postura que deve ser incentivada já no *rond de jambe à terre*.

- No *grand rond de jambe en l'air* o movimento deverá ser sempre ascendente – ir subindo levemente a perna durante a execução.

RETIRÉ

- É um importante exercício auxiliar, ele preparará o corpo do bailarino para a pose em que executará alguns dos giros na dança clássica.
- Consiste em recolher rapidamente a perna até que a parte de fora do dedo mínimo do pé toque um ponto abaixo da patéla do joelho da perna de base, quando é feito *devant*, ou o calcanhar toque a parte de trás do joelho, logo no início do tríceps sural (que chamamos de “batata da perna”), quando o movimento é *derrière*.
- Funciona como *sissonne simples*, a perna que sobe, primeiro pressiona o chão, passa pela posição *sur-le-cou de pied devant condicional* e para quando o pé toca o joelho, abaixo da patela.
- Depois do impulso contra o solo, o bailarino deve contrair os músculos internos da coxa e realizar o movimento através dessa contração.
- Principalmente se o exercício esta preparando o bailarino para os *tours*, nunca deve ser executado lento e sim o mais ágil possível para diminuir ao máximo o impacto da mudança de eixo quando da passagem das duas para uma perna.
- O movimento deve ser incentivado pelos músculos internos da coxa o que dará mais leveza e estabilidade ao conjunto.
Quando o *retiré* é levado pelo quadríceps deixa vulnerável o quadril, permitindo que ele oscile.
- O quadril é a base do movimento e deve estar sempre estável.

- Há uma distribuição de forças inversas que partem do centro do corpo e têm, de um lado, a crista ilíaca da bacia, que se puxa para um lado, e o joelho que sobe que se puxa para o outro lado e o corpo que se alonga para cima. Essas forças têm igual intensidade.
- O ânus se puxa para dentro, possibilitando a contração do glúteo para que o quadril se encaixe completamente.
- O glúteo e os músculos abdominais se contraem, para que o quadril não se projete para trás.
- O apoio do pé sobre o joelho é feito sempre no sentido *en dehors* nunca no sentido de cima para baixo, permitindo que haja peso para apoiar a sustentação da perna. A perna se sustenta através da contração dos músculos internos da coxa.

RACOUCCI

- Ao contrário do *retiré*, que retira a perna para cima, o *racourcci* a recolhe de uma posição aberta e obedecem as mesmas regras.
- Segurar o joelho o trazendo mais lentamente que o pé.
- Quando executado *devant* rodar fortemente o calcanhar para frente fazendo com que o movimento seja uniforme: o joelho vai assumindo a posição *de côté* à medida que o pé se aproxima do joelho.
- Quando *derrière*, o pé inicia o movimento e o encaixe do quadril é necessário.

BATTEMENT FONDU

- O *battement fondu* é um exercício que o bailarino faz na barra para preparar o impulso e a aterrissagem realizados sobre uma perna,

principalmente para os grandes e pequenos saltos e, também, para dar mais tônus muscular às pernas.

- Ele é a junção de outros dois importantes exercícios: o *plié* e o *battement tendu*, que aqui acontecem de forma sincronizada.
- O detalhe mais importante deste exercício é o controle e o alinhamento do tronco, da pelve e do tornozelo, que devem estar completamente alinhados sobre o eixo, levando-se em conta a perna de trabalho, que estica e retorna a posição *sur-le-cou depied*.
- O *battement fondu* consiste no ato de ir a “meia ponta” ou “ponta” e voltar ao “*demi-plié*” sobre uma só perna, enquanto a outra perna se estica em uma das três direções e volta à posição *sur-le-cou de pied*.
- O movimento das duas pernas deve ser totalmente sincronizado, ou seja, os dois joelhos se dobram juntos e esticam juntos.
- O joelho da perna de base não precisa esperar que o calcanhar toque o chão para se dobrar, imediatamente que este começar a descer (cerca de 30°), começa-se a executar o *demi-plié*; o mesmo procedimento é realizado na subida. Quando o joelho começar a esticar, o calcanhar em seguida deixará o chão. Isso irá fortalecer com mais vigor os músculos do quadríceps, principalmente o vasto medial, grande responsável pela estabilidade dos joelhos.
- Nunca dobrar os joelhos antes que o calcanhar comece a executar a descida, ou fazer a meia ponta após o joelho estar esticado, isso retiraria o potencial de força do exercício.
- O exercício imita o salto, para subir é ágil e para descer é lento e retido.
- O *battement fondu* é o exercício mais fluido feito na barra; ele não fixa uma posição na subida e desce muito lentamente até o *demi-plié* total.

- Como é a junção do *demi-plié* com o *battement tendu*, o *battement fondu* tem características dos dois: na descida alonga-se o tronco e contraem-se os músculos do abdome e, para subir, puxa-se o ânus para dentro, colocando a pelve como acontece no *plié*; ao mesmo tempo tem o movimento do círculo anti-horário como acontece no *battement tendu* com *plié*.

BATTEMENT FRAPPÉ

- É um exercício praticado na barra para treinar o bailarino a esticar rapidamente os joelhos.
- Consiste em pequenas e ágeis contratações de um grupo de músculos das pernas e prepara o bailarino para a execução de passos rápidos e pequenos saltos que transfiram o seu peso de uma perna para outra ou de uma para as duas.
- Ele parte de uma posição dobrada sobre a perna de base, que chamamos de *sur-le-cou de pied* até a posição esticada, chamada *tendu*.
- O pé que realiza a posição *sur-le-cou de pied* poderá estar na posição *flex* ou esticado.
- No caminho entre o *sur-le-cou de pied* e o *battement tendu*, os dedos tocam superficialmente o solo, com a meia ponta fazendo um pequeno atrito com o solo, semelhante ao riscar de um fósforo, o que dará mais tônus á musculatura.
- Se o bailarino estiver na ponta ou meia ponta, este atrito não acontece, a perna apenas “corta o ar”.
- A agilidade é a tônica do exercício, mas cuidado para não “sacudir” o joelho. A coxa deve se manter completamente parada e só a perna executada o movimento o mais alongadamente possível.

- O *battement tendu* poderá ser feito *pointé* ou *jeté*, mais sempre com a consciência do caminho. Como uma flecha que encontrou seu alvo.
- Um cuidado especial para não “socar” o joelho quando esticar a perna, encurtando o *battement tendu*. Sempre executar o *battement frappé* levando o pé mais longe possível do eixo, preservando a altura do joelho.
- A sensação de alongamento é para todo o corpo, (o abdômen e as escápulas devem estar colocados) e não somente para a perna de trabalho.
- Se o *battement frappé* for feito *devant*, cuidado para que o joelho retorne a posição *sur-le-cou de pied* tão *en dehors* quanto possível.
- O acento musical deverá ser para fora, no *battement tendu*, segurando-se por uma fração de segundos a contração muscular.

DÉVELOPPÉ

- É o desenvolver das pernas de um bailarino, nas três direções possíveis de trabalho e que as levantam acima do ângulo de 90°.
- A 1ª sensação do *développé* deve ser a rotação dos músculos, para garantir a boa execução desse movimento.
- Com os dedos do pé da perna que irá executar o *développé* pressiona-se o chão, até transferir o peso do corpo das duas pernas para a perna que ficará como base. Semelhante ao que aconteceu no *retiré*.
- Contraem-se os músculos da parte de dentro da coxa (internos) e através dessa contração vai se dobrando o joelho, fazendo com que o pé passe pela posição *sur-le-cou de pied condicional* para, em seguida, deslizar pela anti-perna até o joelho, ainda contraindo os músculos internos da coxa da perna que executa o *développé*.

- Começa-se, então, a subida da perna para direção desejada (*devant, de côté* ou *derrière*) e o joelho sobe abrindo o ângulo entre o pé e o joelho da perna de base, delineando um *attitude*, nesse momento a força que fazemos para levantar a perna muda dos músculos internos para o quadríceps (se for para frente ou para o lado) ou para os músculos do bíceps femoral e glúteo (se for para trás).
- Estica-se completamente a perna, sem abaixar o joelho, que deve ter subido apenas até a altura em que o bailarino consiga segura-lo para desenvolver o movimento.
- A razão principal para que o bailarino inicie o *développé* contraindo os músculos internos, quando seria mais fácil evidenciar a contração do quadríceps, é evitar que aconteça um desnível acentuado do quadril e conseqüentemente a perda da rotação *en dehors* do joelho da perna de base, fazendo uma torção perigosa para o joelho da perna de sustentação.
- Essa contração dos músculos internos acontece até o momento em que a perna começa a abrir o ângulo e a fazer o *attitude*, ai toda a força de contração passa para o quadríceps ou bíceps femoral, e o bailarino, neste momento, sente com mais ênfase o pé, que se estica para que todos os seus músculos se contraíam sem perder alongamento e o *en dehors*.
- O quadril, no balé clássico, é o ponto fixo de todos os movimentos. Portanto, deve suportar as três forças existentes neste movimento que aqui atingem o seu ápice: a perna de base deve estar pressionando o chão e rotada para fora; a perna que executa o *développé* deve estar alongada para fora do eixo e rotada *en dehors* e o tronco deve estar alongado para cima.

- Nunca se deve descer a perna de um *développé* diminuindo a força de sustentação da perna, permitindo que a gravidade puxe-a até o solo. Isto retiraria do bailarino parte do domínio do movimento.
- Para descer a perna, o bailarino deve usar novamente os músculos internos (adutores). O glúteo e o pé terão uma participação importante.
- Todo o *développé* deve ser feito como um movimento único, não permitindo que as mudanças de contração da musculatura que comanda a força, interrompam o movimento. Parecido com as marchas de um automóvel que devem ser passadas sem estancar a velocidade.
- Na descida, o pé iniciará o movimento, e descerá sempre o mais distante possível do eixo.
- Quando da passagem pelo *battement tendu*, o ângulo entre o pé e o eixo deverá ser sempre o maior.
- De volta à 5ª posição, o bailarino ainda estará alongando o corpo.
- Quando *devant*: não deixar que a preensão abdominal (que nesse momento faz grande força) arredonde as costas, as escápulas devem estar encaixadas para baixo levantando o peito e alongando o tronco, fazendo um contrapeso com a perna do *développé*.
- Quando *de côté*: não permitir que o quadril se desloque, permitindo que a perna de base se torne *en dedans*. Isto retiraria a estabilidade do bailarino e colocaria o seu peso no calcanhar. O quadril só poderá levantar para permitir que a perna suba a uma altura maior até o ponto em que o bailarino possa controlar o *en dehors* e a estabilidade da perna de base.
- Quando *derrière*: não segurar o movimento apenas pelos músculos das costas, contraindo a cintura lombar, os músculos abdominais são importantíssimos na execução da *arabesque*, a contração dos oblíquos lombares ajuda a coluna, dando maior mobilidade para

que esta se arqueie e permita que a perna alcance a altura desejada.

- Lembre-se que quando *derrière*, o joelho é quem inicia o *développé* (e nesse momento há grande exigência dos músculos abdominais) e não com o pé, o que provocaria perda de *en dehors*, quando a perna se estende para trás.

ROND DE JAMBE EN L’AIR

- É um importante exercícios de rotação da perna, de difícil execução. Requer uma compreensão teórica da mecânica do movimento e do trabalho anatômico.
- Ele consiste em, a partir de um *relevé lent à la seconde*, trazer o pé até o joelho da perna de base e retornar á posição esticada fazendo um leve semicírculo.
- O exercício pode ser executado de duas maneiras: *en dehors* e *en dedans*.
- Quando *en dehors* o pé vem em direção ao joelho fazendo uma linha reta e volta executando um pequeno semicírculo para frente girando os músculos das coxas para fora e retendo, por uma fração de segundos, a contração muscular na posição esticada para evidenciar o acento musical.
- Quando *en dedans* o pé vem na direção do joelho da perna de base descrevendo um pequeno semicírculo para frente, e nesse momento as coxas estão firmemente *endehors*, toca levemente o joelho da perna de base e se estica em linha reta.
- A altura ideal para execução do *rond de jambe en l’air* é um pouco abaixo de 90º, ou seja, a altura em que o joelho está quando o pé toca o joelho da perna de base.

- A acentuação musical do exercício é sempre para fora, quando a perna se estica, e neste momento, ambas as pernas estão rotadas fortemente *en dehors*.
- O papel desempenhado pelo pé é extremamente importante, ele deve estar fortemente esticado e conduzindo o movimento.
- Um cuidado especial deverá ser tomado com a articulação do joelho, que não deve implodir durante a execução do exercício, a perna deverá se esticada pela contração voluntária e consciente da musculatura da coxa.
- A qualidade da contração muscular é importante, assim como o trabalho *en dehors* das duas pernas.
- *Double Rond de Jambe en L'air*: O *rond de jambe en l'air* simples é um exercício de alongamento e contração do quadríceps e basicamente um exercício de força - sempre que o joelho se dobre de um ângulo de 90° para outro menor, o alongamento do quadríceps se acentua, e, sempre que ele se desenvolve além do ângulo de 90°, o quadríceps se contrai.
- O *double rond de jambe en l'air* é um exercício de agilidade e o alongamento é diminuído e a contração mais vigorosa. Aqui em lugar de apenas uma, duas voltas serão dadas no semicírculo.
- O *double rond de jambe en l'air* é executado entre a posição *en quarré* e o *attitude de côté* no 1° círculo, para se esticar no 2° - o pé, portanto, não deve tocar o joelho.
- Quando o bailarino executa o *double rond de jambe en l'air*, em um ângulo muito fechado, está exercitando na verdade os músculos internos da coxa, que serão exercitados no *petit battement* e a acentuação do movimento desta forma ficará para dentro, mudando as características do exercício.

PETIT BATTEMENT SUR-LE-COU DE PIED

- É um exercício de agilidade e fortalecimento dos músculos internos da perna. Vai melhorar o desempenho dos passos batidos (*entrechats*).
- Os músculos internos das coxas são considerados músculos rápidos, portanto a agilidade é a tônica do exercício.
- O calcanhar se posiciona sobre o tornozelo da outra perna, com o pé esticado e virado para trás, como se abraçasse o tornozelo (posição *sur-le-cou de pied devant*).
- Rapidamente o bailarino passa o calcanhar da frente para trás e volta à frente e, assim, sucessivamente em pequena e regulares batidas, observando que a direção do movimento é para o lado.
- A coxa e o joelho estão firmes e não mudam de direção e nem de altura, somente a anti-perna realiza o movimento, por esse motivo ele não pode ser realizado na posição *sur-le-cou de pied condicional*.
- *Petit battement battu devant* - O bailarino encontra-se na meia ponta ou ponta e o calcanhar da outra perna toca o osso da articulação do tornozelo (maléolo), enquanto os dedos do pé escorregam para baixo do calcanhar do pé de base.
- Se dividirmos o corpo em frente e lado, o *petit battement battu devant* é feito numa linha intermediária entre as duas (diagonal – a mesma do acento do *Rond dejanbe à terre*), em pequena e regulares batidas.
- O joelho continua *en dehors*.
- *Petit battement battu derrière* – Agora o pé está em *sur-le-cou de pied derrière* e só o calcanhar toca na parte de trás do tornozelo da perna de base.

- Como a versão *devant* o *petit battement battu derrière* é executado numa linha intermediária entre atrás do corpo e ao lado, em pequenas e regulares batidas. Mas cuidado, o exercício não é bi articular, não deve acontecer alterações no quadril, ele deverá está completamente imóvel, trabalhando somente a canela que se afasta e retorna a posição.

GRAND BATTEMENT

- É um exercício de explosão da força muscular (junção de alongamento, força e agilidade), que serve principalmente para execução dos grandes saltos.
- Como o *battement tendu*, do qual é uma ampliação, deve partir de uma posição fechada, lançar a perna até a altura desejada em qualquer das três direções das pernas (*devant – de côté – derrière*) e retornar a posição inicial.
- O movimento deve passar por um *battement tendu à terre* e se iniciar exatamente como ele, pressionando o chão.
- A perna deve ser jogada com força e agilidade.
- O quadril deve manter o máximo possível de neutralidade, e, como no *developpé*, se facilitar um pouco a subida da perna *à la seconde*, move-se o quadril até o ponto em que a perna de base não perca o *en dehors* e a estabilidade.
- O joelho da perna de base precisa estar firme e rodado para fora.
- O joelho da perna que executa o *grand battement* deve estar esticado.
- O pé deve estar totalmente esticado, provocando mais alongamento para a perna.
- Quando feito atrás, há uma projeção do tronco para frente, apenas o necessário para dar passagem á perna. Essa projeção é feita

pelos músculos abdominais, elevando o peitoral. Quando retornar, encaixar a perna que sobe através do glúteo.

Importante – é sempre a perna que inicia o movimento, o tronco só se projeta após a perna subir a uma altura em que o bailarino não consiga mais controlar os músculos abdominais, o que provocaria uma acentuada contração na região lombar.

- Não há ajuda do tronco na execução do *grand battement*; ele apenas se alonga para cima e divide o peso do corpo sobre a base com a perna que sobe.
- O quadril é o centro do exercício, ele não deve se projetar junto com o *grand battement* para frente, para trás.
- Quando da execução do *grand battement cloche*, a projeção do tronco para frente e para trás em oposição á perna (como uma gangorra) se fazer necessária. Isso irá preparar o bailarino para passos como o *foueté sauté* ou *grand jeté entrelacé* onde a projeção do tronco é necessária para as finalizações em *arabesque*.
- O acento musical pode ser para fora, quando a perna atinge o ápice de abertura, ou embaixo, quando ela retorna á posição fechada.

Deve ser exercitada das duas formas.

VII – A DANÇA NO CENTRO

Na dança clássica o centro se divide em: *Adágio* e *Allegro*.

No *adágio* exercitamos os movimentos lentos, a sustentação das pernas, os movimentos realizados *á terre*, os pequenos impulsos, transferências de peso, giros lentos e rápidos, grandes poses e principalmente a maturação artística.

No *allegro* juntamos pequenos e grandes saltos, passos batidos, grandes deslocamentos a passos exercitados no *adágio*. É no *allegro* que a dança clássica é exercitada em sua totalidade.

Com o grande desenvolvimento da dança no século XX, e a grande utilização de movimentos desconstruídos na dança contemporânea atual, podemos hoje, em uma aula para bailarinos profissionais, exercitar padrões como: utilização espacial, queda e recuperação, expansão e retenção de energia, algumas variações de impulso, velocidade e retração, alteração de peso e volume, sem ser necessário modificar a estética acadêmica. Ampliar possibilidades já existentes no balé como contração e alongamento do plexo solar e rotação do tronco. Utilizar vários padrões musicais que dê ao movimento maior colorido, além de espaço para que o bailarino seja também criador.

1. ALGUNS MOVIMENTOS REALIZADOS NO CENTRO

“Quando nos anos de formação, recomenda-se que os passos, giros, saltos e baterias sejam aprendidos na barra”

1.1– PASSOS

Pas de Bourée – Passo originário de uma dança popular do sul da França é fundamentalmente uma troca de pernas. Existem diversas formas de *pas de bourées*: *en avant*, *en arrière*, *dessus et dessous*, *changé*, *courru*, etc.

Pas de Basque – Passo originário de uma dança popular do País Basco, consiste em se realizar um meio *rond de jambe à terre* (*devant* para *à la seconde*), uma transferência de peso e um *chassé*

através da 1ª posição dos pés, finalizando com um *tendu derrière* ou na 5ª posição.

Temps Lié – É a transferência da linha de eixo, de uma perna para a outra. Pode ser realizada *à terre*, em pequenas poses ou “na ½ ponta”, em grandes poses, nas três direções.

Pas Balancé – Passo realizado em compasso $\frac{3}{4}$, balançado, trocando o peso do corpo, através da ½ ponta para o *plié* de uma perna para a outra, enquanto a outra finaliza em *posição sur-le-cou de pied*.

1.2 – GIROS

a) ½ GIRO

Demi Detourné – Giro sobre duas pernas, realizado a partir de uma posição fechada (*5ª posição dos pés*), com o peso do corpo distribuído igualmente nos dois pés.

Assemblé Soutenu – Giro sobre duas pernas, realizado a partir de uma posição aberta (*battement tendu*) como impulso.

b) GIROS CONTÍNUOS

Piruetas em pequenas poses – Giro sobre uma perna, realizado a partir do impulso da outra perna, sincronizado com o movimento dos braços. Pode partir de qualquer posição dos pés e usa o *passé* como movimento auxiliar.

Piruetas em grandes poses – Giro sobre uma perna, realizado em grandes poses (*arabesque, attitude* ou *à la seconde*), partindo de uma 4ª posição dos pés.

c) GIROS AÉREOS

Tour em L`air – Giro realizado no ar, sobre o eixo, realizado a partir de impulso de um pequeno salto (*temps levé, assemblé*), ou *relevé*, sincronizado ao movimento dos braços e da cabeça.

1.3 - SALTOS

a) SALTOS DE DUAS PERNAS PARA DUAS PERNAS

Temps levé – Pequeno salto onde não há troca de pernas. Pode ser realizado em qualquer posição dos pés. Pode também ser um salto sobre uma só perna.

Changement de Pied – Realizado em 5ª posição dos pés, durante o salto há uma troca na posição dos pés.

Échappé - São saltos executados de uma posição dos pés fechada (1ª, 3ª ou 5ª posição) para uma posição aberta (2ª ou 4ª posição).

b) SALTOS DE UMA PERNA PARA DUAS PERNAS

Assemblé - Partindo da 5ª posição dos pés, em *demi-plié*, escorregar uma perna em *battement tendu*, empurrar a outra para o salto. No ar as duas pernas se encontram voltando a 5ª posição.

- O *plié* e o *battement tendu* são realizados simultaneamente.
- As duas pernas se encontram no ar como em um abraço.

- O impulso do *battement tendu* tem que ser relativo ao impulso do *plié*.
- Quando o impulso do *battement tendu* é maior que o do *plié* as duas pernas não conseguem se encontrar no ar.
- O encontro acontece no ápice do movimento, em pleno ar, e não quando da aterrissagem.
- Braços, pernas e cabeça agem juntos.
- Pode ser feito *sur place* ou *volé*.

c) *SALTOS DE DUAS PERNAS PARA UMA PERNA*

Sissonne Fermé – Partindo-se da 5ª posição dos pés, salta-se para cima e na direção desejada, aterrissando sobre a perna da direção em que foi realizado o salto e imediatamente trazendo a outra perna até a 5ª posição dos pés.

Sissonne Ouvert – Partindo-se da 5ª posição dos pés, salta-se para cima e na direção desejada, aterrissando sobre a perna da direção em que foi realizado o salto ficando a outra estendida.

Sissonne Faily – Partindo-se da 5ª posição dos pés, salta-se para cima e na direção desejada, aterrissando sobre a perna da direção em que foi realizado o salto e imediatamente trazendo a outra perna, como no *sissonne fermé* que faz também um *passé par terre* e finaliza em uma 4ª posição *allongé*.

Sissonne Changé – Inicia-se da mesma forma que os o *sissonne ouvert*, só que agora há uma troca de pernas no início do movimento. Além da troca de perna pode haver também troca de *epaulement*.

d) *SALTOS DE UMA PERNA PARA A MESMA PERNA*

Temps Levé em pequenas e grandes poses – Saltos realizados continuamente em pequenas ou grandes poses.

Foueté Sauté - Realizado a partir de um *posé* ou de *4ª allongé*, esse grande salto necessita de dois impulsos (*plié* e *grand battement*). Lançar a perna em uma das três direções das pernas e mudar repentinamente no ar, a direção do corpo.

e) *SALTOS DE UMA PERNA PARA A OUTRA PERNA*

Pas Jeté – Partindo da 5ª posição dos pés, em *demi-plié*, escorregar uma perna em *battement tendu*, empurrar a outra para o salto. No ar a perna que realizou o impulso de dobra na posição *sur-le-cou de pied* e o bailarino aterrissa na perna do *tendu*. O bailarino deve saltar em seu eixo, não pode haver deslocamentos.

Grand Jeté – Realizado a partir de um *posé* ou de *4ª allongé* o bailarino lança a perna em *grand battement* na direção desejada e salta a partir do *demi-plié* da outra perna, fazendo uma trajetória no ar para aterrissar sobre a perna que realizou o *grand battement*.

- Por um instante as duas pernas devem estar esticadas no ar.
- Pode também ser realizado em *attitude*.
- O bailarino deve saltar tanto quanto deslocar-se.

Grand Jeté Entrelacé - Realizado a partir de um *posé* ou de *4ª allongé* o bailarino lança a perna em *grand battement* na direção *devant* e saltar a partir do impulso do *demi-plié*, realiza no ar um

fouetté e logo após uma troca de perna (realizado por outro *grand battement*), aterrissar sobre a perna do impulso *grand battement*, na posição *arabesque*.

- Deve ser realizado sobre o eixo, sem deslocamentos.
- Durante a troca de pernas elas devem se tocar (não permitir que se abram).
- No início o tronco do bailarino deve realizar um pequeno *décalé* para não sobrecarregar as costas quando da terminação em *arabesque*.
- Sustentar a perna do *arabesque* quando da terminação vai ajudar na estabilidade.

Saut de Basque - Realizado a partir de um *posé* ou de *4ª allongé*, existem duas formas de realizar esse salto:

1.4 - BATERIAS

Entrechat Royal - Durante o salto as pernas se batem, mas não há troca na posição das pernas.

Entrechat Trois - Como no *royal* há uma batida seguida de troca das pernas e finaliza na posição *sur-le-cou de pied*.

Entrechat Quatre - Durante o salto há uma troca e mais outra troca quando a perna volta à posição inicial.

Entrechat Cinq - Como no *entrechat quatre* há duas trocas e finaliza na posição *sur-le-cou de pied*.

Entrechat Six - Durante o salto acontecem três trocas no ar.

VII - A DANÇA NAS PONTAS

A idéia de perpendicularidade atingiu o ápice no período romântico, quando os balés apresentavam em seus enredos seres alados como “elfos” e “sílfiges”, e era perfeito deslizar sobre o palco em longos *pas de bourrés*, provocando um belo efeito de vôo. A dança sobre a ponta dos pés surgiu juntamente para dar mais propriedade à idéia de leveza que esses seres sugeriam.

Embora algumas bailarinas já ficassem sobre a ponta dos pés, apoiadas em seus *partners*, mesmo sem o uso das sapatilhas de ponta, Amália Brugnoli é apontada como uma das primeiras a experimentar essa idéia, ela foi aluna de Carlo Blasis que a preparou corporalmente para essa possibilidade, mas foi nos pés de Marie Taglioni em balés como: *La Sylphide*, *Robert le diable*, *La Gitana* e *La belle au bois dormant* que dançar nas pontas se tornou um sucesso e todas as bailarinas da época tiveram que se submeter aos longos treinamentos que possibilitassem dançar sobre as pontas dos pés.

E é sobre esse treinamento que devemos estar atentos.

Para possibilitar a postura ereta dos seres humanos que começou a surgir a cerca de 30 milhões de anos para tornar possível a sustentação do peso do corpo sobre os membros inferiores e deixar livre as mãos, nosso corpo sustenta a parte mais pesada (cabeça e tronco) sobre as pernas e conseqüentemente sobre os pés.

O pé humano é composto de 26 ossos assim distribuídos: sete ossos do tarso (tálus, calcâneo, cubóide e os três cuneiformes); cinco ossos do metatarso; 14 falanges (três para cada um dos dedos, exceto para o hálux, que tem apenas duas). Os ossos são mantidos unidos através dos ligamentos, que se totalizam em um número de 107, formando as articulações. No pé, as articulações são em número de 33: articulação superior do tornozelo, articulação

subtalar, articulação transversa do tarso, tarso metatarsianas, metatarso falangeanas e articulações interfalangeanas. Os movimentos do pé são realizados pelos músculos. Os músculos são classificados em extrínsecos e intrínsecos. Os músculos extrínsecos possuem origem abaixo do joelho e inserção no pé, e realizam os movimentos do tornozelo como: dorsiflexão, plantiflexão, inversão e eversão, além de atuarem na movimentação dos artelhos (dedos). Os músculos intrínsecos são representados pelos que se originam abaixo da articulação do tornozelo, podendo situar-se no dorso ou na planta do pé, estes músculos realizam a movimentação dos artelhos.

Dorsiflexão é o movimento de aproximação do dorso do pé à parte anterior da perna (*flex*). A amplitude desse movimento é em torno de 20°. Os músculos que atuam neste movimento são o tibial anterior, o extensor longo dos dedos e o fibular terceiro.

Plantiflexão consiste em esticar o pé, procurando alinhá-lo em maior eixo com a perna, ou subir na $\frac{1}{2}$ ponta ou ponta. A amplitude média desse movimento é de 50°. Esse movimento é realizado principalmente pelos músculos sóleo e gastrocnêmios.

Inversão ocorre quando a borda medial do pé dirige-se em direção a parte medial da perna. A amplitude máxima deste movimento é de 20°. Realizado principalmente pelo músculo tibial posterior, e auxiliado pelos músculos gastrocnêmios, sóleo e flexor longo dos dedos.

Eversão ocorre quando a borda lateral do pé dirige-se em direção a parte lateral da perna. A amplitude máxima é de 5°. Realizado principalmente pelos músculos fibular curto e longo, auxiliado pelos músculos extensor longo dos dedos e fibular terceiro.

Abdução é o movimento que ocorre no plano transversal, com os joelhos apontando para fora. A adução consiste no movimento oposto, de apontar os joelhos para dentro.

Pronação: este movimento é triplanar, ocorre com uma combinação de movimentos sendo formadas por uma eversão do calcâneo, abdução e dorsiflexão, onde o calcâneo move-se em relação ao tálus.

Supinação é o oposto da pronação, ocorrendo uma inversão do calcâneo, adução e flexão plantar.

Portanto o pé é uma das partes mais complexas e delicadas do corpo humano.

Para dar sustentação ao peso do corpo da bailarina sobre os dedos dos pés foi necessária a invenção de um sapato especial construído com tecido, sola, gesso e cola.

Para as bailarinas as sapatilhas de ponta, precisam ser a continuação do próprio pé, e não um anexo à parte. Para que o trabalho possa se desenvolver produtivamente, a sapatilha deve ser adaptada como uma luva, de tal forma que contribua com a mobilidade do pé, sem causar dor excessiva e tensão para que o movimento não seja artificial e mecânico.

Leva-se de 2 a 3 anos de treinamento diário para as pernas e pés ficarem suficientemente fortes e então iniciar o trabalho de iniciação a dança sobre as pontas dos pés.

O momento da compra das sapatilhas de ponta também é muito importante, pois seu desempenho com elas depende da escolha correta.

Existem vários tipos de sapatilhas para os mais diversos formatos de pés, a bailarina precisa saber a que mais se adequa a anatomia de seu pé.

Como escolher sua sapatilha: para iniciantes, o ideal são as pontas mais macias, flexíveis, que vão se amoldar facilmente nos pés e não machucam. As meninas com pés fortes (musculatura forte) ou com muito peito de pé devem escolher pontas resistentes, para durar mais e evitar que haja torções nos tornozelos com a sapatilha mole demais.

As sapatilhas devem ser pessoais e intransferíveis. Nunca devem ser emprestadas, pois se já estão moldadas num determinado formato poderão se deformar quando outro corpo pisar sobre elas. Além disso, a aluna deve saber que as sapatilhas precisam permanecer limpas.

Contusões podem ocorrer se usamos sapatilhas muito largas ou muito apertadas. Se os pés ficam soltos, estão sujeitos aos tropeções e se muito apertados podem tirar a estabilidade da bailarina, prejudicar a circulação sanguínea e causar bolhas no calcanhar. Para ver se a sua sapatilha está do tamanho certo, tente mexer os dedos. Se tiver muito espaço, ela está larga ou grande. Depois, com o pé no chão, veja se a lona está esticada no calcanhar, se não estiver, também está grande. Para quem tem pés largos, cuidado na escolha de sua ponta. As sapatilhas costumam ser muito finas, e além de machucarem ou provocar joanetes, atrapalham o trabalho dos dedos. Existem sapatilhas especiais para os pés largos.

1. COMO AMARRAR AS SAPATILHAS

Primeiro, costure as duas pontas do elástico acima da costura do calcanhar, de modo que o elástico dê uma "volta completa no tornozelo".

Costure uma fita (aproximadamente 45 cm) de cada lado da sapatilha. Para saber o lugar exato, dobre o calcanhar da sapatilha

em direção a sola. O lugar onde a lona está dobrada é onde a fita deve ser costurada.

Ao calçar a sapatilha, o elástico já entra em volta do tornozelo. Passe a fita de fora primeiro na frente da perna, depois passe a fita de dentro, que fica por cima e depois mais uma volta completa com as duas no tornozelo e as amarre atrás ou no lado de fora da perna, (como dançamos *en dehors* esse nó fica para trás) com dois nós (não tem laço), corte o excesso. Certifique-se que ele não vai soltar, e coloque as pontinhas da fita para dentro da parte amarrada. Muitas bailarinas molham com um pouco de água esse nó, para que não se solte ao dançar.

Algumas bailarinas cosem elásticos nos lugares onde as fitas passam pelo tendão de Aquiles, para não machucá-lo.

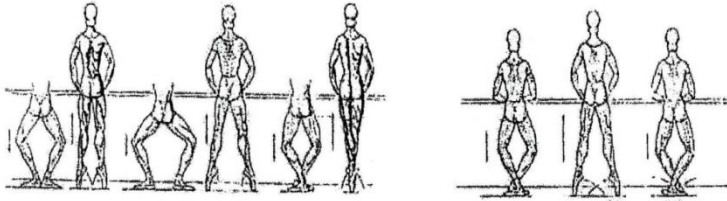
Não suba a fita pela perna ao enrolá-la. Ela deve ficar bem embaixo, amarrada junto ao tornozelo.

O trabalho muscular durante esse aprendizado deve ser lento e gradual e professores devem ficar atentos a idade correta em que alunas devem iniciar esse treinamento e não permitir que essa iniciação seja prematura.

2. ALGUNS EXERCÍCIOS NA BARRA

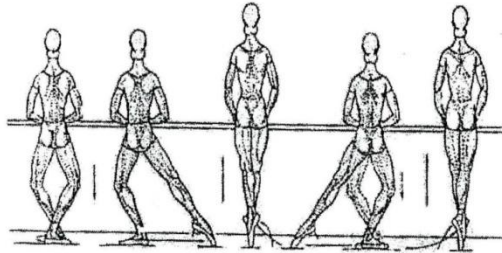
Como no ensino dos saltos, podemos seguir a mesma ordem de aprendizagem:

- de duas pernas para duas
- de uma perna para duas
- de duas pernas para uma
- de uma perna para ela mesma
- de uma perna para a outra

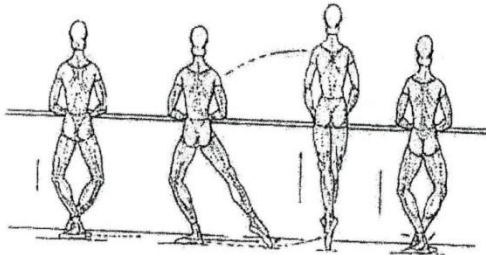


relevé

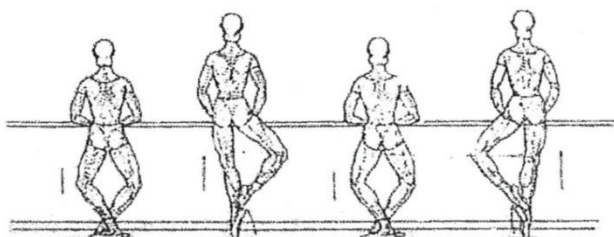
échappé



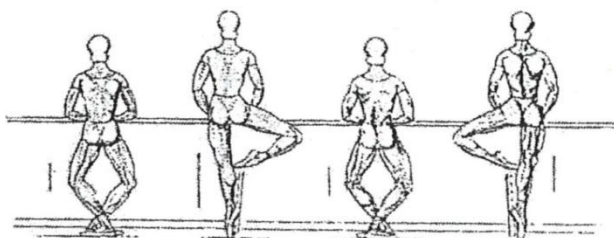
assemblé soutenu



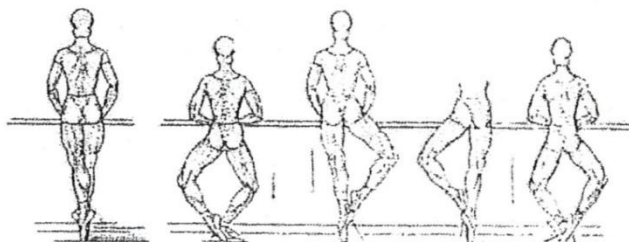
glissade
glissade sur les pointes (cecchetti)



***sissonne simples
relevé devant et derrière (cecchetti)***



***sissonne passer la jambe
temps relevé passé en arrière (cecchetti)***



pas de bourrée

01 - ALGUNS MOVIMENTOS REALIZADOS NO CENTRO

Relevé – Nas cinco posições dos pés. Na 1ª posição e na 2ª o “peito do pé” deve conduzir o movimento, na 5ª e na 4ª posição deve ser feito um pequeno *sous-sous*.

Échappé – Primeiro de 5ª posição para a 2ª e só mais tarde de 5ª posição para a 4ª.

Importante: *échappé* é um passo deslizado, não deve ser saltado.

Assemblé – O pé que fecha ajuda na elevação sobre as pontas, há um atrito dele com o solo. A direção da ponta que fecha é na direção da outra ponta e não no meio do pé para permitir uma 5ª posição perfeita.

Sissonne simples ou Passé – O impulso do pé que sobe é muito importante. O pé de base pode ser conduzido pelo “peito do pé” ou pode haver uma pequena retração dos dedos.

Relevés sobre uma perna – Tem que ser observado que deve haver uma mudança mínima da linha do eixo, por isso alguns professores aconselham que o peso do corpo não esteja sobre o calcanhar.

Pas de Bourré Changé – A 2ª posição deve ser observada, (não permitir que seja menor que a normal) para que possa haver o deslocamento do corpo.

Pas de Bourré Courru – A perna de trás é a que avança, a da frente se dobra um pouquinho permitindo a realização do movimento.

Glissade – É um impulso de uma perna para a outra, finalizando nas duas sobre as pontas, a bailarina deve avançar, não permitir que o pé retorne. Pode ser feito nas três direções.

Pas Piqué – É um impulso de uma perna para a outra. Pode ser feito nas três direções. Como é um impulso, a bailarina deve também avançar, não permitir que o pé retorne. Quando feito *en tournant* deve pisar sempre de frente para a direção desejada.

VIII – PROGRAMA DE ENSINO OU PROGRAMA PESSOAL?

Os programas de ensino da dança orientam a maioria das Escolas de Dança, é o material pedagógico que dispomos para fomentar professores na formação de seus alunos. Claro que são imprescindíveis para a organização de uma vasta gama de informações e que precisam estar sincronizadas por competências.

A maioria dos programas disponíveis nas Escolas de Dança no Brasil, são organizados a partir de matrizes das escolas de formação dos grandes teatros europeus, onde os alunos têm físicos diferentes, cultura diferente e com carga horária em média de vinte horas/aula semanais. Adaptar um programa com tais características é tarefa difícil, não só pela carga horária que aqui é sempre menor, mas também pelas informações culturais que os alunos de dança de países europeus já trazem no seu cotidiano, como parte de sua formação cultural.

Quando adaptamos tais programas para a realidade da maioria das Escolas de Dança no Brasil precisamos estar atentos as diferenças entre as crianças que aprendem dança nesses países e aos jovens

que aprendem dança aqui. Temos que realizar avaliações constantes para não tornar o programa que escolhemos exclusivos, afinal a função primordial desses programas de ensino é orientar o progresso e o desenvolvimento do aluno e não excluí-los.

Outro fato importante que devemos estar atentos e a progressão das informações que devemos organizar para dar ao aluno melhor desenvolvimento técnico e muscular.

Para isso devemos organizar cuidadosamente as competências que antecedem a cada movimento do balé clássico.

Vejam alguns exemplos de preparação progressiva para alguns movimentos, giros, saltos e baterias que tradicionalmente são repertório estético da dança clássica e que podem ser organizados em forma de programa de ensino:

1. Arabesques

- O *souplesse* e o *cambré* preparam para essa pose.
- O *souplesse* faz o alongamento necessário para a extensão da perna atrás.
- O *cambré* prepara as costas para a pose, permitindo que o aluno não o segure pela musculatura das costas e sim pela musculatura do abdome.
- O *relevé lent derrière* prepara a sustentação da perna.
- O 4º arabesque (Vaganova) só deve ser ensinado após o aprendizado de 4º *port de bras*.

2. Piruetas

- O *plié* é importantíssimo na execução dos giros, ele é o impulso essencial. Deve ser cuidadosamente preparado desde a barra como preparação para o impulso, como um elástico que detona esse impulso.
- O *relevé* é outro movimento que deve estar fortalecido antes do ensino da pirueta, primeiro sobre as duas pernas e depois sobre uma perna só, preparado através do *fundu*.
- A posição *passé* deve ser cuidadosamente preparada, pois o *en dehors* vai dar a estabilidade do quadril e ao movimento e esse treinamento deve iniciar já quando o aluno aprende a posição *sur le cou-de-pied*.
- O aprendizado da posição *sur le cou-de-pied condicional* deve ser pensada já com as necessidades que precisam estar contido na pirueta, com o calcanhar bemcolocado para frente para estabilizar o quadril e dar o sentido do giro. O *passé* é na verdade o leme que conduz a pirueta.
- Depois o mesmo procedimento deve ser feito na posição *passé*.
- Agora o aluno está pronto para ficar em equilíbrio frente à barra usando todas essas habilidades e experimentando sua linha de eixo.
- Antes do ensino da pirueta precisamos ensinar como girar a cabeça, que deve sair antes, ajudando no impulso, e chegando ao ponto desejado antes do corpo. Um bom treinamento é o *pas chaîné*.
- Somente depois que essas habilidades estão prontas deve ser ensinada a pirueta. Primeiro frente a barra, depois no centro usando apenas $\frac{1}{4}$ de giro, depois meio giro, para chegar a um giro completo.

- Sempre ensiná-la primeiro na 5ª posição dos pés, evitando que o aluno perca o *endehors* da perna de base. Quando aprendida dessa forma é que devemos ensiná-la em outras posições.
- O professor deve ter o cuidado de observar se primeiro o aluno sobe e depois gira, se ao contrario é devido ao impulso do braço que está dando muita velocidade e mais impulso que o *relevé*.
- Piruetas que partem de 4ª posição ou de 4ª posição *allongé*, assim como piruetas em grandes poses, devem contar também com o impulso do pé de trás.
- A colocação exata do quadril e a rotação da cabeça são essenciais.

3. Saltos

- O primeiro salto ensinado é o “trampolim”, um *temps levé* na 1ª posição dos pés, quem a intenção de fazer o aluno sentir o salto, jogá-lo para cima continuamente.
- Depois ensinamos a descer, aprimorar o *plié* como aterrissagem. Ex.: salta no 1º tempo musical, segura firmemente o *plié* no 2º tempo e vai esticando os joelhos lentamente no 3º e no 4º tempo. Atenção a posição do quadril.
- Após o aprendizado na 1ª posição dos pés, ensinamos em outras posições.
- Agora ensinamos os saltos de duas para duas pernas, *changement de pieds, échappé*.
- Após esse aprendizado ensinamos o salto saído de uma perna e finalizado nas duas, o *assemblé*.
- Após o aprendizado do *assemblé* ensinamos o *sissonne simple* ou *sissonne ordinaire* para que o aluno possa desenvolver a habilidade da aterrissagem sobre uma perna partindo de um impulso das duas.

- Após o *sissonne* o aluno pode aprender o *pas jeté*, que usa o impulso do *assemblé* e a aterrissagem do *sissonne*.
- Devemos nesse momento fortalecer a musculatura dos nossos alunos para prepará-los para os grandes saltos, realizando *temps levés* contínuos sobre uma só perna.
- Outros pequenos saltos como o *pas de chat*, *emboîté*, *temps de cuisse*, *jeté passé*, *ballonné*, *ballotté*, *rond de jambe sauté*, *soubresaut* devem ser ensinados.
- Agora podemos ensinar os saltos que usam o *plié* e o *grand battement* como impulso, tomando o cuidado de que esses impulsos sejam iguais e realizados ao mesmo tempo. O *grand sissonne*, *fouetté sauté* (que já deve ter sido ensinado com *relevé*) e *grand jeté*.
- O *grand sissonne* deve ser ensinado primeiramente no formato *ouvert*, depois na forma *fermée* e só depois como *sissonnefailli*.
- Lembramos que o *sissonne* é um salto de duas pernas para uma só e que no formato *fermé* a segunda perna chega imediatamente após a primeira, nunca juntas. Os exercícios na barra que melhor preparam para esse salto são o *jeté* e o *grand battement*.
- O *fouetté sauté* deve ser ensinado primeiramente partindo de um *grand battement á la seconde*, para depois ser ensinado no formato completo.
- Devemos lembrar que quando o *fouetté sauté* finda em *arabesque*, devemos já no início pensarmos na posição do tronco da pose final, deixando o tronco um pouco para trás no início do salto para não forçar demasiadamente as costas na aterrissagem.
- O *grand jeté* deve ser ensinado respeitando a mesma proporção de salto e deslocamento.

- Após esse aprendizado o aluno deve estar pronto para os saltos mais complexos, que reúnem salto com giro ou de difícil execução como o *grand jetéentrelacé*, o *sault de basque* e o *pas de ciseaux*.

4. Baterias

- Todas os *entrechats* são realizados com os pés passando pela 1ª posição dos pés na direção *à la seconde*, nunca permitir que o movimento tenha uma conotação para “frente ou para trás”.
- O *échappé batu* é um excelente exercício para o aluno entender os *entrechats*.
- O *royale* inicia o aprendizado dos *entrechats*.
- Logo após o *entrechat quatre*.
- Agora ensinamos os movimentos com aterrissagem em uma só perna, *entrechat trois e entrechat cinq*.
- Podemos agora ensinar os movimentos mais complexos como o *entrechat six*, o *brisé en avant*, o *brisé en arrière* e por fim o *brisé volé*.

IX – REMONTAGENS

*“Não há, na arte, nem passado nem futuro.
A arte que não estiver no presente, jamais será arte.”*

Pablo Picasso

A dança é uma arte efêmera, a todo o instante se desfaz para ser reconstruída em um próximo momento. Só pode ser apreciada com todas as suas características no instante em que acontece. Claro que há o libreto, o roteiro coreográfico, os cenários, os figurinos, a iluminação e até mesmo o elenco que fazem com que

um balé seja apresentado em grandes temporadas como se fosse o mesmo. Mas o que acontece realmente é que a cada noite há uma maneira nova de representá-los. Mesmo que o elenco se esforce para manter intacta a coreografia, mesmo que o maestro reproduza o mesmo tempo musical de sua partitura, o iluminador consiga entrar a cada cena com a tonalidade da luz correta, a sinergia que faz com que aquela obra seja viva, é única.

Diferentemente das artes plásticas, da literatura ou do cinema, a dança não pode ser preservada para a posteridade, a cada apresentação um novo elemento surge, a energia entre o que acontece no palco e a platéia que o assiste a torna exclusiva.

Mas como preservar as fantásticas criações do passado? Como reproduzir o mais próximo possível da criação original obras geniais, que enriqueceram e levaram a dança mais próxima de uma arte completa. Seríamos uma arte sem passado se não fossem as remontagens.

Mesmo com as experiências de Rodolf Laban para a codificação de anotações de balés, como acontece com a música, ou com o Método Benesh com sua maneira tão completa de cifrar em uma partitura complexas coreografias, seria impossível revermos agora os balés criados no período romântico se não fosse a memória privilegiada de alguns bailarinos e teríamos perdido o maior acervo coreográfico já realizado.

Como conhecer as realizações de cem, cento e cinquenta anos atrás, apenas através de textos explicativos ou de imagens reproduzidas em litografias, tão comuns na época? Como entender verdadeiramente as diversas correntes estéticas ou os costumes de um determinado período histórico, como fazer uma ponte entre o que aconteceu e o que virá sem a possibilidade de reproduzi-las?

Após o advento do vídeo cassete e do DVD, muitos balés do repertório tradicional da dança clássica passaram a ser recriados a partir das imagens e não mais através da memória e do conhecimento de quem os recriava. Isso de alguma maneira facilitou o trabalho de professores e donos de Escolas de Dança e até de Companhias de Balé, mas trouxe também muitas deformações na maneira de encenar essas obras.

Quando apenas transpomos imagens “frias” para um palco, corremos o risco de não mais estar lá, o que queremos da obra originalmente composta e temos que ter em mente que o DVD apenas pode ser um facilitador para a memorização e o entendimento da obra a ser reposta.

Precisamos recriar o processo, reconstruir as intenções, entender o momento histórico em que essas obras foram criadas e isso requer “conhecimento”.

É essencial ter o conhecimento prévio do libreto original - o texto ou a idéia na qual se inspirou o coreógrafo para produzir a obra, entender o período histórico e político em que ela foi realizada, assim como a corrente estética a que a obra está vinculada. Conhecer a etiqueta e as relações pessoais da época é importante, ter conhecimento musical adequado, entender o vestuário e a cenografia a partir dos costumes do passado, saber conduzir o interprete na interpretação adequada da estória que está sendo contada. Hoje é comum o bailarino contribuir no processo criativo e na formatação final da obra, no período romântico, assim como nas criações da primeira metade do século XX, o coreógrafo era o responsável por toda a criação. Portanto devemos aproximar ao máximo a remontagem de um processo original de criação.

Quando recriamos um balé do período romântico, ou uma obra de Petipa, por exemplo, precisamos ter o conhecimento das regras do classicismo como os gregos o inventaram, baseado no equilíbrio das proporções e na harmonia da estrutura, e do pensamento estético do período Romântico e mesmo assim termos em mente que não estamos reproduzindo essa obra como ela foi dançada no passado.

Não existe, hoje, como reproduzir exatamente um balé do passado, a vida impossibilita isso. O corpo do bailarino mudou, o tempo do movimento segue as regras da vida, portanto mais acelerado, a platéia mudou, a luz que o ilumina é outra, o entendimento do público quanto às regras interpretativas é completamente diferente.

Não existe atualmente a reconstrução original de nenhuma obra do período Romântico, como não existe também a possibilidade de um bailarino de hoje atuar como faziam seus ancestrais.

E se alguém vier dizer: e *Giselle*, *A Bela Adormecida*, *La Fille Mal Gardée*, e o *Lago dos Cisnes* não são balés do passado? Deles posso dizer apenas que são criações geniais, mas que de originais não têm quase nada. Quase nada restou de quando foram criados.

Apenas o enredo, a partitura musical e duas ou três idéias de realização. A coreografia foi perdida, reencontrada, transformada, esquecida, aumentada, cortada, modificada. No 2º ato de *Giselle*, por exemplo, as *willes* aparecem hoje em *tutus* brancos, idênticos, quase abstratos. Ao serem criadas elas usavam trajes folclóricos porque representavam as noivas mortas de vários países. Havia uma noiva escocesa, uma hindu, uma árabe, uma alemã, outra espanhola. Aliás, quando falamos hoje da “pureza romântica” desse balé, notadamente a propósito do *tutu* das *willis*, podemos

ver que é totalmente falso. As versões de Gisele atuais são produções realizadas a partir dos *revivals* realizados por Petipa para o Ballet Imperial Russo em 1884, 1899 e 1903, portanto já tendo sua estrutura coreográfica modificada. Giselle quando apresentada hoje é um balé atual, interpretado por bailarinos atuais e em nenhum momento podemos achar que era o que dançava Carlota Grise.

Apresentar Giselle como uma camponesa, frágil e virgem, como ainda hoje o fazem certos professores de balé é no mínimo desconhecer o sutil e magnífico libreto criado por Vernoy Saint-Georges e Théophile Gautier.

Habitados ao convívio com os “bohêmios”¹, os criadores da estória de Giselle faziam parte de um grupo de intelectuais que acreditavam que arte e moral não deviam caminhar juntos e criaram um espetacular libreto, muito, muito a frente do seu tempo. Nele Giselle é apresentada como uma mulher, que, embora extremamente frágil, podia, como os homens, ser dona do seu destino, do seu corpo, do seu espírito e de seus prazeres, que queria poder escolher a pessoa amada (rejeitava Hilarion, seu pretendente, quando isso não era um costume fácil de ser burlado) e que mesmo sem saber quem era na verdade o jovem forasteiro por quem se apaixonou, se entregou a ele. Só não pôde lutar contra as rígidas regras sociais da época, quando era impossível a união entre nobres e plebeus. Afinal, até hoje, quase duzentos anos depois, ainda nos admiramos quando o herdeiro do trono britânico se casa com uma plebéia.

¹ O termo “bohêmio”, surgiu no meio literário francês na primeira metade do século XII, para caracterizar estrangeiros, ciganos vindos da Boêmia (atual República Tcheca), que tinham um estilo de vida às margens da sociedade da época. Estilo este, seguido por muitos artistas que fundaram o movimento “Romântico”.

Mesmo a idéia de morte por loucura é falsa. Não se morre de loucura. Quando foi criado, ela se matava com a espada do amado. Após algumas encenações esse final foi repensado devido a grande comoção que causava na platéia e a cena foi mudada para uma morte por descompasso cardíaco.

Dizer que as *willes* eram um grupo de espíritos de mulheres virgens que retornam em noites de lua cheia para se vingar dos homens é no mínimo imoral. Afinal, vingar-se do que? Por eles as terem preterido? Se dissermos que eram moças que perderam a virgindade antes do casamento e foram enganadas pelos homens, chegaremos mais próximo da verdade.

E quando Giselle sobe em seu túmulo, que é o seu território, e defende Albrecht dessas *willes*, está se rebelando também contra a uma instituição na qual não acredita, é o momento supremo de um roteiro revolucionário, homem e mulher como seres iguais, provocadores dos seus próprios destinos.

Portanto precisamos estar atentos a essas leituras, como também as necessidades de adaptação quando recriamos uma obra do passado. Precisamos mostrar ao público uma releitura de uma obra épica e as características necessárias para a sua compreensão. O que deve estar ali contido são as regras que determinaram a estética de tal movimento artístico, sua potência e adaptá-los as possibilidades atuais de realização.

Como a dança não pode estar nos museus para a apreciação e o entendimento das novas gerações, ao recriarmos um balé antigo estamos contribuindo para o entendimento da arte da dança de um determinado período a partir da leitura de quem os remonta, portanto quem reproduz um balé de época é também co-autor da obra original e deve entendê-la profundamente.

X – UMA HISTÓRIA PARTICULAR

*Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo.
Fazer do pensamento uma potência que não se reduz a consciência.*

Gilles Deleuze

O estudo ainda é o melhor caminho, o aprendizado da dança clássica é lento e longo, às vezes facilitado por dotes pessoais, às vezes facetado pela inteligência, mas sempre permeado pela curiosidade e pela insistência.

Sem o estudo a arte é insipiente, casual e não conheço alguém que tenha construído uma carreira bem sucedida, sem anos, décadas, diante de si mesmo, buscando se conhecer e conhecendo seus limites, desafiando-os, querendo expor sempre o melhor para a sua platéia, pois é essa generosidade para com o público que o faz “um bom artista”.

A trajetória de um bailarino é construída por ele, somente por ele. Professores lhes dão instrumentos, coreógrafos, experiências, mas é através de sua inteligência e de sua sensibilidade que o bailarino irá reunir elementos suficientes para transpor as imensas dificuldades dessa arte.

Ao professor cabe revelar as suas experiências, ou até mesmo as experiências de outros, conduzir seus alunos por caminhos mais confortáveis, ser “bons olhos”, mostrar aquilo que o espelho não revela, mas, cabe aos alunos as sensações, saber guardá-las, armazená-las, tê-las como um repertório de possibilidades, para usá-las quando necessário. Muitas vezes é um aprendizado solitário e em alguns momentos a inquietação e a rebeldia os fazem encontrar caminhos que são próprios, legítimos. Não raro a arte se ali-

menta de inquietações e rebeldias e nós professores temos que estar atentos aos ideais de nossos alunos, não os prendendo no conformismo de um repertório a muito estabelecido.

Durante quase trinta anos, estive em salas de aula ajudando pessoas a aprender a dançar através de uma técnica que começou a ser formulada a cerca de cinco séculos e que durante sua formação passou por muitas mentes brilhantes antes de chegar até nós, no século XXI. Hoje, com a grande diversidade estética que a dança experimenta, com o advento da dança pós-moderna, será o balé uma técnica ultrapassada? Ele ainda será necessário na formação de dançarinos?

Romper com o estabelecido é uma necessidade quando a busca é vislumbrar o novo, quando se quer construir novas estéticas. Muitos construtores da dança moderna fizeram isso, mesmo que, alguns deles tenham voltado atrás e realizado uma interação entre o que inventaram e a técnica do balé.

Ainda vejo na estrutura metodológica do balé uma maneira de fazer com que bailarinos possam organizar seu pensamento e seu corpo para usá-lo com mais expressividade. Ainda não conheço outra que a substitua em sua totalidade e quando escuto críticas sobre a sua utilidade na formação de bailarinos na atualidade, me pergunto até onde esses críticos conhecem esse estilo de dança e todas as suas potencialidades, com que mestres tiveram suas experiências com essa técnica e, até onde a falta de capacitação de alguns professores permite uma visão maior de sua utilização na formação de bailarinos contemporâneos.

Em minhas caminhadas por esse país, tive a impressão de que há, entre alguns professores de balé, um pensamento equivocado sobre o ensino da dança clássica. Que, por ser o balé uma técnica a muito tempo codificada e manter em seu repertório tradicional

valores éticos e artísticos elaborados em períodos onde a política sócio-cultural e a moral eram outras, esses ideais não possam ser adaptados ou transportados para uma vigência atual, e, por ser um sistema há muito tempo experimentado, possa produzir um efeito de produção em massa, como em uma montadora de automóveis.

Muitas vezes percebo que, o gosto pessoal de alguns professores acaba aprisionando a dança de seus alunos em uma determinada época ou estilo, geralmente em um repertório que tiveram as suas experiências artísticas mais marcantes. Constantemente rejeitamos sair da nossa zona de segurança. Que há um certo medo de ousar, de sair do estabelecido. Essa rigidez aconteceu em países do Leste Europeu, de alguns anos atrás, onde os bailarinos eram sujeitos a uma estética hermeticamente fechada e as restrições eram tão sufocantes, que muitos deles foram obrigados a migrar para outros lugares, para viverem práticas que lhes dessem mais possibilidades de crescimento artístico e não serem esmagados pela pressão de uma arte presa aos mesmos padrões.

As grandes “escolas” têm como finalidade principal a criação de um estilo próprio, através do ensino de movimentos de forma coletiva e igualitária, principalmente para possibilitar um grande efeito nas cenas de corpos de baile, enquanto que a educação moderna é focada nos valores individuais, na ética como valor coletivo e na preservação das diferenças.

Cada aluno em uma sala de aulas é protagonista de necessidades próprias, pessoais e atuais. Não há razão para que o ensino do balé se torne essa “arte presa ao passado”. Dançar balé não é somente executar passos, sabemos muito mais sobre a mecânica do movimento nos dias atuais e não é necessário que todos os dias a aula de balé seja uma “repetição rotineira da rotina”. Giros,

baterias, giros, baterias. Prática de uma habilidade estéril que acaba por transformá-la num marco da limitação.

Devemos entender a proposita pontual de encenação de Petipa, trazendo novamente à dança valores estéticos muitas vezes antagônicas reformas realizadas por Noverre e bastante criticadas na época por outros encenadores. Petipa(re) introduziu em suas criações a idéia do virtuose como elemento cênico, por vezes independente ao roteiro coreográfico.

A dança precisa produzir e discutir idéias, sentidos de vida e de mundo, portanto não há razão para que o ensino do balé não esteja sintonizado com o pensamento atual. Fazer o aluno ampliar suas potencialidades e seu repertório de possibilidades, desenvolver dentro dele a capacidade de conhecer o íntimo do movimento, seu ponto essencial, ativar em si a noção de espaço e o espaço que lhe cerca, as sensações, o tempo, a vitalidade e a dinâmica de seu movimento. A respiração, que é o princípio básico para um corpo pré-expressivo. A vibração do som dentro dele e a avaliação do impacto que o seu movimento causa em alguém. Não deixar esquecer-se de exercitar a inventividade e fazê-lo saber criar em torno de uma idéia. Tudo isso pode ser feito sem perturbar o vocabulário tradicional, sem a necessidade de alterar a estética.

Corpo e mente “são” a mesma coisa e tem suas peculiaridades. Cada ser tem uma história particular e isso faz a diferença, não há uma maneira de ensinar essa arte como um dogma indiscutível, com certezas absolutas. Durante a minha existência como pedagogo, acumulei muito mais questionamentos que certezas, não há uma maneira segura de ensinar, é sempre um risco. Precisa existir uma “química” entre professores e alunos e tenho dúvidas se conseguimos ensinar realmente a outros, experiências corporais que são nossas.

“Não somos sujeito da autonomia de ninguém”¹. Podemos opinar sobre estética, sobre técnica, mas a dança é particular e é esse dom, que alguns chamam de talento, que faz a diferença. Maiores ou menores dependendo do prisma de visão.

Virtuosismo não se ensina, cuidadosamente se conduz. A habilidade vem com os genes, nasce com as pessoas e quando escuto que isso não existe, sou levado a acreditar que, quem diz não sabe o que é.

Em um treinamento, as regras de um tratado técnico não podem sobrepor-se as limitações do corpo de uma pessoa, uma metodologia não deve estar acima da inteligência de quem a pratica. Quando falo de treinamento, falo de entendimento, de saberes, de prazeres. Passa pelo lúdico, pelo cognitivo, não é adestramento.

O professor precisa ter conhecimentos técnicos, artísticos, históricos, anatômicos e filosóficos para saber fazer as adaptações necessárias quando o aluno não tem as condições físicas ou cognitivas que os métodos tradicionais de ensino solicitam.

Embora não conheça bons bailarinos sem a condução cuidadosa de seus mestres, não é o professor o principal elemento na cadeia produtiva da dança, esse papel é do criador. Foi através da criatividade de coreógrafos que essa arte se expandiu, se transformou e atingiu o elevado grau artístico que experimentamos hoje e o status de a mais popular entre as artes. Cabe a nós professores conduzir intérpretes para um melhor entendimento do seu papel no processo. Um professor moderno deve estar atento ao que vai dançar o seu aluno após a sua formação, não o prendendo somente em um determinado repertório do passado.

¹ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. 2009.

Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa, **TÉCNICA** quer dizer: “Conjunto dos processos de uma arte”.

Que tal refazer alguns desses processos usando a sua própria linguagem e o seu próprio entendimento?

* Foto de Amir Sfair



O Lago dos Cisnes – Cisne Negro
Marcelo Gomes – *Principal Dancer* do American Ballet Theatre
e Cecilia Kerche – Bailarina Principal do Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Festival de Joinville - 2007

DICIONÁRIO

I – PEQUENO DICIONÁRIO DE TERMINOLOGIA DO BALLET

A

Abaissant- Voz da pessoa que dita uma aula de dança clássica.

Académie Royale de Dance–Academia Real de Dança. Berço da dança acadêmica como conhecemos hoje, foi fundada em 1661 pelo rei Luiz XIV, da França.

Accéléré- Aceleração dos passos ou exercícios, realizados para conseguir uma melhor preparação muscular do aluno.

Accent- Acento musical.

Acrobacias- Movimentos difíceis de ser executados, incluídos no ballet.

Adage- Adágio

Adágio- Trecho musical de andamento vagaroso.

Parte da aula que encerra uma série de movimentos lentos e graciosos e que desenvolvem a capacidade da sustentação, o equilíbrio e a estética.

Parte do *pas de deux* onde a bailarina é apoiada pelo *partner*.

Air, en l’- No ar.

Allegro- A parte mais movimentada e alegre de um ballet.

Allongé- Alongado, Esticado.

Amateur- Pessoa que tem pelo ballet uma grande afeição.

Amplifié- Aumentado, Passos ampliados.

Ange, saut d’- Salto de anjo.

Aplomb- Controlar o corpo até a perfeição. Aprumo.

Arabesque- Arabesco. Uma pose de ballet.

Arqué- Arqueamento total do corpo.

Arrière, en- Para trás. Movimento feito para trás.

Arrondi- Arredondado. Curvo.

Assemblé- Juntos. Reunidos.

Associé- Unir um passo a outro.

Assouplissement - Ser mais flexível.

Attitude - Atitude. Uma pose de ballet.

Avant, en - Para frente. Movimento feito para frente.

B

Balance- Balança. Equilíbrio.

Balancé- Balanceado. Passo balançado.

Balançoir, en - Balançando como uma gangorra.

Ballet- Do italiano balletto. Um conjunto de passos de dança.

Balletomano- Pessoa assídua aos espetáculos de ballet.

Ballon- Salto elástico.

Ballonné- Pulando como uma bola.

Ballotté- Jogado. Sacudido.

Barre- Barra. Peça roliça, presa a parede, que serve de apoio aos bailarinos.

Bas, en - Em baixo.

Basque,pas de- Passo de basco. Dança nacional do País Basco.

Battement- Batida.

Batterie- Passos batidos.

Battu- Batido.

Bourrée, pas de- Bourrée é o nome de uma dança folclórica do sul da França.

Bras- Braços.

Brisé- Partido. Quebrado.

Brisé volé- Partido voador.

C

Cabriole- Salto. Cabriola.
Cambré- Arqueado.
Cadencé- Harmonizado.
Centre Pratic-Exercícios feitos no “centro”.
Cessé- Terminado.
Chaîné- Encadeado.
Changement de pieds- Trocas de pés.
Changer- Mudar. Trocar.
Chassé- Caçado. Perseguido.
Carré, en - Na forma de um retângulo.
Chat, pas de- Passo de gato.
Chat, saut de- Salto de gato
Cheval, pas de- Passo de cavalo.
Cinq- Cinco.
Cinquième- Quinto.
Ciseaux, pas de- Passo de tesoura.
Cloche –Balançando como um sino.
Coda- Tempo musical rápido e apoteótico. Última parte de um *pas de deux*.
Collé- Colado.
Combiné- Combinado.
Composé- Composto.
Conduire- Conduzir.
Contretemps- Contratempo musical.
Cooreógrafo-Pessoa que cria um ballet.
Coreografia- Uma sequência de movimentos e passos que podem contar ou não uma história.
Corrigé- Corrigido.
Corps de ballet- Grupo homogêneo de bailarinos que formam uma **companhia de ballet**.

Coryphé- Corifeu. Que guia o corpo de baile.
Côté, de - Para o lado.
Cou-de-pied, sur le- Sobre o peito do pé.
Coupé- Cortado
Courronne, en- Em coroa. 5ª posição dos braços na Escola Francesa.
Couru- Corrido.
Curbé- Curvado. Inclinado.
Croisé- Cruzado.
Croisée - Cruzada
Croix, en - Em cruz
Cuisse, temps de- Tempo de coxa

D

Danse- Dança.
Danseur- Bailarino.
Danseuse - Bailarina.
Danse Comique - Ballet cômico.
Danse de caractère - Ballet de danças tradicionais.
Danse Noble - Ballet nobre.
Danse Classique - Ballet Clássico.
Déboîté- Desencaixado.
Déboulés- Rolando como uma bola. Mesmo que *Chaîné*.
Décomposé- decomposto.
Découpé- Passos que são cortados bruscamente.
Dedans, en - Para dentro.
Dégagé- Afastado. Destacado.
Dégagé, pas - Dança popular histórica.
Dehors, en - Para fora.
Demi-bras- Meios Braços.
Demi-comtremps- Meio contratempo.

Demi-détourné- Meio desvirado.
Demi-hauteur - Meia altura.
Demi-pointes, sur les - Nas meias pontas.
Demi-plié- Meio agachado.
Demi-seconde- Meia segunda posição. Posição de braços do método da Royal Academy of Dancing.
Demi-tour - Meia volta.
Derrière - Atrás.
Descendant, en - Descendo.
Dessous- Por baixo. Para trás.
Dessus- Por cima. Para frente.
Détailler- Detalhar.
Détente- Repouso. Relaxamento.
Détiré- Esticar com a mão. Pé na mão.
Détourné- Desvirado de lado.
Deux- Dois.
Deuxième- Segundo.
Devant- Na frente.
Développé- Desenvolvido.
Diagonale, en - Em diagonal.
Dissocier- Separar.
Divertissement- Divertimento. Uma série de pequenos ballets.
Doigts, les - Os dedos.
Dos- Costas.
Double- Duplo.
Doublé- Dobrado.
Dresser- Levantar-se.
Droite- Á direita

E

Écarté- Separado.
Ecart, grand- Grande abertura.
Échappé- Escapado.
Effacé- Afastar-se. Apagar-se.
Elancé- Empurrado com força. Esbelto.
Elever- Elevar.
Élévation- Habilidade de saltar.
Emboîté- Encaixado.
Enchaînement- Combinação de passos.
Enlèvement- Carregar. Levantar a parceira.
Entrechat- Entrelaçado.
Entrée- Entrada.
Enveloppé- Envolver.
Épaulé- Com os ombros.
Émpaulament- Ombreamento. Posição do corpo.
Extension- Elasticidade.

F

Face, en - De frente.
Failli- Falho.
Faux- Falso.
Fermé- Fechado.
Fermée- Fechada.
Fèche, temps de- Tempo de flecha.
Fléchir - Flexionar.
Flic-Flac - Chicotear.
Fonder- Criar. Fazer o que nunca foi feito.
Fondu- Fundido. Diminuído.
Force, tour de- Momento em que se emprega a força para se executar um passo.

Fouetté- Chicoteado.

Frappé- Batido. Bater.

G

Galop- Dança tradicional da Baviera. Ritmo de compasso dois por quatro.

Gargouillade- Burburinho.

Gauche, à - Para a esquerda.

Genou- Joelho.

Glissade- Escorregado.

Glissé- Escorregando. Deslizando.

Grand- Grande.

Gruper- Agrupar.

H

Haut- Alto.

Hauter, à la - Para o alto

I

Improviser- Improvisar.

J

Jambe- Perna.

Jeté- Jogado. Atirado.

Jarret- No ballet é relativo à parte de trás do joelho.

K

L

Leçon- Lição.

Levé, temps- Tempo para cima.

Lié, temps- Tempo ligado.

Ligne- Linha.

M

Maillot - Alfaiate francês que inventou a malha de ballet.

Mains, les - As mãos.

Maître de ballet - Professor de ballet. Responsável pela qualidade das produções coreográficas de uma companhia de ballet.

Manège - en- Ao redor.

Marche- pas- Passo de marcha.

Marquer- Marcar os acentos musicais em um passo.

Mimer- Mímica.

Milieu, au- No centro.

Monter- Subir.

Mouvement- Movimento.

N

O

Obliquer- Deslocar-se numa linha oblíqua.

Opposition- Oposição.

Orienter- Orientar-se.

Ouvert- Aberto.

Ouverte- Aberta.

Ouverture- Música que antecede o início da ação de um ballet.

P

Partenaire- Parceiro.

Pas- Passo.

Pas de Deux- Dança á dois.

Pas de Trois- Dança á três.

Passé- Passar. Movimento auxiliar no qual o bailarino passa o pé pelo joelho da perna de base para mudar de posição.

Petit- Pequeno.

Penché- Inclinado.

Piqué- Pousar a ponta ou a meia ponta no chão.

Pirouette- Girar.

Place, sur- No lugar.

Plané- Planar.

Plié- Uma dobra de joelho. Dobrado.

Pointe, sur les - Nas pontas.

Port de bras - Movimento dos braços.

Porté- Levar. Carregar.

Posé- Pousar.

Position- Posição.

Première- Primeira.

Préparation- Preparação.

Pressé- Apressar.

Promenade- Giro lento.

Q

Quart- Um quarto de volta.

Quatre- Quatro.

Quatrième- Quarta.

R

Raccourci- Encurtado. Recolhido.

Ramassé- Recolhido.

Ramener- Trazer de novo.

Rebattre-Tornar a golpear.

Reculant, en - Retroceder.

Regarder- Ver. Perceber.

Régir- Reger. Dirigir.

Relevé- Elevado. Subir o corpo sobre a ponta ou meia ponta.

Remémorer-Recordar.

Remontant, en - A perna em movimento passa da frente para trás ao entrar e sair do palco.

Renversé - Entornado.

Répéter - Repetir.

Répétition - Ensaio.

RepetitEUR- Ensaiaador.

Respire- Respirar.

Retiré- Retirado.

Retomber- Recair

RévÉrence- Reverência. Ação de agradecer ou saudar.

Ritmo- Na música é a proporção que regula os tempos.

Rôle- Parte que se designa, dentro de um ballet, a determinado bailarino.

Rond- Roda. Circulo.

Ratation- Rotação.

Royale- Real.

Rythmer- Submeter a um ritmo.

S

Salle- Sala de aula.

Saut- Salto.

Sauté- Saltado.

Seconde, à la - Em segunda. Indica que a perna vai na direção da segunda posição dos pés.

Sept - Sete.

Serré - Fechado. Mesmo que *petit battement sur-le-cou de pied*.

Simple- Comum.

Sissonne- Passo criado por Roussy de Sissonne.

Six- Seis.

Soubressaut- Sobressalto.

Solo- Parte de um ballet em que o bailarino dança sozinho.

Sous-sous- Sustentado.

Soutenu- Sustentado.

Spotting- Movimento da cabeça durante o giro.

Styliser- Estilizar.

Suite, de- Continuadamente.

Suite de Danças- Danças sem argumentos, unidas pela vestimenta, cenografia, ou música, que podem ser interpretadas por uma quantidade relativa de bailarinos.

Sur- Sôbre.

T

Taqueté-Dança sobre as pontas com passos *staccatos*.

Temps- Tempo. Passo. Movimento.

Tendu- Esticado.

Terminé- Terminado.

Terre, à - No chão.

Terre, par- O mesmo que *à terre*.

Tête, la - A cabeça.

Terpsichore- Na mitologia Greco-Romana é musa da dança.

Tire Bouchon, en - Movimento como de um saca rolhas.

Tiroirs, faire les - Indica que duas filas devem se cruzar e voltar a posição original.

Tombé- Caído. Tombado.

Tour- Volta. Uma volta do corpo.

Tournant, en - Virando. Indica que o corpo gira enquanto executa um passo.

Tourner- Dar voltas. Um dos sete movimentos da dança. (Os sete movimentos da dança são: *Balancer*- balançar. *Étendre* - esticar. *Glisser* - deslizar. *Plier*- dobrar. *Élever*- elevar. *Suater*- pular. *Touner*- girar).

Travers, à - Através

Trois- Três.

Troisième- Terceira.

Troupe- Conjunto de artistas.

W

V

Valse, pas de- Passo de valsa.

Variation- Variação. Quando um bailarino faz o seu solo em um ballet.

Volé - Em vôo.

Voyagé- Em viagem.

X

Y

Z

II—ALGUMAS PERSONALIDADES DA DANÇA

A

ACHCAR, Dalal – Coreógrafa e diretora brasileira. Estudou no Brasil com Pierre Klimov e em Paris com Preobajenska e Egorova. Mas foi de Maria Makarova sua maior influência.

Criadora da Associação de Dança do Rio de Janeiro, fundadora da Escola de Danças do Teatro Castro Alves, na Bahia e da Faculdade de Dança da UniverCidade, no Rio de Janeiro. Na década de oitenta, foi diretora do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e Presidente da Fundação Theatro Municipal. Trouxe ao Brasil alguns dos mais renomados bailarinos, professores de balé e coreógrafos da época. Em 1994, convidada por Natalia Makarova, integrou o corpo de jurados do Festival de Varna. Entre suas criações destacam-se: *A Floresta Amazônica*, o duo *Something Special* e suas versões de *O Quebra Nozes* e *Dom Quixote*.

A dança cênica brasileira deve a Dalal Achcar, um dos seus mais gloriosos momentos.

ADDOR, Ady – Bailarina e professora brasileira, estudou na Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com Maryla Gremo, Tatiana Leskova e Ygor Schwesoff. Estreou no Ballet da Juventude e posteriormente pertenceu ao Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi 1ª bailarina do *American Ballet Theatre* e bailarina convidada do Ballet Nacional da Venezuela e do Ballet Nacional de Cuba. Foi diretora da Escola Municipal de Bailados e *maitresse de ballet do* Balé da Cidade de São Paulo, tornando-se uma das principais professoras de ballet da cidade de São Paulo.

AILEY, Alvin – Bailarino e coreografo e diretor americano, nasceu no Texas em 5 de janeiro de 1931. Foi aluno de Lester Horton e de Martha Graham dois dos principais pilares da dança moderna americana. Como coreografo uniu elementos da dança negra

primitiva, dança moderna e jazz e criou peças como *The River*, *Mass*, *Sea Change* e *Revelations*, considerado por muitos sua obra prima. Por muitos anos foi diretor da *Alvin Ailey Dance Company*.

ALMEIDA, Beatriz – Bailarina e professora, estudou com Slava Goulenko e com Tatiana Leskova. Em 1977 ingressa no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e logo transferiu-se para o *Stuttgart Ballet*, onde chegou a primeira bailarina. La dançou quase todo o repertório de John Cranko e balés de Neumeier, BÉjart, Hans von Manen e Uwe Scholz. Foi também solista principal do *Zurich Ballet*.

ALONSO, Alicia – Bailarina e diretora do Ballet Nacional de Cuba, nasceu em Havana em 21 de dezembro de 1921. Estudou dança clássica em Havana com Vilzak-Schollar, em Nova York na Escola do *American Ballet* e ainda com Volkova. Foi 1ª bailarina do *American Ballet Theatre*. Em 1959, após a Revolução Cubana, fundou juntamente com Fernando Alonso o Ballet Nacional de Cuba onde se tornou bailarina principal e diretora, dançando peças como *Carmem Suíte*, *Giselle*, *Romeu e Julieta*, entre muitas outras.

ANGÉLICA, Maria – Estudou na Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com Yuco Lindemberg e na Escola do American Ballet School. Estreou no Ballet da Juventude, foi 1ª bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e solista do American Ballet Theatre. Dançou grandes papeis do repertório romântico.

ARAIZ, Oscar – Bailarino e coreógrafo argentino, nasceu em Bahia Blanca em 2 de dezembro de 1940. Foi aluno de Elide Locardi e estreou no *Teatro Argentino de La Plata* em 1958. Considerado um dos maiores coreógrafos Sul Americanos, produziu obras como:

Orpheus, Sagração da Primavera”, “O Mandarim Maravilhoso”, “Magnificat”, “Romeu e Julieta” e “Maria Maria”(coreografado especialmente para a companhia brasileira O Corpo), entre muitas outras. Foi diretor do Ballet de Genebra na Suíça e do Ballet do Teatro San Martin em Buenos Aires.

ARRIETA, Luis – Bailarino e coreógrafo argentino, lá iniciou seus estudos de dança e coreografia. No Brasil estudou com Tatiana Lekova, Ismael Guiser, Desmond Doyle e Yellé Bittencourt. Coreografou para diversas companhias brasileiras e internacionais como o Ballet de Cuba, Ballet de Genebra, Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Balé Guaíra de Curitiba, Ballet do Teatro Castro Alves, entre outros.

ASHTON, Frederich – Um dos mais prestigiados coreógrafos britânicos, nasceu em 17 de setembro de 1904 na cidade de Guayaquil, no Equador. Bailarino da companhia de Ida Rubinstein e da Camargo Society, Ashton estudou com Leonid Massine e Maria Rambert e estreou na coreografia em 1928. Sua vastíssima produção coreográfica foi dançada por bailarinos de companhias como: o *Ballet Russo de Monte Carlo, Vic-Wells Ballet, Ballet da Ópera de Paris, London Festival Ballet, New York City Ballet, Ballet Real da Dinamarca, Ballet do Teatro Scala de Milão e Royal Ballet de Londres*. Para o Brasil coreografou especialmente para o balé *A Floresta Amazônica* parte da coreografia em parceria com a brasileira Dalal Achcar e apresentado pelo Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Suas criações mais conhecidas são: *Symphonic Variations, Cinderella, Daphnis and Chloe, Sylvia, Marguerite and Armand e La Fille mal Gardée*.

ATANASSOFF, Cyril - Bailarino francês, nascido em Puteaux em 30 de junho de 1941. Estudou na Escola de Balé da Ópera de Paris, entrou para a Companhia da Ópera em 1957; promovido a primeiro bailarino em 1962 e a bailarino estrela em 1964. Criou papéis no balé de Béjart, *La Damnation de Faust* (1964), no Descombey *Sarracenia* (1964) e *Bacchus et Ariane* (1967), no Petit, *Notre Dame de Paris* (1965), na Butler *Intégrales et Amériques* (1973) e no Petit, *Nana* (1976).

B

BABILÉE, Jean - Nascido em Paris a 2 de fevereiro de 1923, coreógrafo e ator, estudou na Escola de Balé da Ópera de Paris e com Kniaseff, Volinine e V. Gsovsky. Começou a dançar no início dos anos 40 em Cannes e Monte Carlo, como membro do corpo de balé da Ópera. Participou da *Paris Soirées de Danse* e para tal, criou a sua primeira coreografia (*Serénité*, com música de Beethoven) em 1944. Dançarino étoile do Balé de Champs- Elysées em 1945 e do Balé de Paris, a partir de 1947. Dançou como convidado no American Ballet Theatre, no Maggio Musicale Fiorentino, na Ópera de Paris e no *La Scala de Milão*. Fundou *Les Ballets J.B.* em 1956 e com ele realizou várias turnês internacionais. Diretor do Ballet do Rhin (Strasburgo), 1972-3. Atuou em vários filmes e como ator de teatro. Sua personalidade carismática e sua deslumbrante técnica (especialmente seus saltos crescentes) fizeram dele um dos mais admirados bailarinos de sua geração, particularmente conhecido pelo seu *Blue Bird* e por *Spectre de la rose*. Algumas de suas mais famosas atuações foram nos papéis dançados no Charrat *Jeu de cartes* (1945), no Petit, *Le jeune homme et la mort* (1946), no Lichine, *Oedipe et le Sphinx* (1948), no seu próprio *Till Eulenspiegel* (1949), no Massine - *Mario e il mago* (1956), no Dick Sander -

Maratona di danza (1957), e no Lazzini - *Prodigal Son* (1967). Entre as suas criações para balé mais conhecidas estão *L'amour et son amour* (música de Franck, 1948), *Till Eulenspiegel* (música de Strauss, 1949), *Balance à trois* (música de Damase, 1955), *Sable* (música de Le Roux – 1956), *Caméléopard* (música de Sauguet, 1956) e *Hai-Kai* (música de Webern, 1969). Atuou no *Le Balcon* (J. Genet) e no *La Reine verte* (Bèjart). Casou-se com a bailarina Nathalie Philippart e a sua filha, Isabelle, dançou pela primeira vez como a princesa do balé de seu pai, *The Soldier's Tale*, em 1971.

BADERNA, Marietta (Maria) – Nasceu em Piacenza, Itália em 1828 e aos 11 anos foi estudar com Carlo Blasis em Milão. Após retumbante sucesso no Teatro Scala de Milão foi promovida a bailarina *assoluta* e sua rivalidade artística com Fanny Essler ficou conhecida na Europa. No auge do sucesso obedeceu a ordem da diretiva revolucionária italiana para não se apresentar enquanto a Itália estivesse sob o julgo do governo austríaco. Junto a uma Companhia Lírica parte para o Brasil para trabalhar no Teatro São Pedro de Alcântara, onde chegou em agosto de 1849, aos 22 anos de idade. Não bastaram dois meses para que os jovens românticos dessa cidade fundassem o Partido Badernista e saíssem pelas ruas sob ordens e manifestações eletrizantes (daí o termo baderna significar desordem) visto o enorme sucesso que Marietta alcançou com suas danças sinuosas. No Rio de Janeiro aprendeu o lundu e o batuque e os apresentava junto a sofisticadas danças européias. Apresentou-se também com grande sucesso no Teatro de Santa Isabel, em Recife e em Salvador. Aqui viveu durante vários anos e após ser constantemente enganada por empresários e perder seu pai, vítima da febre amarela, pobre, alcoólatra e desajustada se escondeu da história.

BALANCHINE, George – Coreógrafo e diretor russo-americano, nasceu em São Petersburgo em 22 de janeiro de 1904. Estudou na Academia Imperial de São Petersburgo onde se graduou em 1921. Ingressou como coreógrafo no Ballet Russo de Diaghilev em 1925. Com a morte de Diaghilev em 1929 trabalha com o Ballet da Ópera de Paris, no Real Ballet da Dinamarca e com o Ballet Russo de Monte Carlo. Em 1934 se transfere para a América onde funda a *School of American Ballet* e organizou diversas companhias como a *American Ballet*, *American Ballet Caravane* e o *Ballet Society*. Em 1948 com o apoio do *City Center* funda o *New York City Ballet* onde por muitos anos desenvolveu seu estilo neoclássico de coreografar. Em sua vastíssima obra coreográfica encontramos balés como: *Apollon Musagète*, *The Prodigal Son*, *Cotillon*, *Serenade*, *Jeu de cartes*, *Concerto Barocco*, *Ballet Imperial*, *The Four Temperaments*, *Orpheus*, *Theme and Variations*, *Firebird*, *Bourrée fantasque*, *La Valse*, *Western Symphony* entre muitas outras. Recriou também ballet do período romântico como: *Dom Quixote*, *Coppélia*, *O Lago dos Cisnes*, *O Quebra Nozes*. Foi agraciado com diversas comendas entre elas a *Légion d'Honneur* em 1975.

BALON, Jean - Nasceu em Paris em 1676 e morreu em Paris em 1739. Bailarino e coreógrafo francês. Apareceu em 1688 no papel de Chantilly do *L'Oronthee* em frente à família real. Tornou-se membro da Ópera de Paris em 1691, dançando com Pécourt, Blondi e com a Mademoiselle Prévost no balé *Les Saisons*, 1695. Participou no Pécourt, *Jeu de cartes*, em 1700 e foi então apontado como compositor do balé do rei. Coreografou o intermezzo para Corneille no *L'Inconnue*, para Lalande no *Les Eléments* e para a nova produção de Rebel, *Caractères de la Danse* para a estréia de Marie Camargo em 1726. Ele ficou famoso pela facilidade de sua dança.

Junto com Prévost, ele teve um sucesso enorme no *Corneille* de Horace, quando se apresentou na festa da Duquesa de Maine, no castelo da mesma em Sceaux, em 1714 – um evento considerado até hoje com um dos precursores do balé de ação.

BARISHNIKOV, Mikhail – Nasceu em Riga em 27 de janeiro de 1948. Estudou com Alexander Pushkin na Escola Coreográfica de São Petersburgo (atual Academia Vaganova). Ingressou no Ballet Kirov em 1967, já como brilhante solista após receber em 1966 a Medalha de Ouro no Festival Internacional de Varna, na Bulgária. Em tournée dessa companhia pelo Canadá resolveu desliga-se do ballet russo e fixar-se nos Estados Unidos onde foi 1º bailarino e diretor do American Ballet Theatre. No cinema protagonizou alguns filmes como *Momento de Decisão* e *Sol da Meia Noite*.

BASIL, colonel de – Nasceu em Kaunas, batizado com o nome de Vassili Grigorievich Voskresensky e morreu em Paris em 27 de Julho de 1951. Bailarino e diretor russo. Diz-se que foi um general Cossaco e em 1925 tornou-se assistente do príncipe Zeretelli, responsável pelas temporadas do balé russo em Londres e em Paris. Fundador do Balé Russo de Monte Carlo junto com R. Blum, em 1932, organizador das turnês pelo mundo. Depois da saída de Massine em 1938 e com a retirada de Blum, tornou-se o único diretor do Original Ballet Russo de 1939-48.

BAUSCH, Pina – Nasceu em Solingen em 27 de Julho de 1940. Bailarina, coreógrafa e diretora de balé alemão. Estudou na Essen Folkwang e dançou com o Folkwang Balé, no New American Balé, Metropolitan Opera House e foi diretora do Wuppertal Dance Theater desde 1973. Coreografou *In the Wind of Time* com música de M. Dorner, (1969), *Actions for Dancers* com música de Günther

Becker em 1971, Tannhäuser-Bacchanale (1972), *Fritz* com música de Wolfgang Hufschmidt, 1974, produziu integralmente as óperas de Gluck, *Iphigenia in Tauris* (1974) e de Stravinsky, *Sacre du Printemps* (1975). Recebeu o primeiro lugar na Competição de Coreógrafos de Colônia, (Alemanha), em 1969.

BEAUCHAMP, Pierre – Nasceu em Versailles em 1636 e morreu em Paris, provavelmente em 1705. Bailarino, coreógrafo e mestre de balé francês. Descendente de uma família de bailarinos e músicos franceses e educado nas duas profissões. Fez sua estréia em 1650 tornando-se superintendente do Balé Real, aparecendo em muitos balés de cour. Foi escolhido diretor da Academia Real de Dança. Coreografou muitos balés, inclusive balés para as óperas de Campra e Lully e para comédias de Molière. Rameau atribuiu a ele a invenção das cinco posições clássicas dos pés, mas é mais provável que ele as tenha apenas codificado. Projetou seu próprio sistema de notação da dança. Abandonou a ópera após a morte de Lully, mas continuou com suas pesquisas teóricas. Como bailarino, sua nobreza e virtuosismo técnico foram impressionantes. Diz-se que foi um dos primeiros a fazer voltas no ar.

BÉJART, Maurice – Nasceu em Marseilles em 1 de Janeiro de 1927 (outras fontes dizem em 1924). Bailarino, coreógrafo e mestre de balé francês. Estudou na Escola da Ópera de Balé local e em Paris com Staats, Egorova, Kiss, Rousanne, e com Volkova em Londres. Fez a sua estréia em 1945 em Vicky. Saiu em turnês de 1945-7 com Schwarz, Charrat e Petit. Dançou com o Inglesby's Balé Internacional de 1949-50, com o Balé Real Sueco (1950-2) quando ele criou a sua primeira coreografia para filme: *The Firebird*. Fundou os Balés de l'Étoile, com o escritor Jean Laurent em 1953, tornando-se seu diretor artístico e solista estrela, e que tornou-se o Balé

Teatro de Paris em 1957. Depois de várias turnês, coreografou *Sacre du printemps* em 1959 em Bruxelas para uma companhia especialmente montada. Tornou-se o mais bem-sucedido produtor de Bruxelas, base do Balé do Século XX, formado com Béjart como diretor em 1960. Durante a década que se seguiu ele transformou a Companhia em uma das principais do mundo com temporadas regulares em Bruxelas e contínuas turnês ao redor do mundo. Atraindo uma imensa audiência de jovens embora tenha sido sempre uma figura muito controversa pelos críticos de balé. Após 1960 ele criou muito poucos baletos para outras companhias, que não a dele e, entre eles: *The Journey* (Colônia – 1962) e para o balé da Ópera de Paris, o de Berlioz, *Damnation of Faust* (1965), o de Stravinsky, *Renard* (1965) e *Firebird* (1970). Como coreógrafo, desenvolveu-se com base em uma linguagem acadêmica, inclinando para neo-expressionismo, que culminou em sua *Symphony for a Lonely Man* (música de P. Henri, 1955). Após as produções, total-espetáculo de seus primeiros anos em Bruxelas, *4 fils Aymon*, 1961, *The Merry Widow (a viúva alegre)* 1963), ele se tornou o ideologista de uma marca muito pessoal de balé místico, impregnados de influências do Extremo Oriente em trabalhos como: *Mass for the Present Time* (1967), *Bakhti* (1968) no Nijinsky, *Clown de Dieu* (1971) e no *Golestan – Garden of Roses* (1973). Nesse meio tempo, ele sempre voltava para balé coreograficamente mais orientados, tais como; *Bolero* (música de Ravel – 1960), *Suite Viennoise* (música de Schoenberg, Berg e Webern, 1962), *Ninth Symphony* (música de Beethoven – 1964), *Ni Fleurs, ni couronnes* (música de Tchaikovsky, 1968), *Offrande choréographique* (música de Bach, collective ch, 1971), e *Le Marteau sans maître* (música de Boulez, 1973). Suas produções foram *La Reine verte* (Paris, 1963) e *Tentation de Saint Antoine* (Paris, 1967). Desde 1970, ele é o

responsável pelo Centro MUDRA de Bruxelas, um centro europeu para aperfeiçoamento e para pesquisas sobre interpretação e espetáculos – uma escola e um estúdio para explorar as totais possibilidades do teatro. Ele é constantemente obcecado pelo trabalho de R. Wagner – tendo participado no Wieland Wagner Bayreuth com a produção de *Tannhäuser*, coreografando *Venusberg* (1965), *Mathilde* (1965), *Baudelaire* (1968), e *Les Vainqueurs* (1969), e escreveu o romance *Mathilde ou Le Temps perdu* (1963). Nos últimos anos sua companhia mudou-se para a Suíça onde chamou-se *Ballet Béjart Lousanne*.

BEAUJOUX, Balthasar – Violonista, compositor e coreógrafo italiano, chegou a Paris em 1555 para servir na corte de Catarina de Médicis ainda com o nome de Baldasaro de Beljiojoso. Sua maior obra foi o *Ballet Comique de la Reyna*, considerado o 1º ballet de corte. Morreu em Paris em 1587.

BLASIS, Carlo – Bailarino e professor italiano, nasceu em Napolis em 4 de novembro de 1797 e morreu em Cernobbio em 15 de janeiro de 1878. Aluno de Dauberval, dançou em Lisboa, Paris e Milão, muito cedo se retirou da cena e se transformou em um dos mais importantes professores do século XIX. Em seu livro *Traité elementaire, theoretique et pratique de l'art de la danse* promove uma revolução na maneira de ensinar o balé. Entre seus alunos estão: Cerrito, Rosati, Maywood e Andreyanova.

BLAETH, Jane – Bailarina e professora, nasceu no Rio Grande do Sul e foi aluna de Tony Petzhold e Marina Fedosejeva. Bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1ª bailarina do Theatre d'Art du Ballet, na França e do Ballet da Ópera de Zurique. Uma das principais pedagogas brasileiras, foi *maitresse de ballet* no Theatro

Municipal do Rio de Janeiro, no Balé da Cidade de São Paulo, Ballet Stagium e professora convidada do Ballet do Teatro Municipal de Santiago.

BOTAFOGO, Ana – Bailarina brasileira iniciou-se na dança no Rio de Janeiro estudando na escola de Leda Luque, na França na Academia Goubé e no Centro Internacional de Dança Hosella Hightower. No Ballet de Marselle, dirigido por Roland Petit, teve a sua primeira experiência profissional. Em 1977 volta ao Brasil e participa como 1ª bailarina do Balé do Teatro Guaíra. Em seguida através de concurso público ingressa no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, companhia na qual se apresenta como 1ª bailarina e onde se torna reconhecida pelo público dançando balés como: *La Sylfide*, *Dom Quixote*, *Giselle*, *Quebra Nozes*, *Romeu e Julieta*, *O Descobrimento do Brasil*, etc. Como bailarina convidada dançou com o Ballet da Ópera de Lodz (Polônia), no *Saddler's Wells Royal Ballet* (Inglaterra), no Ballet Nacional de Cuba, e no Ballet da Ópera de Roma. Participou dos Festivais de Lusanne (Suíça), Veneza (Itália), Havana (Cuba), e da *Gala Iberoamericana de La Danza de Madrid*, dirigida por Alicia Alonso, em comemoração aos 500 anos do descobrimento da America.

BOURNONVILLE, August – Bailarino, coreógrafo e diretor, nasceu em Copenhagen em 21 de agosto de 1805. Filho de Antoine de Bournonville, estudou na escola do Royal Danish Ballet e em Paris com Vestris. Foi bailarino da Ópera de Paris e um dos partners prediletos de Taglioni. Em 1830 retorna a Copenhagen onde se torna a maior figura do balé da Dinamarca. Sua vasta produção coreográfica e sua metodologia de ensino ainda hoje são reproduzidas por diversas companhias de balé da atualidade, como: *Konservatoriet*, *Napoli* e *Flower Festival*.

BUJONES, Fernando – Bailarino cubano-americano, nasceu em Miami em 9 de março de 1955. Estudou na Julliard School e com Zeida Cecilia Mendez. Recebeu a medalha de ouro no Festival de Varna. Tornou-se 1º bailarino do American Ballet e o mais importante bailarino americano. Maurice Béjart criou especialmente para ele o balé “Três Estudos para Alexandre”.

C

CAMINADA, Eliana – Bailarina, professora e escritora, iniciou-se na dança pelas mãos de Sandra Dieken, mais tarde estudou na Escola de Danças Maria Olenewa, e com Tatiana Leskova. Seu maior mestre, entretanto, foi Eric Valdo, parceiro na arte e na vida. Bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, do Teatro Guaíra, da Companhia Brasileira de Ballet, entre outras, retirou-se cedo da cena para dedicar-se ao ensino da dança e da história dessa arte no Curso de Licenciatura em Dança da UniverCidade. Escreveu “História da Dança – Evolução Cultural”, um dos mais importantes livros sobre a história da dança publicados no Brasil, “Programa de Ensino – Uma proposição”, juntamente com Vera Aragão e as biografias de Yuko Lindemberg, Maryla Gremo e Vaslav Veltchek.

CARDOSO, Iracity – Bailarina e diretora, com grande atuação em São Paulo, onde teve importante participação, juntamente com Antônio Carlos Cardoso, na transformação do Ballet do Theatro Municipal de São Paulo, antes uma companhia de ballet tradicional, em Balé da Cidade de São Paulo, com uma produção voltada para a modernidade. Durante muitos anos residiu na Europa onde contribuiu com o Ballet du Grand Théâtre de Genève e com o Ballet

da Fundação Gulbenkian de Lisboa. Foi uma das fundadoras da São Paulo Companhia de Dança.

CERRITO, Fanny – Nasceu em Nápoles, 11 de maio de 1817 e morreu em Paris, 6 de maio de 1909. Bailarina italiana, estudou com Perrot, Blasis e Saint-Léon. Uma das mais famosas bailarinas da era Romântica. Protagonizou *Alma* ou *La Fille du feu* (1842), *Ondine* (1843) *La Vivandière* (1844), *Lalla Rookh* (1846) e *Gemma* (1854) e em alguns deles, ela colaborou como coreógrafa. Participou nas primeiras produções dos famosos “*Pas de Quatre*” (1845) e do “*Pas de Déesses*” (ou *Le Jugement de Paris*) (1846).

CONSUELO, Beatriz – Bailarina e professora suíço-brasileira, nasceu em Porto Alegre. Começou seus estudos em 1947 no Rio de Janeiro com Verchinina e Leskova. Dançou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de 1953-8 e como bailarina étoile do *Grand Ballet do Marquês de Cuevas*. Continuou na *Companhia Golivine* em Genebra, onde passou a ensinar.

CORALLI, Jean - Nasceu em Paris, 15 de janeiro de 1779 e morreu em 1º de maio de 1854. Bailarino e coreógrafo, estudou no Balé do Opéra de Paris, coreografou seus primeiros balés para Viena, Milão, Lisboa e Marselha. Criou alguns dos mais famosos balés de sua época: *L'Orgie*, *La Têmpete* (ou *L'Île de génies*), *Le diable boîteux*, *La chatte métamorphosée en femme*, *La Tarentule*, *La Péri*. Criou a coreografia para a 1ª produção da ópera *Ali-Babá* de Cherubini em 1833.

COLKER, Deborah – Bailarina, coreógrafa e diretora, estudou dança com Heloisa Vasconcelos e Tatiana Leskova. Bailarina do Grupo Coringa, dirigido pela uruguaia Graziela Figueiroa. Em 1993 funda sua própria companhia, a Companhia de Dança Deborah Colker com

a qual se apresenta na Europa, América e Oriente. É, atualmente, a única mulher e única coreógrafa brasileira a ter coreografado para a famosa trupe canadense “Cirque du Soleil”.

CRAGUN, Richard – Bailarino americano, nasceu em Sacramento, 5 de outubro de 1944. Estudou sapateado e mais tarde balé com Bárbara Briggs, no *Canadian Banff School of Fine Arts* e no *Royal Ballet School*. Um bailarino de robusta virtuosidade dançou *L’Estro Armonico* (1963), *Opus I*, *Présence*, *Poème de l’extase*, *Romeu e Julieta*, *A Megera Domada* e *Carmen*. Foi célebre sua parceria com a bailarina brasileira Márcia Haydée e durante muitos anos 1º bailarino do *Stuttgart Ballet*.

CRANKO, John – Nasceu em Rustenburgo, África do Sul, 15 de agosto de 1927 e morreu em Dublin, 26 de junho de 1973. Bailarino, coreógrafo e diretor de balé inglês, estudou no *Cape Town Univ. Ballet School* e coreografou o seu primeiro balé em 1942, a suíte da obra de Stravinsky, *The Soldier’s Tale*. Continuou seus estudos na *Sadler’s Well School* onde ficou mais claro que ele se interessava mais pela coreografia do que pela dança. Coreografou *Tritsch-Tratsch*, *Children’s Corner*, *Beauty and the beast* (A bela e a fera) e *Pineapple Poll*. Tornou-se diretor do balé de Stuttgart em 1961 e foi o diretor da primeira produção da ópera de Britten, *A Midsummer Night Dream* (sonhos de uma noite de verão, 1960). Após a produção do seu *Prince of Pagodas* pelo balé de Stuttgart, ele deixou o *Royal Ballet* e foi ser diretor de balé de Stuttgart, que se tornaria uma das mais vigorosas companhias de balé do mundo, com um repertório vastíssimo e com muitas turnês pelo estrangeiro. Entre os balés criando por ele após 1960, os seguintes são de maior relevância: *The Catalyst*, *Daphnis e Chloé*, uma versão de *Romeu e Julieta* pelo balé de Stuttgart and the *Swan Lake* (Lago

do Cisne), *Carmen*, *Quatre Images*, *The Nutcracker* (o quebra-nozes), *A Megera Domada*.

CUEVAS, Marquês George de – (originalmente Marquis de Peidrablanca de Guana de Cuevas) Nasceu em Santiago do Chile em 26 de maio de 1885 e morreu em Cannes em 22 de fevereiro de 1961. Mecenaz chile-americano e diretor de balé. Com recursos de sua mulher, uma herdeira Rockefeller, fundou o Ballet Institute eo Balé Internacional em 1943. No verão de 1947 assumiu o Nouveau Ballé de Monte Carlo, passando a chamá-lo de Grand Balé de Marquis de Cuevas, com Nijinska como primeira bailarina (ballet mistress). Este foi o primeiro balé europeu composto por um grande número de bailarinos americanos, Hightower, Marjorie Tallchief, Dollar e Skibine, e de coreografias criadas por americanos, como: Constantia, Dollar; Sebastian de Caton e de Skibine. O Ballet do Marquês de Cuevas foi o primeiro refúgio de Nureyev no ocidente e até a morte do Marquês, o balé foi uma plataforma para grandes bailarinos. Algumas de suas mais famosas produções são: *Annabel Lee*, *The prisoner of theCaucasus*, *Dona Inez de Castro*, *Piège de lumière* e *The sleeping beauty* (a bela adormecida).

CUNNINGHAM, Merce – Nasceu em Washington, 16 de abril de 1919. Bailarino, coreógrafo, diretor de balé e professor americano, começou estudando sapateado, dança folclórica e dança de salão. Continuou seus estudos na Cornish School of Fine Arts em Seattle e no Bennington School of Dance. Dançou na Companhia de Martha Graham, onde ficou de 1939-45, *Every soul is a circus de Graham*, *El penitente*, *Letter to the world* e *Appalachian Spring*. Como coreógrafo, ele trabalhou independente no início, criando o seu próprio grupo em 1952. Um passo muito importante foi a sua colaboração com J. Cage, que ainda trabalhou como seu diretor

musical. Importantes também foram os seus trabalhos com alguns pintores, como: R. Rauschenberg, A. Warhol, F. Stella e J. Johns. Desde os anos 50, ele tem mantido a sua posição como uma das grandes personalidades do avant-garde americano. Sua lista de trabalho é muito extensa e alguns dos seus mais conhecidos títulos são: *The seasons; Antic; Meet; Summerspace; Field dances; Rainforest* e *Landrover*.

D

DANILOVA, Alexandra – Nasceu em Peterhof, 20 de novembro de 1904. Bailarina e professora russo-americana, estudou no Imperial e no State Ballet School de São Petersburgo. Em 1924, ela era uma das bailarinas do Soviet State (junto com Balanchine) e também do Diaghilev. Dançou no Ballet Russe do Colonel de Basil e no Ballet Russo de Monte Carlo. Coreografou alguns balés para o N.Y. Metropolitan Ópera House e produziu alguns balés com Balanchine: *Raymonda* e *Coppélia*. Ela dançou todos os grandes papéis de bailarina e criou participações em vários balés: *The triumph of Neptune, Le Bal, Danses concertantes* e *Night shadow*. Além de Odette e Swanilda, ela obteve muito sucesso nos balés de Massine, *Beau Danube* e *Gaîté Parisienne*.

DIAGHILEV, Serge Pavlovich – Nasceu em Selistchev, Rússia em 31 de março de 1872 e morreu em Veneza, 19 de agosto de 1929. Bailarino e empresário russo, co-fundador da revista de arte *Mir Iskoustva* (O mundo da arte) em 1899 e no mesmo ano foi apontado como assessor artístico do *Maryinsky Theater*. Foi responsável pelas produções muito bem sucedidas, *Sadko* e *Sylvia*. Em 1908 ele levou a produção *Boris Godunov* para Paris com Chaliapin. Com os melhores bailarinos de São Petersburgo e

Moscou, ele alcançou um sucesso nunca visto em Paris, em maio e junho de 1909. Quando Nijinsky deixou o *Maryinsky Th.*, tornou-se seu amigo e sua estrela masculina. Dirigiu os *Ballets Russes* até sua morte em 1929 e contribuiu para uma reforma completa no mundo dos balés europeus. Graças a ele, o balé resgatou sua integridade artística e seriedade. Contrariando o que pode ser lido, ele próprio nunca coreografou um balé, mas foi uma das maiores personalidades artísticas do século XX.

DOYLE, Desmond – Nasceu em Cape Town, na África do Sul, em 16 de junho de 1932. Bailarino e mestre de balé, estudou com Dulcie Howes e integrou a Universidade de Balé de Cape Town e a *Sadler's Wells Ballet*. Dançou *Madame Chrysanthème*, *Jazz Calendar* e *Enigma Variations* de Ashton; de Cranko dançou *Lady and the fool* e *Sweeney tood*. De Mac-Millian, *Noctambules*, *The invitation*, *Symphony* e *Romeo e Juliet*. Foi maitre de ballet do Teatro Municipal na cidade do Rio de Janeiro, onde faleceu.

DONN, Jorge – Bailarino argentino, estudou na Escola de balé do Teatro Colón e passou a integrar o Balé do Século XX em 1963. Logo tornou-se um dos seus principais solistas e de Béjart dançou *Nynth Symphony*, *Cygne*, *Romeu e Julieta*, *Mass forthe present time*, *Serait-ce la mort?*, *Nijinsky*, *Clown de Dieu*, *Marteau sansmaître*, *Bolero* e *Golestan*. A televisão belga fez um filme com ele, *Le Danseur*, em 1972 e aparece em muitos filmes sobre o balé de Béjart.

DUNCAN, Isadora – Nasceu em São Francisco, 27 de maio de 1878 e morreu em Nice, 14 de setembro de 1927. Bailarina e professora americana que, depois de algumas aulas de balé, começou a desenvolver estilo próprio, que unia filosofia e dança, sem nenhuma

base sistemática, mas inspiradas por expressivas fontes, puramente emocionais, que ela considerava ser um renascimento da dança grega da antiguidade. A sua decisão de abandonar as roupas apertadas do balé e de dançar vestindo túnicas soltas também remetia à dança clássica grega. Fez algumas turnês pela Rússia, e possivelmente influenciou Fokine nos seus esforços para reformar o balé. Teve uma morna recepção nos E.U.A, por razões políticas e morais, um deles foi o seu amor pelo milionário alemão das máquinas de costura Singer e também pela sua declarada simpatia pelo governo soviético. No Festival de Bayreuth em 1904, sua importância é dada, não apenas ao seu talento artístico, como também a sua atividade como representante e porta-voz de uma nova liberdade de movimentos, de acordo com os impulsos naturais do homem. A atriz Vanessa Redgrave fez o papel dela no bem-sucedido filme do diretor Karel Reisz, *The loves of Isadora*.

DUPRÉ, David – Nasceu em São Paulo e estudou com Marília Franco. Integrou o *Ballet Society* de Tatiana Leskova e o Ballet do 4º Centenário. Em 1950 ingressa como 1º bailarino no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde dançou diversos papéis, como: *Les Présages*, *Noite de Valpurgis*, *O Belo Danubio* e *L'après-midi d'un faune*. Realizou diversas tournées pelo exterior e foi vencedor do Troféu Nijinsky de melhor bailarino de 1961.

E

ELSSLER, Fanny – Nasceu em Gumpendorf, no subúrbio de Viena em 26 de junho de 1810 e morreu em Viena, 27 de novembro de 1884. Bailarina austríaca, estudou com sua irmã Therese Elssler na escola

de balé do teatro Horscheldt, em Viena. Fanny foi aclamada no mundo do balé por F. Taglioni, L. Henry e A. Vestris e encantou Nápoles em 1825 devido ao seu temperamento e sensualidade. Dançou e encantou com sua Fenella em *La Mulette de Portici*, com a Zoloe em *Le Dieu et la bayadère* e como Lise em *La fille mal gardée*, ela alcançou o triunfo com o solo de *La Cachucha* no balé de Coralli. Ela era chamada de bailarina pagã, em contraposição a Marie Taglioni, a bailarina cristã e foi incomparável em *La Esmeralda*.

ESTEVEZ, Nora – Bailarina e professora brasileira, iniciou seus estudos com Tatiana Leskova e na Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Como bailarina foi estrela do Joffrey Ballet de Nova York onde trabalhou com Jerome Robbins e George Skibine, na França no Théâtre Populaire de Reims, no *Les Ballets de Marseille* com Roland Petit, no *Ballet Théâtre Contemporain* em Angers, *Ballet Théâtre Français* de Nancy, na Alemanha como 1ª bailarina do Ballet da Ópera de Munique e como 1ª bailarina do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Como artista convidada participou de tournée com o Ballet Spectacular juntamente com Margot Fonteyn e Atílio Labis, fez apresentações com o *Hong Kong Ballet Company*, no Festival Internacional de Havana e no Teatro Massimo de Palermo. A Televisão Francesa produziu sobre ela o especial *Une Etoile de la Danse. É uma das principais professoras de balé a atuar no Rio de Janeiro*.

F

FEODOROVA, Eugenia – Bailarina, professora, coreografa e diretora, nasceu em Kiev, na Ucrânia e estudou na Academia Vaganova de São Petersburgo. Deixou a Rússia em 1947 e fez longas tournées

pela Europa, onde se apresentou em Berlim, Milão, Bilbao, Madri e Paris. Veio para o Brasil em 1954 a convite de Dalal Ashcar para lecionar e coreografar para a Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Diretora do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro tornou-se um dos pilares na construção da dança acadêmica no Brasil.

FOKINE, Mikail Mikhailovich – No ocidente, ele se autodenominava Michel Fokine; nasceu em São Petersburgo, 25 de abril de 1880 e morreu em Nova Iorque em 22 de agosto de 1942. Bailarino e coreógrafo russo, estudou na Academia Imperial de Balé, e fez parte do Maryinsky. Coreografou o seu primeiro balé, *Acis and Galatea*, para um de seus alunos em 1905 e *The Dying Swan* (a morte do cisne) para Pavlova, em 1907. Com o seu *Daphnis and Chloe*, em 1904, ele formulou pela primeira vez em público suas idéias sobre mudanças necessárias para uma maior dramaticidade, estilísticas e integração entre libreto, música e cenário. Coreografou o seu primeiro grande balé, *Le Pavillon d'Armide*, para o *Maryinsky Th.* e também sua primeira versão de *Chopiniana*, mais tarde chamada de *Les Sylphides*.

FONTEYN, Margot – Nasceu em Reigate, 18 de maio de 1919. Bailarina inglesa, estudou em Shangai com George Goncharov, em Londres com Astafieva e no *Sadler's Wells School*. Estreiou na produção do balé de *Vic-Wells, Nutcracker* (O quebra-nozes) em 1934 e também protagonizou o balé de Ashton, *Le Baiser de la Fee* (1935). Alguns de seus papéis mais importantes foram os grandes clássicos do balé e também os balés criados por Ashton, tornando-se a bailarina mais importante do *Sadler's Wells* e mais tarde do Royal Ballet de Londres. Sua parceria com Nureyev ficou para sempre na história da dança.

FORSYTHE, William – Bailarino, coreógrafo e diretor americano, integrou o Joffrey Ballet e a partir de 1971 o Ballet de Stuttgart. Coreógrafo mundialmente reconhecido construiu um repertório com marca registrada próprio no Frankfurt Ballet.

G

GIDALI, Marika – Nascida na Hungria e naturalizada brasileira, estreou no Ballet do IV Centenário e foi solista do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fundadora, juntamente com Décio Otero, do Ballet Satagium. Protagonizou balés como; *Diadorim*, *D. Maria I*, *Quarup*, *Santa Maria de Iquique*, entre outros.

GRAHAM, Martha – Bailarina americana, coreógrafa, professora e diretora da sua própria Companhia, nasceu em Allegheny, 11 de maio de 1894. Começou seus estudos no Denishawn em 1916 e em 1927 fundou a *Martha Graham School of Contemporary Dance* (sua escola de dança contemporânea), que se tornou o mais promissor instituto desse gênero em todo os Estados Unidos. Existem duas companhias estrangeiras em contato direto com ela e com a *New York School*: a *Tel Aviv Batsheva Dance Company* e a *London Contemporary Dance Theater*. Seus mais famosos colaboradores foram Louis Horst, assessor musical, e Isamu Noguchi, seu figurinista. Sua obra completa incluía mais de 150 títulos em 1976 e seus trabalhos mais famosos foram: *Primitive Mysteries*, *American Document*, *Appalachian spring*, *Letter to the world*, *Myth of a voyage and LúCIFER*.

GRAY, Dennis – Bailarino, professor, coreógrafo e diretor, estreou como bailarino no Ballet da Juventude, ingressando a seguir no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde foi 1º

bailarino e coreógrafo e na Companhia Brasileira de Ballet. Realizou importante trabalho de formação e divulgação da dança no Ceará, onde formou bailarinos como: Francisco Timbó, Xica Timbó, Flávio Sampaio e Fernando Mendes. Deixou um vasto legado coreográfico no repertório do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Recebeu o prêmio “Golfinho de Ouro” em 1985.

GREMO, Maryla – Nascida na Polônia, estreou em Berlim aos sete anos de idade, depois de receber aulas com Rita Sacchetto. Criança prodígio, aos doze anos matriculou-se na escola de Mary Wigmam recebendo alí aulas de Rudolf Labam. Em Londres estudou com Cecchetti. Chegou ao Brasil em 1934 a convite de Serge Lifar, para interpretar o papel de *Terpsicore* no balé *As Criaturas de Prometeus*. Foi diretora do Ballet da Juventude e diretora interina do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde atuou também como *metresse de ballet*, bailarina e coreógrafa.

GRISI, Carlotta - Nasceu em Visinada, 28 de junho de 1819 e morreu em St- Jean, Suíça, em 20 de maio de 1899. Bailarina italiana, estudou com Guillet em Milão, entrando para o corpo de baile do La Scala, em 1829. Conheceu Perrot em Nápoles em 1833, tornando-se sua aluna e amante (eles nunca se casaram, mas ela se auto-intitulava Madame Perrot). Ela dançou em Paris em 1836-7, atraindo pouca atenção, mas foi recebida de uma maneira muito auspiciosa quando reapareceu com Perrot, dançando *Zíngaro*. Criou o balé *Divertissement* na ópera de Donizette, no balé de Petipa, *La Favorite* e no papel-título da obra de Coralli-Perrot, *Giselle*.

GUISER, Ismael – Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1927. Bailarino do Ballet Argentino de La Plata. Na Europa estudou com Olga Preobrajenska, Egorova e Nora Kiss. Atuou no Teatro Scalla de

Milão, Teatro São Carlos de Nápoles e no Ballet de Roland Petit. Veio ao Brasil para integrar o Ballet do IV Centenário, se tornando um dos principais pedagogos da cidade de São Paulo.

H

HAMMERLI, Áurea – Nasceu em Niterói onde iniciou seus estudos de dança com Juliana Yanakieva. Muito cedo integrou o elenco do American Ballet Theatre, onde permaneceu de 1975 a 1978 e dançou todo o seu repertório, inclusive ballets de Twyla Tharp e Antony Tudor. Na Europa trabalhou no Ballet do Século XX, dançando criações de Bejart, como: *Dionysus*, *Dance Greek* e *Missa para um tempo futuro*. No Ballet de Hamburgo dança criações de Neumeier. 1ª bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro sua mais importante aparição foi no papel de Julieta na produção de John Cranko. Artista convidada na entrega do Prêmio Internacional de Televisão e Cinema Rodolfo Valentino na Califórnia, foi também diretora do Ballet de Niterói.

HAYDÉE, Márcia – Nasceu em Niterói, 18 de abril de 1939. Bailarina brasileira e diretora de balé, estudou com Vaslav Veltchek, Tatiana Leskova e no Sadler's Wells, tendo também dançado no Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Após aprofundar seus estudos com Egorova e Preobrajenska, ingressou no *Grand Ballet do Marquês de Cuevas* e no *Ballet de Stuttgart onde foi bailarina principal*. De Neumeier dançou *Um Bonde Chamado Desejo*, De Cranko dançou: *Romeu e Julieta*, *Eugen Onegin*, *A Megera Domada*, *Présence*, *The Taming of the shrew*, *Carmen*, *Las Hermanas*, *Song of the earth*, *Miss Julie*, *Voluntaries* e *Daphnis and Chloè*. Foi também diretora do Ballet de Stuttgart e do Ballet Nacional do Chile. É a mais importante das bailarinas brasileiras.

HUMPHREY, Doris – Nasceu em Oak Park III em 17 de outubro de 1895 e morreu em Nova Iorque, 29 de dezembro de 1958. Bailarina, professora e coreógrafa americana, estudou no Francis W. Parker School em Chicago. Dançou na Denishawn, 1917-28 e como coreógrafa, em parceria com Weidman coreografou: *Color Harmony*, *Air for the G. String*, *Drama of Motion* (sem música). Após abandonar a sua carreira como bailarina, continuou como professora e diretora artística da Companhia de J. Limón para a qual ela coreografou *Lament for Ignacio Sánchez, Mejías*, *Quarte nº1*. É, sem dúvida, a mais importante das bailarinas brasileiras.

I

IVANOV, Lev – Nasceu em Moscou, 18 de fevereiro de 1834 e morreu em St. Petersburgo em 11 de dezembro de 1901. Bailarino russo, mestre de balé, coreógrafo e professor, estudou em Moscou e em St. Petersburgo. Sua primeira coreografia foi uma nova versão da obra de Hartel, *La fille mal gardée*, seguida de *Enchanted forest* e de *The Tulip of Harlem*. Para substituir Petipa, coreografou a primeira versão da obra de Tchaikovsky, *Nutcracker*. Criou uma nova versão para *The Magic Flute* e para *Cinderella*. Seus últimos balés foram *Acis and Galathea*, *The daughter of the Mikado*, de Perrot, *Marco Bomba* (nova versão) e *Sylvia*, de Saint-Léon. Hoje ele é visto como extraordinário, o segundo homem do *Ballet Maryinsky*, fora Petipa, e os seus dois atos do balé *Swan Lake* é visto como o pioneiro do balé sinfônico.

J

JAQUES-DALCROZE, Emile – Nasceu em Viena em 6 de julho de 1865 e morreu em Genebra em 1 de julho de 1950. Músico suíço, professor e teórico. Quando era professor em Genebra desenvolveu um sistema para treinamento da sensibilidade musical, através de “traduzir” os ritmos musicais, em movimentos corporais, chamada ginástica rítmica. Muitos dos bailarinos treinados por ele se tornariam importantes bailarinos da dança moderna alemã, inclusive Wigman, Holm e Georgi (Rambert também estudou com ele).

JOFFREY, Robert – Nasceu em Seattle em 24 de dezembro de 1930. Bailarino americano, coreógrafo, professor e diretor de balé, estudou com Mary Ann Wells e na Escola Americana de Balé. Coreografou o seu primeiro balé, *Persephone*, para um workshop, e formou o seu próprio grupo, *Robert Joffrey Ballet Concert*. Coreografou *Pas de Déesses* e *Le Bal masqué* para a sua estréia em Nova Iorque. Alguns de seus balés foram: *Gamelan*, *Astarte* e *Remembrances*.

JOOSS, Kurt – Nasceu em Wasseraffingen em 12 de janeiro de 1901. Bailarino alemão, coreógrafo, professor e diretor de balé, estudou na Academia de Música de Stuttgart, onde conheceu Laban. Produziu *Le Bal*, *Polovtsian dances*, *Coppélia*, *Prodigal son*, *Pulcinella*, *The green table*. Suas mais novas produções são: *Seven heroes*, *A spring tale*, *Colombinade* e *Catuli e Carmina* com música de Orff.

K

KARSAVINA, Tamara – Nasceu em St. Petersburgo em 9 de maio de 1885. Bailarina russo-inglesa, (anglo-russa), filha do bailarino e professor do *Maryinsky Theatre*, Platon Karsavin, estudou na Escola

Imperial de Ballet com Gerdt, Kosloff, Johansson e Cecchetti. Dançou *Les Sylphides*, *Cleopâtre*, *Carnaval* e de Nijinsky, *Jeux*, Foi assessora para muitas recriações das produções de Diaghilev e de outros balés, tais como: *The Nutcracker*; *Giselle* e *La fille mal gardée*.

KERCHE, Cecília – Uma das maiores bailarinas brasileiras, iniciou seus estudos em São Paulo com Halina Biernaka. Estréia no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1980 e logo é promovida a 1ª bailarina. Como convidada apresentou-se com o Australian Ballet, English National Ballet, Ballet do Teatro Colon, foi representante da America Latina na gala que homenageou Maya Plissestskaia em Moscou e no espetáculo em homenagem a Rudolf Nureiev. Representou o Brasil em um evento da dança intitulado “Os Gigantes da Dança” em Paris, em 1993.

KIRKLAND, Gelsey –Uma das mais importantes das bailarinas americanas, nasceu na Pensilvânia em 1953. Estudou na *School of American Ballet* e passou a integrar o *New York City Ballet* em 1968. Dançou *Firebird*, *Suíte Nº3*, *The goldberg variations*, entre outros. Deixou *New York City Ballet* em 1974 para tornar-se bailarina do *American Ballet Theatre*, aparecendo com freqüência com Baryshnikov e Nureyev. Dançou *The leaves are fading* e *Hamlet: Connotations*.

KILIÁN, Jiri – Bailarino, coreógrafo e diretor, nascido na Tchecoslováquia, atual República Theca. Estudou no Conservatório de Praga e no Royal Ballet School de Londres. Sua formação inclui além de dança acadêmica, danças folclóricas do seu país e a técnica de Martha Graham. Bailarino solista do Ballet de Stuttgart onde realizou suas primeiras coreografias. Diretor e coreógrafo do Nederlands Dance Theatre onde realizou um vasto repertório.

L

LABAN, Rudolf von – Nasceu em Bratislava, 15 de dezembro de 1879 e morreu em Weybridge em 1º de julho de 1958. Bailarino de origem húngara, coreógrafo, mestre de balé, teórico no estudo da dança. Laban foi o líder da escola moderna de dança em toda a Europa central. Notabilizou-se mais como estudioso do que como coreógrafo. A sua maior criação foi a Kinetographie Laban, seu sistema de anotação da dança, que mais tarde seria aperfeiçoado por seus alunos, incluindo A. Knust e Jooss.

LACOTTE, Pierre – Nasceu em Chatou em 3 de fevereiro de 1932. Bailarino francês, coreógrafo, professor, estudou no *Paris Opéra School*. Foi para Nova Iorque como primeiro bailarino do *Metropolitan Opera House* e coreografou uma grande número de balés, tais como; *Intermede*, *La Sylphide*, e *Coppélia*.

LEGAT, Nicolai - Nasceu em St. Petersburgo em 27 de dezembro de 1869 e morreu em Londres a 24 de janeiro de 1937. Bailarino russo, coreógrafo, professor e mestre de balé, estudou com o pai, Gustav Legat, e na Escola Imperial de Ballet, com Gerdt e Johansson. Com uma técnica brilhante, dançou os primeiros balés de Petipa, *Kalkabrino* e *Nutcracker*. Era o partner favorito de Kschessinska, Pavlova e Trefilova. Foi para Londres em 1926 abrindo uma escola em Sunset Garden, onde estudariam inúmeros bailarinos famosos.

LESKOVA, Tatiana – De origem russa, nasceu em Paris em 1922. Bailarina franco-brasileira, coreógrafa e diretora de balé, estudou com Egorova, Kniasseff e Oboukhov. Estreou na Opéra Comique de Paris, ingressando em seguida no Ballet de La Jeunesse. Bailarina

solista do Original Ballet Russe. Passou a morar no Rio de Janeiro em 1945 e fundou a sua própria companhia, o Ballet Society, em 1948. Foi diretora do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em diversos períodos e formou vários bailarinos em seu Studio em Copacabana. Entre seus alunos estão: Nora Esteves, Cristina Martinelli, Isabel Seabra, entre muitos outros. Remontou *Choreartium* para o Birmingham Royal Ballet e para o Balé Nacional da Holanda e convidada por Rudolf Nureyev remontou *Lés Presages* para o Ballet da Ópera de Paris, balés sinfônicos de Leonid Massine.

LOTUFO, Aldo – Estreiou no Ballet da Juventude em 1948. Ingressou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1951, sendo promovido a 1º bailarino em 1956. Considerado pela crítica como o maior de todos os bailarinos brasileiros. Dançou com quatro gerações de bailarinas, que vão de Maryla Gremo, Tatiana Leskova, Bertha Rosanova, Cristina Martinelli a Ana Botafogo. Seus grandes papéis foram em balés como: *O Lago dos Cisnes*, *Les Sylfides* e *Don Quixote*. Em 1987 torna-se *maitre* de ballet na companhia em que sempre atuou

LIFAR, Serge - Nasceu em Kiev em 2 de abril de 1905. Bailarino franco-russo, coreógrafo, professor e diretor de balé, estudou com Nijinska em Kiev, mas continuou seus estudos com Cecchetti, Legat e Vladimirov. Sua primeira coreografia foi uma versão nova da obra de Stravinsky, *Renard*. Fundou o Instituto de Coreografia de Paris e a Universidade da Dança. Foi considerado o maior arquiteto do balé moderno francês, como também um renomado autor, publicando mais que 25 livros.

M

MacMILLAN, Kenneth - Nasceu em Dunfermline em 11 de dezembro de 1929. Bailarino inglês, coreógrafo e diretor de balé, estudou no *Sadler's Wells School*. Coreografou para o *Choreographic Group: Somnambulism, Laidrette, Danses concertantes e Solitaire*.

MARKOVA, Alicia – Originalmente Lillian Alicia Marks; nasceu em Londres em 1º de dezembro de 1910. Bailarina inglesa, estudou com Astafieva, Legat, Cecchetti e Celli. Protagonizou *Le Rossignol* de Balanchine, dançou muitos clássicos e os primeiros balés de Ashton, *La Péri* e *Façade*, e é reconhecida como uma das mais notáveis Giselles da sua época.

MAKAROVA, Natália – Nasceu em Leningrado em 21 de outubro de 1940. Bailarina russa, estudou na *Leningrad Choreography School*, tornando-se uma das mais notáveis bailarinas do Balé de Kirov. Dançou *Epilogue* e é considerada uma das melhores Giselles da década de 70.

MARTINELLI, Cristina – Ingressou no Ballet do Theatro Municipal em 1966 e chegou a 1ª bailarina em 1969. Atuou no Ballet Nacional da Espanha e no Ballet do Grande Theatro da Ópera de Genebra, sempre como 1ª bailarina. Interprete dos ballets de Oscar Araiz e George Skibine, atuou com grande destaque no papel de Odile/Odette na versão de Jorge Garcia de *O Lago dos Cisnes* e recebeu a consagração do público em *Belong* de Versak.

MARTINS, Emilio – 1º bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atuando também como professor e ensaiador daquela companhia. Requisitado por diversas companhias como remontador do repertório acadêmico em países como: África do Sul, Nova

Zelândia, Austrália e Itália. Foi o remontador de *La Fille mal Gardee*, na versão de Frederich Ashton, para o Ballet Bolshoi.

MASSINE, Léonide - Nasceu em Moscou em 8 de agosto de 1825. Bailarino russo-americano, coreógrafo e mestre de balé, estudou na *Moscow Bolshoi School*. Coreografou o seu primeiro balé, *Soleil de nuit*, enquanto Diaghilev guiava e acompanhava o seu desenvolvimento como coreógrafo. Fez uma carreira dupla, bailarino e coreógrafo, e criou: *Les femmes de bonne humeur* e *Parade, Gaité Parisienne*. Coreografou a obra de Rossini, *Barber of Seville* (O barbeiro de Sevilha). É uma das figuras mais importantes da história do balé, especialmente pelas suas contribuições ao gênero da comédia, e deu origem ao balé sinfônico, abrindo caminho para a música de concerto no palco do balé.

MIRANDA, Regina – Estudou ballet clássico com Tatiana Leskova, Angel e Klauss Vianna e na Robert Jeffrey School of American Dance. É diplomada pela Labam Bartenieff Institute of Movement Studies e estudou dança contemporânea com Anna Sokolow na Juilliard School. Fez trabalhos coreográficos para o teatro, cinema e televisão. Dirigiu a Casa de Cultura Laura Alvim e organizou no MAM-Rj o Fórum Latino-americano de Dança. Criou para a sua companhia, a Atores Bailarinos, inúmeros trabalhos e recebeu o Premio Especial do Júri, do VIII Concurso Internacional de Coreografia de Saitama, no Japão.

MORAES, Carlos – Bailarino, professor e coreógrafo, nasceu no Rio Grande do Sul onde estudou com Marina Fedosejeva. No Rio de Janeiro estudou com Tatiana Leskova, Eugênia Feodorova e Hector Zaraspe. Bailarino solista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Metre de ballet e coreógrafo do Balé do Teatro Castro Alves na

Bahia onde foi responsável pela formação de grande parte dos bailarinos daquele Estado.

MORAES, Jair – Nasceu no Rio de Janeiro, onde estudou com Tatiana Leskova e Eugênia Feodorova. Bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, solista do Corpo de Baile Municipal de São Paulo e do Ballet Gulbenkian de Lisboa, participou do ballet do Século XX de Maurice Béjart e 1º bailarino do Balé Guaíra de Curitiba. Dançou com *partenaires* como: Ana Botafogo, Cecilia Kerche, Karla Couto e Eleonora Greca. Ganhou diversos prêmios como bailarino e coreógrafo, destacando-se por sua atuação como diretor artístico do “Grupo Raízes”, de Caxias do Sul, na década de 1980.

N

NEUMEIER, John – Bailarino, coreógrafo e diretor. Estudou no Royal Ballet School de Londres. Em 1963 foi contratado pelo Ballet de Stuttgart. Dirigiu o Frankfurt Ballet e o Ballet da Ópera de Hamburgo onde produziu um vasto repertório.

NIJINSKI, Vaslav – Nasceu em Kiev em 17 de dezembro de 1889 e morreu em Londres em 8 de abril de 1950. Bailarino russo, estudou no *St. Petersburg Imperial Ballet School*. Foi ovacionado, idolatrado pelas suas performances nos clássicos e nos balés de Fokine, *Pavillon D’Armide*, *Les Sylphides* e *Cléopâtre*. Foi a principal atração da Companhia de Diaghilev, que o encorajou a coreografar, e sua estréia foi com *L’après-midi d’un faune; Jeux* e *Le Sacre du printemps*. Como bailarino possuía excepcional virtuosidade técnica, ballon e élévation e podia executar 8 entrechats, e às vezes até 10. Béjart fez um balé sobre ele em 1971.

NOVERRE, Jean-Georges – Nasceu em Paris em 29 de abril de 1727 e morreu em St. Germain-em-Laye, 1 de outubro de 1810. Bailarino francês, coreógrafo, mestre de balé e estudioso da dança, estudou com Dupré e cedo sofreu influências de Sallé. Apresentou *Les Fêtes Chinoises* com muito sucesso e os seus mais dramáticos balés: *La Fontana de Jouvence* e *Réjouissances flamandes*. Suas teorias sobre o *ballet d'action* deram origem a trabalhos como: *Les caprices de Galathée* e *La toilette de Venus*. Seus últimos balés mais importantes foram: *La prima etá dell'innocenza ossia* e *La rosaia de Salency*. Um grande reformador do balé e muitos coreógrafos que mais tarde ressaltariam a dramática missão do balé, sempre o tinham como um exemplo, um modelo para eles.

NUREYEV, Rudolf – Nasceu em uma viagem de trem entre Lake Baikal e Irkutsk em 17 de março de 1938. Bailarino anglo-russo (inglês-russo), coreógrafo, estudou na *Leningrad Choreographic School* (Academia Vaganova) e integrou o Balé de Kirov como solista. Dançou *Sleeping Beauty* (A bela adormecida) em Paris, e anos mais tarde foi para o Royal Ballet em Londres, *guest* permanente, e foi considerado o maior bailarino internacional dos anos 60 e do começo dos anos 70. Dançou grandes clássicos e repertórios modernos: *Marguerite et Armand*, *Paradise Lost*, *Songs of wayfarer* de Béjart. Começou a coreografar com pas-de-deux do repertório russo; com *La Bayadère*, *Swan Lake*, *Nutcracker* e *The Sleeping Beauty*. Foi diretor do Ballet da Ópera de Paris e protagonizou alguns filmes nos Estados Unidos.

O

OLIOSE, Eleonora – 1ª bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro notabilizou-se por sua interpretação em Coppelia. Em 1961

recebeu a medalha de prata no Concurso Internacional de Dança do Rio de Janeiro e foi menção honrosa no Concurso Internacional de Varna de 1974.

OLENEWA, Maria – Estudou na Academia Nelidova, em Moscou, fazendo sua estréia no Ballet da Ópera de Zimina, Após a Revolução Russa de 1917, deixou a Rússia e radicou-se na França, onde dançou no Ballet des Champs-Élysees ena Companhia de Maria Kousnetzova. Realizou algumas *tournees* em companhia de Anna Pavlova. Veio pela primeira vez ao Brasil na *trupe* de Leonid Massine em 1921. Entre 1922 e 1924 dirigiu a ainda não oficial Companhia de Ballet do Teatro Colon, em Buenos Aires. Em 1927 funda a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e em 1936, oficializado o Corpo de Baile do Theatro Municipal, foi sua 1ª diretora. Em São Paulo dirigiu a Escola Municipal de Danças e fundou sua própria escola, formando inúmeros profissionais, como: Edith Pudelko, Arthur Ferreira e Johnny Franklin. Faleceu em 1965.

OTERO, Décio – Bailarino, coreógrafo e diretor, estudou com Carlos Leite em Belo Horizonte. Solista do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e fundador do Ballet Stagium. Entre suas inúmeras produções destaca-se *Diadorim, D. Maria I, Quarup, Santa Maria de Iquique, entre outros*.

P

PAVLOVA, Anna – Nasceu em St. Petersburgo em 12 de fevereiro de 1881 e morreu em The Hague em 23 de janeiro de 1931. Entrou para a *St. Petersburg Imperial Ballet Academy* em 1891 e estudou com Oblakhov, Legat, Vazem e Gerdt. Ela dançou grandes balés

solo, como de Fokine, *Pavillon D'Armide*, *Egyptian Nights* e a segunda versão de *Chopiniana*. O seu repertório é constituído de clássicos e dançou personagens próprios, como *Autumn Leaves* (totalmente coreografado por ela) e *Gavotte* foram os mais populares.

PEDERNEIRAS, Rodrigo – Bailarino, coreógrafo e diretor brasileiro. Foi aluno de Tatiana Leskova e em 1976 fundou juntamente com seu irmão Paulo Perderneiras o Grupo Corpo, uma das mais bem sucedidas iniciativas da dança brasileira. Trabalhando com temas e musicas especialmente compostas por compositores brasileiros a companhia já se apresentou nos melhores teatros da Europa, America e Oriênte. Coreógrafo convidado do Bale Guaíra, Balé da Cidade de São Paulo, Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Ballets Jazz de Montreal, Stadttheater Saint-Gallen, Ballet da Ópera de Rhin e Balé de Berlin.

PETIPA, Marius – Nasceu em Marselha em 11 de março de 1818 e morreu em Gurzuf, 14 de julho de 1940. Bailarino francês, coreógrafo e mestre de balé, estudou com o pai, Jean-Antoine Petipa e fez estudos avançados com August Vestris. Foi assistente de Perrot e criou o seu primeiro balé para St. Petersburg, *The star of granade*, e de grande sucesso o *La fille du Pharaon*. Petipa foi, sem dúvida, o precursor do *Tsarist Ballet*, que se baseava nas melhores tradições da escola francesa e italiana, e que, com ele, chegou a seu clímax.

PETIT, Roland - Nasceu em Villemomble em 13 de janeiro de 1924. Bailarino francês, coreógrafo e diretor de balé, estudou no Paris Opéra Ballet School. Diretor do Balé de Marselha desde 1972, seus balés são atrativos pela colaboração de escritores e de designers de

moda. Suas produções mais conhecidas são: *Carmen*, *Coppélia* (nova versão, 1975) e *Nana*.

Q

R

ROBBINS, Jerome – Nasceu em Nova Iorque em 11 de outubro de 1918. Bailarino americano, coreógrafo e diretor de balé, estudou com Ella Daganova, Helena Platova, Loring, Tudor e dança espanhola com Helene Veola. Aprendeu dança oriental com Nimura, dança moderna com sua irmã, Sonya, e com Alice Bentley, e também estudou teatro com E. Kazan, além de violino e piano. Atuou em *Bluebeard*, de Fokine; *Helen of Troy*, e *Romeu e Julieta*. Seu primeiro balé, *Fancy free*, fez tanto sucesso que Bernstein o transformou no musical *On the town*. O seu musical *West Side Story*, concebido, dirigido e coreografado por ele fez tanto sucesso e atraiu a atenção do mundo todo. Continuou na Broadway, como diretor e coreógrafo e suas produções, filmadas em sua maioria, foram: *The king and I* (o rei e eu), *Peter Pan*, *Bells are ringing*, *Gipsy*, *Funny girl* e *Fiddler on the roof* (o violonista no telhado). Ganhou dois “Oscars” como diretor e como coreógrafo, com *West side story* em 1962.

RODRIGUES, Lía – Bailarina e coreografa brasileira, formada pela Escola de Bailados de São Paulo, foi uma das criadoras do Grupo Andanças. Integrou como bailarina a Companhia de Maguy Marin, na França e foi uma das interpretres criadoras de *May by*. Premiada com o Prêmio Mambembe de 1994, participou da Bienal de Lyon de 1996. Dirige desde 1990, no Rio de Janeiro, sua própria companhia, a Lía Rodrigues Companhia de Dança. Coordenou durante alguns

anos o Panorama de Dança Contemporânea e é coreógrafa convidada de diversas companhias estrangeiras, entre elas o *Ballet de Lorraine*.

RODRIGUES, Paulo. Nasceu em São Paulo onde estudou com Jane Blauth. 1º bailarino do teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Partner* freqüente de Ana Botafogo, Cecília Kerche, Nora Esteves e Áurea Hammerlli. Como convidado de Alicia Alonso apresentou-se no Festival de Havana representando o Brasil.

ROSANOVA, Berta – Prima Baillerina Assoluta do Thetro Municipal do Rio de Janeiro, título pela única vez concedido a um bailarino brasileiro, Bertha dançou também no Ballet da Juventude, na Fundação Brasileira de Ballet e no Ballet da Espanha, onde realizou tournée pela Europa. Interpretou os papeis principais de: *O Lago dos Cisnes*, *O Galo de Ouro*, *Luta Eterna*, *Noite de Valpurgis*, *Les Noces*, *Giselle*, *Salomé* e *Romeu e Julieta*. Dançou *Nikyá*, na cena das sombras de *La Bayadère*, na primeira montagem desse balé realizado no Ocidente.

S

SATIE, Ivonice – Nasceu em Bilac, São Paulo e iniciou-se na dança na Escola de Bailados. Bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo e posteriormente do Balé da Cidade de São Paulo, onde trabalhou com: Victor Navarro, Luis Arrieta, Oscar Araiz, Clive Thompson, e Antonio Carlos Cardoso. Bailarina e Assistente de Coreografia do *Grand Théâtre de Genève*, foi diretora do Balé da Cidade de São Paulo, Balé de Diadema e do Balé do Amazonas. Como coreógrafa sua principal criação foi *Shogum* que ganhou o 1º

premio no Festival de Nyon, na Suíça e ainda hoje integra o repertório de algumas companhias.

SCHWEZOFF, Igor – Nasceu em St. Petersburgo em 1904. Bailarino russo-americano, coreógrafo e professor, estudou no Leningrad Choreographic School e com Federova, atuou na Ópera Comique de Paris e dançou na China e em Buenos Aires. Foi bailarino, coreógrafo e diretor de Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e diretor-fundador no Rio do Janeiro, do Balé da Juventude. Lecionou na Escola do American Ballet até 1962. Coreografou *Eternal Struggle*, *The red Poppy* e *Concerto dançante*.

SEABRA, Isabel – Bailarina brasileira nasceu no Rio de Janeiro onde estudou com Tatiana Leskova e muito jovem ingressou no Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1977 e depois realizou temporadas no Bale da Cidade de São Paulo. Foi 1ª bailarina do Ballet do Teatro Scalla de Milão, chegou a apresentar-se com Rodolf Nureiev em sua produção de *O Lago dos Cisnes*.

SOUZA, Penha de – Nasceu no Rio de Janeiro onde iniciou-se na dança com Madeleine Rosey. Muito cedo transferiu-se para São Paulo e passou a estudar ballet clássico com Maria Olenewa e posteriormente dança moderna com Renée Gumiel. Nos Estados Unidos estuda na escola de Martha Graham. De volta ao Brasil funda o Grupo Experimental de Dança (GED) e se torna uma das principais professoras de dança moderna brasileira.

ST. DENIS, Ruth – Nasceu em New Jersey em 20 de janeiro de 1880 – de acordo com Shawn, com quem foi casada – e morreu em Hollywood em 21 de julho de 1968. Bailarina americana, coreógrafa e professora, estudou mímica com sua mãe, após estudar

brevemente com Bonfanti. Criou o seu primeiro balé oriental em 1904, *Radha, The dance of the 5 senses, Nautch e Yogi*. Criou *Egypta* para a sua primeira grande turnê pela Europa e, em seguida criou o seu primeiro balé japonês, *O-Mika* (com texto falado). Seus balés tinham um refinamento precioso, o que é bem nítido em muitos dos seus títulos: *Japanese Flower arrangement, White Jade e The Peacock*.

SHABELEVSKY, Yurek – Nasceu em Varsóvia em 1911. Bailarino polonês-americano e mestre de balé, estudou na *Opera Ballet School de Varsóvia* e com Nijinska. Dançou na Companhia de Rubinstein e como solista no Balé Russo de Monte Carlo. Tornou-se *maitre de balé* do Ballet da Nova Zelândia e *maitre de ballet* do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e um dos colaboradores do Ballet do Teatro Guíra de Curitiba, onde faleceu.

T

TAGLIONI, Marie – Nasceu em Estocolmo em 22 de abril de 1804 e morreu em Marselha, 22 de abril de 1884. Bailarina sueco-italiana, filha de Filippo Taglioni, estudou principalmente com seu pai em Viena e Cassel e também com Coulon, em Paris. Dançou *La Belle au bois dormant* e *Guillaume Tell, Le Dieu et la Bayadère, Robert le diable, La Gitana, Pas de quatre e Le jugement de Paris*, tornando-se a mais importante bailarina do balé romântico.

THARP, Twyla – Nasceu em Portland em 1º de julho de 1942. Bailarina e coreógrafa americana, estudou com Schwezoff, Mattos, Graham, Nikolais, M. Cunningham e P. Taylor. Uma das mais controvertidas figuras da dança contemporânea, seus balés

são: *Tank Dive, Cede Blue Lake, Re-moves, In the beginning, Ocean Motions* e *Push comes to shove*. Para o cinema coreografou *Hair*.

TIMBÓ, Francisco – Bailarino cearense, aluno de Dennis Gray e Jane Blauth, estudou também na Escola Mudra de Maurice Bejart. 1º bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

TOUMANOVA, Tamara – Nasceu em um trem perto de Shangai em 1919. Bailarina russo-americana, estudou com Preobrajenska e fez a sua estréia como uma criança prodígio no balé, *L'éventail de Jeanne*. Dançou *Cotillon, Concurrence* e *Le Bourgeois gentilhomme* e também *Symphonie fantastique* de Massine. Ela apareceu muito com Vladimir Oukhtomsky como seu partner. Apareceu em diversos filmes realizados na América.

TRINCHEIRAS, Carlos – Bailarino, coreógrafo e diretor português. Estudou no Conservatório Nacional de Lisboa, na Escola de Marie Rambert e na Escola Folkwang. Coreógrafo do Ballet da Fundação Gulbenkian onde criou mais de 30 obras. Em 1979 foi contratado como diretor artístico e coreógrafo do Balé do Teatro Guíra, em Curitiba.

U

ULANOVA, Galina – Nasceu em St. Petersburgo, 8 de janeiro de 1910. Bailarina russa, professora e filha do régisseur de balé, Serge Ulanov e da bailarina e professora, Maria Romanovna. Estudou 4 anos com sua mãe depois com Vaganova na *Petrogrado Ballet School*. Dançou Corale, no balé *Lost Illusions* e *Julia*, no *Romeu e Julieta* de Lavrovsky. Contradizendo o que é dito, a protagonista da *Cinderella* de Zacharov (1945), não foi ela, mas sim Lepeshinskaya. Foi

aclamada como a prima bailarina do balé russo. Dançou *Romeu e Julieta*, *Giselle*, incluindo o *Dying Swan (A Morte do Cisne)*.

V

VAGANOVA, Agrippina – Nasceu em St. Petersburg em 24 de junho de 1879 e morreu em Leningrado em 5 de novembro de 1951. Bailarina russa, coreógrafa e diretora de balé, estudou na St. Petersburg Imperial Academy. Foi a mais famosa professora e diretora do Petrogrado State Choreography School, tendo como alunos Semyonova, Ulanova, Vetcheslova, Dudinskaya e Volkova. Seu método é uma síntese de todas as escolas de balé e estilos, incluindo o método de Cecchetti e a técnica de Preobrajenska, meticulosamente analisado por ela. Foi a responsável pela reapresentação de *Swan Lake* e de *Esmeralda*.

VALOIS, Ninette – De origem Irlandesa, nasceu em Baltiboys em 6 de junho de 1898. Bailarina, professora, coreografa e diretora inglesa, estudou com Lila Field, Espinosa e Cecchetti. Dançou no famoso Ballets Russes de Diaghilev e com Marie Rambert, dona de uma vasta obra coreográfica se tornou um dos maiores nomes da dança da Inglaterra.

VASILIEV, Vladimir – Nasceu em Moscou em 18 de abril de 1940. Bailarino russo, estudou no Moscou Bolshoi School, casado com a bailarina Yekaterina Maximova, dançou a nova versão de *The Hampbacked horse*, *Song of the forest*, *Nutcracker*, *Spartacus*, *Sleeping Beauty*, *Ivan, the terrible*, *Angar* e sua primeira coreografia foi *Icarus*.

VERCHININA, Nina –Bailarina russo-americana, nascida em Moscou, coreógrafa e professora, estudou com Preobrajenska e Nijinska, como também a técnica de Laban. Dançou *Les Présages*, *Choreartium* e *Symphonie fantastique*. Trabalhou em Nova York, Buenos Aires e no Rio de Janeiro onde foi diretora do Ballet do Theatro Municipal e manteve uma escola em Copacabana.

W

WIGMAN, Mary - Nasceu em Hanover em 13 de novembro de 1886 e morreu em Berlim, 18 de setembro de 1973. Bailarina alemã, coreógrafa e professora, estudou com Jaques-Dalcroze e com Laban. Criou inúmeros solos e coreografias de grupo que são a marca da dança expressionista alemã. Suas produções mais importantes foram: *Orpheus and Eurydice*, *Saul*, *Catulli Carmina* e *Carmina Burana*, *Sacre du Printemps* e *Alceste*

Z

ZAMBELLI, Carlota – Bailarina italiana. Estudou na Escola do Teatro La Scala de Milão. Contratada pelo Ballet da Ópera de Paris onde foi 1ª bailarina e protagonizou grande parte do repertório romântico daquele teatro. Última estrangeira a pertencer ao Theatro Mairinski de São Petersburgo. Até 1930 foi professora principal da Escola da Ópera de Paris e uma das principais incentivadoras dessa escola que no ano de 2012 fez 340 anos de fundação. Sua memória foi importante no resgate do balé *La Sylphide*, na versão do coreógrafo Pierre Lacote.

Que tal escrever de memória, algumas palavras que fazem a terminologia do Balé Clássico?

* Foto de Alex Hermes



**Paracuru Companhia de Dança
Dois Pontos
Bienal Internacional de Dança do Ceará–2009**

PRÓLOGO

UM CORPO BRASILEIRO

Num mundo probabilístico não mais lidamos com quantidades e afirmações que dizem respeito a um universo específico e real como um todo. Mas, em vez disso, formulamos perguntas que podem ter respostas num grande número de universos similares.

Nobert Wiener

Quando me tornei professor de balé, o fiz por ter que parar de dançar após sofrer um acidente em cena. Era 1984 e vivíamos uma grande euforia no ensino da dança no Brasil, em parte causada pelo enorme sucesso que o filme *The Turning Point* (Momento de Decisão), estrelado por Mikhail Barishnikov e Leslie Browne, fazia nos cinemas do mundo inteiro.

Minhas aulas no pequeno estúdio da bailarina Nora Esteves, na Rua Francisco Sá, em Copacabana, logo ficaram repletas, muito pelo meu jeito novo de lidar com os alunos que rompia com a didática vigente em aulas de balé, mas também, acredito eu, pela preocupação que demonstrava no meu trabalho com a preservação do corpo do bailarino no aprendizado da dança clássica.

Naquela época, os professores que atuavam no Rio de Janeiro, o faziam através de ensinamentos, principalmente, vindos da Escola Francesa tradicional ou da metodologia do mestre Cecchetti, metodologias trazidas pelos diversos mestres que fundaram aqui escolas de dança, pois o sistema criado por Agrippina Vaganova na Rússia e somente finalizado em 1956, aquela época só era totalmente conhecido na União Soviética e nos países que forma-

vam o bloco socialista. Aqui entre nós ainda era encoberto de mistérios, devido ao delicado momento político em que vivíamos¹. Minhas preocupações em como um corpo brasileiro, ou como um corpo comum poderia ser eficiente e sofrer minimamente com uma técnica construída para corpos nórdicos, sempre estiveram presentes em meu trabalho como professor de balé.

Mas o que seria um corpo brasileiro? Quais as características físicas de um corpo brasileiro? Essas eram questões que me atravessavam e que em minhas observações e estudos eu não conseguia solucionar.

Na Escola Estadual de Danças Maria Olenewa, onde passei a lecionar em seguida, uma escola pública que recebia um grande número de inscrições, precisava realizar seleções para escolher seus alunos e o fazia através de uma opção por corpos que correspondessem as necessidades de sua metodologia para a dança clássica.

Nunca participei dessas seleções, mas muitas vezes ficava observando a fisionomia dos alunos que entravam e saíam daquelas salas e sempre pensava: “quantos talentos a dança brasileira perde nesse momento, trocados por corpos perfeitos”.

O Theatro Municipal vivia então, grande efervescência e a companhia, uma das maiores do país, se apresentava com frequência. Acidentes eram comuns, desfalcando constantemente o elenco dos balés que eram apresentados.

¹ Durante a ditadura militar brasileira era proibido qualquer produto cultural soviético circular pelo País. Ao mesmo tempo em que produtos culturais russos, só eram conhecidos no bloco político constituídos por países socialistas. Portanto o método Vaganova de balé, aquela época, só era totalmente conhecido fora da União Soviética em Cuba e na China, país onde a Companhia de Balé Nacional foi fundada em 1959. Mesmo em países como Polônia, Áustria e Hungria, já com grande tradição na dança clássica, conservaram por algum tempo os seus próprios métodos de ensino do balé clássico.

Muitos dos seus bailarinos eram acometidos por mazelas que iam de tendinites a hérnias de disco, de frouxidão ligamentar a desgaste dos meniscos, passando por metatarsos caídos, joanetes, bicos de papagaio, etc.

Perguntava-me o tempo todo se era assim mesmo, se a dança provocava tudo isso.

Minha intuição e algumas sessões de psicanálise, me diziam que acidentes raramente acontecem, que lentamente o construímos, eu mesmo era uma prova disso e logo comecei a tentar entender porque tudo aquilo acontecia.

Minha irmã Graça Sampaio, médica, foi a primeira a chamar a minha atenção: “você precisa aprender com o seu corpo, saber do que ele é composto, entender como ele funciona, quais as suas vontades”. Passei então a ler compêndios de anatomia humana e livros sobre fisiologia do movimento para entender as diferenças entre músculos e tendões, nervos e ligamentos, ossos e cartilagem, como eram as articulações, a respiração, os batimentos cardíacos. Um mundo novo que se descortinava a minha frente.

Quando me tornei bailarino profissional o fiz com apenas três anos de estudo de dança e não tive nenhuma outra informação na minha formação senão as maravilhosas aulas de balé com Jane Blauth e Dennis Gray e embora tenha aprendido muito nos anos em que dancei no Theatro Municipal ou a partir da curiosidade que sempre permeou a minha vida profissional, quando precisamos ensinar temos como referência, principalmente, os anos de estudo, pois foi lá que aprendemos o processo, as aulas de dança em companhias profissionais têm outra conotação, outra utilidade e com o meu pouco tempo de formação eu tinha, constantemente, que fazer um grande esforço de reflexão sobre o processo para atender as solicitações que jorravam dos meus alunos.

Era um período que não era comum bailarinos formularem, em uma sala de aula, questionamentos sobre o fazer artístico. Perguntas em uma sala de aula era invariavelmente respondidas com: “bailarino não fala, faz”, minha geração e as gerações anteriores a minha, não tinham sido preparadas para dar respostas sobre determinadas questões importantes para a compreensão mais ampla dessa arte.

Logo percebi que meus novos aprendizados me ajudavam muitíssimo nas dúvidas que a tradição do ensino da dança não conseguia revelar e não tardou a que eu aprofundasse meus conhecimentos, sejam no Curso de Formação Superior do Exército (onde havia um curso de anatomia humana e onde eu tinha conseguido permissão para frequentar, como ouvinte), seja nas demoradas conversas com o conhecido fisioterapeuta José Roberto Prado Junior, com quem aprendi bastante sobre os processos de prevenção.

Mas, todos esses novos aprendizados me traziam novamente as mesmas questões: o balé realmente causa tudo isso? Existe um corpo próprio para a dança clássica? Como é esse corpo? E nós brasileiros, podemos dançar balé? Qual dos corpos brasileiros pode?

Somos um país multirracial, nosso povo foi formado por diversas etnias de europeus, negros, índios e com algumas contribuições de povos orientais, portanto temos corpos de diversas formas e estruturas, e a grande maioria das escolas de dança no Brasil são empreendimentos particulares que não realizam seleções de alunos, portanto têm que ensinar balé para diversos corpos.

O lugar onde consegui ver mais nitidamente um corpo brasileiro foi em uma partida de futebol no Maracanã. Lá, jogadores como: Romário, Falcão, Júnior, Cafú, Zico, Bebeto, tão diferentes em suas

estaturas e estruturas, me mostravam claramente que um corpo brasileiro existia, que aquela movimentação alegre e pungente éramos nós, mais isso era outra coisa.

Minha curiosidade sobre o meu ofício me levava ao hábito da observação, assistia a todas as aulas de professores convidados no Theatro Municipal ou em minhas viagens, e fui percebendo que havia diversas linhagens, diversas maneiras de ensinar o mesmo movimento. Que não eram apenas diferenças de pensamento entre alguns professores, eram as diferenças das “escolas de formação”.

Mas existiam certas diferenças entre essas “escolas” que não eram apenas culturais, nem somente estéticas, eram físicas, corporais e que deveriam ser provocadas por algum fator que alterava a prática, modificava o corpo e revelava determinados maneirismos de uma cultura.

Aos poucos fui percebendo que se tratava do eixo, que era o eixo que delimitava o padrão postural, o ponto de apoio e as concentrações de força e alongamento. Que determinados padrões corporais permitiam mais ou menos agilidade, mais ou menos força e desenvolviam as diversas habilidades necessárias à aquele grupo de pessoas e que era essa a principal diferença corporal entre as diversas “escolas”. A Escola Francesa colocava o eixo mais atrás, saindo do osso occipital, passando pelo cóccix e indo até o calcanhar. Que os russos já o modificavam sutilmente, colocando-o um pouco mais a frente e que Balanchine o colocou no outro lado, á frente do pé, justificando os seus *battements tendus* tão cruzados.

O balé foi uma arte transmitida durante quinhentos anos de forma oral e até bem pouco era difícil encontrar livros ou textos escritos em português ou até mesmo em outras línguas, que nos permitisse emitir seguramente, embasados em uma idéia, determinados conceitos em uma aula.

Como não temos no Brasil uma “escola” de dança tínhamos frequentemente uma salada de informações. Diferentes conceitos, trazidos por diferentes professores, de diversos países e de diferentes “escolas de pensamento” que em algumas vezes, aos nossos olhos, eram contraditórios, daí, diferentemente de outros países com grande tradição no ensino da dança tivemos que construir um sistema de ensino baseado em múltiplas informações, absorvendo essas contradições. A falta dessa “escola” nos beneficiava com uma visão global do que era ensinado em outros lugares.

Também em meus estudos fui percebendo que a técnica da dança deveria se apropriar mais de outras informações das diversas áreas do conhecimento, como as leis da física, não desafiá-las, que um equilíbrio precário muitas vezes dificultava determinados movimentos, sua agilidade e sua clareza, embora dessem a eles, algumas vezes, mais força ou até um certo estilo.

Para determinar o eixo em minhas aulas parti do suposto que, quando o bailarino tem apenas um pé apoiado no chão, em um *battement tendu à la seconde* por exemplo, ele tem a base de apoio do seu corpo correspondente a da 5ª posição dos pés quando vista *de face*, portanto com o eixo no centro do pé não no calcanhar como se estivesse em uma 1ª posição, como acontecia em alguns dos métodos que conhecíamos.

Havia até os ensinamentos de uma conhecida mestra da época, que dizia: se um bailarino estivesse trabalhando próximo a uma janela, quem o visse pelo lado de fora não deveria saber o que ele estava fazendo com as pernas, o corpo não devia refletir isso. Provando que não se trocava totalmente o eixo e o peso do corpo de uma perna para a outra no trabalho cotidiano da dança clássica.

Ora, o espaço da 1ª posição é exatamente o dobro do espaço da 5ª posição e a falta de transferência de eixo causava frequen-

temente um equilíbrio precário, falta de estabilidade no ponto de sustentação, exigência excessivos músculos do quadríceps, tensões nos músculos do pescoço e impacto nas articulações.

Ainda éramos um país chamado de subdesenvolvido vivíamos tempos difíceis, tínhamos para a dança conceitos extremamente colonizados, conceitos esses que ainda hoje precisamos repensar, mas que naqueles tempos eram muito mais elitizados e se você não tivesse uma procedência clara de linhagem artística, dificilmente encontraria um bom lugar no mercado de trabalho.

Era um tempo de verdades absolutas e qualquer idéia diferente das pregadas pelos grandes mestres poderiam levá-lo ao ostracismo.

Apesar da minha já conhecida rebeldia a conceitos pré estabelecidos, sempre fui muito fiel aquelas idéias em que acreditava e tinha como defesa uma explicação convincente aos meus alunos sobre essas mudanças e as embasava com os meus estudos sobre a anatomia humana e em alguns conceitos da física sobre equilíbrio.

Havia outro fator que para mim foi primordial, após mudar o meu próprio eixo minhas terríveis dores na coluna vertebral e motivo pela qual me afastei dos palcos, sumiram. Meu corpo ficou mais leve, disponível e minhas tensões desapareceram. Para mim eram motivos suficientes para continuar esse trabalho e as críticas que recebia de professores mais tradicionalistas não me causavam muito incômodo.

Minhas aulas no Estúdio da Tatiana Leskova na Av. Nossa Senhora de Copacabana ou na Escola da Letícia Infante no bairro de São Conrado, no Rio de Janeiro eram repletas de bailarinos, que, como eu, acreditavam nessas novas idéias.

Eram mudanças visíveis, meus alunos perderam volume muscular indesejado, suas dores e mazelas sumiram, tinham mais consciência de seus corpos, ficaram mais alongados e mais ágeis.

Suas estéticas mudaram e seus problemas técnicos começaram a ser solucionados.

Críticas existiam e algumas dessas críticas apontavam a falta de um corpo nobre, marcado pela estética da dança clássica, que pudessem representar a nobreza européia no repertório romântico do balé e naquela época amplamente aqui representado.

Acredito que esse corpo vem após o entendimento dos motivos culturais e políticos que levaram aquele grupo específico de pessoas a se comportarem diferentemente e não na construção a “pau e ferro” de um corpo específico, para que ficasse parecido com determinada forma. Um artista precisa entender o que está representando e ter o corpo disponível para refletir o seu pensamento.

Durante alguns anos levei, insistentemente, essas idéias a outras pessoas, em vinte e três estados brasileiros onde atuei realizando oficinas, palestras e workshops em Companhias e Escolas de Balé e, talvez, pela visão que traziado corpo como um todo e não fragmentado, alguns profissionais da dança frequentemente encontravam pontos em comum ao que eu propunha com as técnicas de Pilates e Alexander. Nunca aprendi essas técnicas, embora ainda hoje, tenha grande curiosidade em conhecê-las.

Em 1996 publiquei o princípio desses conceitos no livro “Ballet Essencial”, editado pela Editora Sprint, do Rio de Janeiro e amplamente utilizado como instrumento pedagógico nos Cursos de Dança das Universidades ou em Escolas Particulares. Hoje, a transferência de peso para um eixo central parece algo comum, corriqueira para muitos alunos e professores de dança.

Em minhas caminhadas por esse país vejo como essa prática está em quase todas as escolas que visito e sempre me sento muito gratificado por ter contribuído para que bailarinos pudessem fazer melhor e de uma maneira mais saudável o seu ofício. Afinal, essa,

era uma daquelas idéias que já devia estar no consciente coletivo das pessoas e hoje a transferência de peso em uma aula de balé faz parte da evolução da dança. Mas para mim, ainda faltavam alguns ajustes para completar esse sistema, a questão abdominal ainda necessitava de ajustes e algumas tensões persistiam, principalmente na região do pescoço, e isso ainda me incomodava.

Nos dez anos em que implementei a Escola de Dança de Paracuru, por ela está localizada em uma região do país bastante isolada culturalmente, tive a oportunidade de formar alunos que nunca tiveram grandes influências de outros professores em sua formação, nesse processo tive a oportunidade de ver o quanto essas mudanças são apropriadas a um País como o nosso, povoado por diversos tipos étnicos e com escolas de dança que estabelecem metodologias únicas para corpos tão diferentes.

Mudando o eixo e construindo um sistema pedagógico baseado nas sensações que sentimos ao realizar determinados movimentos e não na forma como em algumas metodologias, conseguia, ao meu julgamento, uma maneira ideal para trabalhar o balé clássico em corpos muito diferenciados.

Lá, também pude ver, que, junto com a mudança de eixo eu precisava ainda realizar alguns pequenos ajustes na postura do bailarino, modificando minimamente o ponto de sustentação do corpo e a colocação do quadril, aumentando um pouco mais a sua basculação, (como se duas argolas içassem as virilhas para cima), projetando um pouco o peitoral para frente, (para não impactar a coluna vertebral), encaixando as escápulas e contraindo o abdome na região das costelas, construindo as equivalências que descrevo no artigo sobre o eixo na página 109 desse livro.

Em Balé Passo a Passo, no capítulo relacionado a Técnica, apresento sistematicamente essa experiência, realizada durante

quase trinta anos de pesquisa com um numero considerável de alunos. Alguns, já traziam impressos em seus corpos outros pensamentos, outros, como os alunos da Escola de Dança de Paracuru, só conheceram essa experiênciade trabalho corporal edemonstraram como resultado um corpo extremamente adaptável a diversas propostas estéticas, podendo transitar entre o balé clássico produzido no período romântico, por outras tendências do século XX, ou aindapormuitas propostasatuais da dança contemporânea sem levar com eles um corpo imerso em uma única estética. Um corpo livre, pungente, alegre e colorido como o povo brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, Dalal. **Balé, uma arte**. Rio de Janeiro, Ediouro, 1998.
- ASHLEY, Merrill. **Dancing for Balanchine**. New York, E.P. Dutton, Inc. 1984.
- BEAUMONT, C.W. **The Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing - Cecchetti Method**. London, Wyman & Sons Ltd. 1951.
- BOURCIER, Paul. **A História da Dança no Ocidente**. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- BRAGA, Suzana. **Tatiana Leskova, uma bailarina solta no mundo**. São Paulo, Globo, 2010.
- CAMINADA, Eliana. **História da Dança - Evolução Cultural**. , Rio de Janeiro, Sprint, 1999.
- CAVALCANTI, Eliana. **50 Anos de Plié. Memórias de uma Alambucana**. Maceió, Catavento, 2008.
- CERBINO, Beatriz. **Ballet da Juventude: uma articulação entre a tradição e a modernidade**. Histórias da Dança, org. XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera. Coleção Dança Cênica. Florianópolis, UDESC. 2012.
- CLARKE, Mary e CRISP, Clement. **Understanding Ballet**. New York, Harmony Books, 1976.
- COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- CORVISIERI, Silverio. **Maria Baderna, a bailarina dos dois mundos**. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- DIVERSOS AUTORES, iniciativa: Fundação Itaú Social e Fundo das Nações Unidas para a Infância. **Tendências para Educação Integral**. São Paulo, CEMPEC, 2011.
- FARO, Antônio José e SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de Balé e Dança**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.

- FARQUHAR, Michael. **Escândalos Reais**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- FEHÉR, Dr. György e SZUNYOGHY, András. **Anatomía Humana para Artistas**. Barcelona, Reálszisztéma Dabas Printing House, 2000.
- FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo, Hucitec, 2006.
- FLINDT, Vivi e JÜRGENSEN, Knud Arne. **Bournonville Ballet Technique**. London, Dance Books, 1992.
- GREENE HAAF, Jacques. **Anatomia da Dança**. São Paulo, Manole, 2011.
- GUEST, Ivor. **Le Ballet de L'Opera de Paris**. Paris, Flamariom, 1976.
- GUILLOT, Geneviève. **Grammaire de la Danse Classique**. Paris, Hachette, 1971.
- KIRSTEIN, Lincoln. **The Classic Ballet**. London, Longmans, Green and Co Ltd. 1953.
- KOEGLER, Horst. **The Concise Oxford Dictionary of Ballet**. New York, Oxford University Press, 1977.
- KOSTROVITSKAYA, V. e PISAREV, A. **School of Classical Dance**. Moscow, Progress Publishers, 1978.
- KRINER, Dora. **Ensayos sobre El Ballet**. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1964.
- LAANE, Rose-Marie. **Danse Classique et Mecanismes Corporels**. Paris, Éditions Amphora. 1983.
- LABAN, Rudolf. Organizado por ULLMANN, Lisa. **Domínio do Movimento**. São Paulo, Summus, 1979.
- LAWSON, Joan. **Ballet Class, Principles and Practice**. London, Adam & Charles Black, 1984.
- LOUIS, Murray. **Dentro da Dança**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- MARQUES, Isabel. **Ensino de Dança Hoje**. São Paulo, Cortez, 2008.

- MONTEIRO, Mariana. ***Cartas sobre a dança***. São Paulo, Universidade de São Paulo, FASEP, 2006.
- NOVERRE, George. ***Lettres sur la Danse***. Paris, Ramsay, 1978.
- PEREIRA, Roberto. ***A Formação do Balé Brasileiro***. Rio de Janeiro, FGV Editora. 2003.
- RIO, João do. ***Theatro Municipal do Rio de Janeiro***. Rio de Janeiro, Salamandra Consultoria Editorial, 1913.
- SAMPAIO, Flávio. ***Ballet Essencial. 3ª edição***. Rio de Janeiro, Sprint, 2003.
- SAMPAIO, Flávio. ***Ceará de Corpo e Alma – um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz***. Org. CHAVES, Gilmar. Rio de Janeiro, Relume Dumará. 2002.
- SAMPAIO, Flávio, DIVERSOS AUTORES. ***Lições de Dança 2***. iniciativa PEREIRA, Roberto. Rio de Janeiro, Cidade, 2000.
- SUCENA, Eduardo. ***A Dança Teatral no Brasil***. Rio de Janeiro. Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas. 1989.

ÍNDICE

- ABUBAKIR, Rosana – 44
ACHCAR, Dalal – 42, 44, 53, 205, 223
ADDOR, Ady – 41, 42, 205

AILEY, Alvin – 206
 ALEXANDER, Frederick Matthias – 260
 ALONSO, Alicia – 40, 101, 206, 215, 240
 ALONSO, Fernando – 206
 ALIGHIERI, Dante – 23
 ALMEIDA, Aracy de – 42
 ALMEIDA, Beatriz – 39, 47, 206
 ALMEIDA, Patrícia – 47
 ANDRADE E SILVA, José Bonifácio – 33
 ANGÉLICA, Maria – 206
 ANGIOLINI, Gasparo – 23
 AQUINO, Dulce – 44
 ARAGÃO, Isabel de – 23, 47
 ARAGÃO, Vera – 216
 ARAIZ, Oscar – 207, 233, 240
 ARAÚJO, Larissa – 43
 ARBEAU, Thoinot – 48, 61
 ARIETA, Luis – 207, 240
 ASHLEY, Merrill – 107
 ASHTON, Frederik – 207, 233
 ATANASSOF, Ciril – 208
 AVELAR, Patrícia – 44

 BABILÉE, Isabele – 209
 BABILÉE, Jean – 208
 BADERNA, Marieta – 34, 209
 BAKST, Léon – 30
 BALANCHINE, George – 28, 30, 31, 58, 98, 209
 BALON, Jean – 48, 105, 211
 BARDAWIL, Andréa – 46
 BARISSHIKOV, Mikhail – 31, 211, 231, 254
 BARONOVA, Irina – 39
 BARROS, Flávia – 43, 44
 BARROS, Wilemara – 46

 BASIL, colonel de – 30, 211
 BATISTA, Jânia – 42
 BATISTA, Hely – 42
 BAUDOIN, Matilde – 31
 BAUSCH, Pina – 40, 212
 BERLIOZ, Hector – 213
 BERNARDO, Cláudio – 45
 BEAUCHAMPS, Pierre – 48, 61, 63, 212
 BEAUJOYEUX, Balthasar de, v. BELGIOJOSO, Beldassar de – 24, 47, 48, 213
 BECCARI, Filippo – 49
 BECKER, Günther – 211
 BEDELLS – 67
 BÉJART, Maurice – 31, 40, 42, 206, 208, 209, 213, 216, 221, 227, 243
 BELTRÃO, Isabel – 42
 BENOIS, Alexandre – 30
 BERNADELLI, Thierry – 34
 BERCHT, Nenê Dreher – 42
 BERNET, Anna – 38
 BIANCHI, Hugo – 45
 BICUDO, Fernando – 46
 BIERNACKA, Halina – 42
 BITENCOURT, Hulda – 42
 BITENCOURT, Tereza – 44
 BITENCOURT, Yellé – 207
 BLAK, Mina – 42
 BLASIS, Carlo – 27, 31, 49, 51, 58, 214, 216
 BLAUTH, Jane – 42, 44, 111, 215, 243, 255
 BOCAM – 48
 BOILLON, Godofredo de – 47
 BOURCIER, Paul – 13
 BOLM, Adolph – 36, 51

BONAPARTE, Napoleão – 32
BORGÉA, Inês – 54
BORGES, Cláudia – 45
BOTAFOGO, Ana – 37, 215, 232, 235,
240
BOURDON, Mme – 33
BOURNONVILLE, Antoine – 215
BOURNONVILLE, August – 31, 50, 58,
215
BRAUTIGAN, Lili – 38
BRITTEN, Bejamim – 218
BRITO, Maria – 38
BROWNE, Leslie – 253
BRUGNOLI, Amália – 28, 50
BRUHN, Erik – 66, 85
BUJONES, Fernando – 216
BYRON, Lord – 28

CABRAL, Sady – 38
CAETANO, João – 33
CAMARGO, Marie – 211
CAMINADA, Eliana – 14, 216
CAMPOS, Manoel – 38
CAPPELER, Tamara – 38
CARAVAGIO, Michelangelo – 22
CARDOSO, Antônio Carlos – 43, 240
CARDOSO, Iracití – 42, 54, 216
CARLOS V – 47
CARLOS VI – 47
CASTELLO BRANCO, Sansão – 52
CATTON, Carolina – 34
CATTON, Felipe – 34
CAVALCANTI, Eliana – 44, 45
CECCHETTI, Enrico – 29, 31, 35, 51, 58,
65, 71, 78, 84, 99, 230, 232, 233, 244,
253

CERRITO, Fanny – 28, 29, 50, 214, 217
CHARRAT, Janine – 212
CHASE, Lúcia – 40
CHEMALE, Denise – 43
CHEMALE, Selma – 43
CHOPIN, Frédéric – 28
CINTRA, Teresa – 43
COCTEAU, Henri – 30
COELIS, Helena – 45
COLKER, Deborah – 53, 218
CONDER, Naruna – 37
CONSUELO, Beatriz – 42, 217
CORALLI, Jean – 35, 217, 180, 223
CORSEUIL, Jaques – 52
COUTO, Carla – 235
CRAGUN, Richard – 218
CRANKO, John – 29, 38, 218, 227
CUEVAS, marquês de – 219
CUNNINGHAM, Merce – 219, 242
CUNTO, Iara de – 42

DALCANALE, Bettina – 42
DAGANOVA, Ella – 239
DANILOVA, Alexandra – 28, 37, 220
DARGÉ, Mme – 33
DAUBERVAL, Jean Berché – 49, 214
DEBRET, Jean-Baptiste – 33
DÉGAS, Edgar – 29
DELACROIX, Eugène – 28
DELEUZE, Gilles – 182
DELL'ARA, Lia – 41
DIAGHILEV, Serge Pavlovich – 29, 30,
35, 209, 220, 233
DOLLAR, William – 36, 219
DONN, Jorge – 221
DOYLE, Desmond – 207, 221

DUDISKAYA, Natália – 64, 244
DUNCAN, Isadora – 33, 222
DUPRÉ, David – 38, 222

EGLEVSKY, André – 39
EGOROVA, Lubov – 51, 52, 65, 205, 226,
227, 231
ELSSLER, Fanny – 28, 62, 222
ELSSLER, Thèrese – 222
EK, Mats – 40
ESTEVEZ, Nora – 36, 223, 232, 240, 253
ESPINOSA, Bento – 67, 244

FARAY, Reynaldo – 46
FARINA, Mme – 34
FEDOSSEJEVA, Marina – 42, 215, 235
FERRACINE, Renato – 14
FERREIRA, Arthur – 38, 236
FERREIRA, Dicléia – 43
FERNANDES, Yvone – 38
FEODOROVA, Eugênia – 38, 53, 223,
233, 235
FIELD, Lila – 244
FIGUEIROA, Graziela – 218
FINART, Eugène – 34
FLACOUX, Louise – 33
FRAGOSO, Cristina – 43
FRANCO, Marília – 41
FRANKLIN, Johnny – 236
FREIRE, Eduardo – 44
FREIRE, Paulo – 186
FOKINE, Michael – 31, 35, 51, 208, 224
FONTEYN, Margot – 40, 223, 224
FORSYTHE, William – 31, 224
FULLER, Loie – 35

GADELHA, Ernesto – 46
GANZO, Albertina – 43
GARCIA, Jorge – 233
GARDEL, Pierre – 49
GAUTIER, Thèophile – 50, 180
GASPAR, Antônio – 46
GELEWESKI, Rolf – 43
GENÉE, Adeline – 67
GENET, Jean – 209
GEORGE, Roger – 43
GERDT, Pavel – 230, 231, 236
GLURI, Adelaide – 19
GIANNINE, Anita – 38
GIDALI, Márka – 42, 53, 225
GOLLNER, Nana – 39
GOMES, Marcelo – 189
GONCHAROV, George – 224
GORDILHO, Mônica – 44
GORDILHO, Tânia – 44
GORSKY, Alexander – 51, 65
GOULENKO, Slava – 206
GRABINSKA, Vera – 36, 37
GRAHAM, Martha – 206, 219, 225, 241,
242
GRAHN, Lucile – 29, 50
GRAY, Dennis – 38, 44, 225, 243, 255
GRECA, Eleonora – 42, 235
GREMO, Maryla – 205, 216, 225, 232
GRIGORIEVA, Tamara – 39
GRIGORIEW, Serge – 35
GRISE, Carlota – 28, 29, 50, 226
GSOVSKY, V. – 208
GUIMARÃES, Mírian – 43
GUISER, Ismael – 207, 225
GUMIEL, Renée – 241
GUTIÉRRES, Elisabeth – 43

HAMMERLI, Áurea – 227, 240
HAYDÉE, Márcia – 38, 39, 218, 227
HIGHTOWER, Rosella – 39, 215, 219
HILFERDING, Franz Anton Christoph –
26
HORACE – 210
HORTON, Lester – 206
HUFSCHMIDT, Wolfgang – 211
HUMPHREY, Doris – 228

ISABEL, princesa – 34
INFANTE, Letícia – 259
IONESCO, Eugène – 41
IUQUE, Lêda – 214
IVANOV, Lev – 51, 228
IVO, Ismael – 41

JACOPONI, Gina – 38
JAQUES-DALCROZE, Émile – 42, 228,
245
JAMBAY, Ceme – 42
JAPIASSÚ, Mônica – 43
JOÃO VI, dom – 32
JOANA Mlle – 33
JOFFREY, Robert – 229
JOHANSSON, Christian – 29, 230, 231
JOOSS, Kurt – 229

KARSAVIN, Platon – 230
KARSAVINA, Tamara – 30, 35, 65, 67,
230
KAY, Lorna – 42
KERCHE, Cecília – 42, 189, 230, 235, 240
KIKLAND, Gelsey – 230
KILIÁN, Jiri – 231

KISS, Nora – 226
KLOSTERMANN, Liesel – 46
KNIASEV, Boris – 52, 208, 231
KOBAYASHI, Toshie – 42
KOCHNO, Boris – 30
KORTE, Clara – 37
KOSLOFF, Gerdt – 230
KOTAKA, Regina – 42
KOUSNETZOVA, Maria – 237
KREMNIEV, Nicolas – 35

LABAN, Rudolf – 226, 231, 245
LABIS, Atílio – 223
LACOTE, Pierre – 231
LACOMBE, Louis – 33, 50
LANDER, Harald – 38
LEÃO, Jouse – 41
LEITE, Carlos – 42, 237
LEGAT, Gustav – 231, 233
LEGAT, Nikolai – 51, 57, 65, 231, 232,
236, 237
LEMONS, Carol – 43
LE PICQ, Charles – 49
LESKOVA, Tatiana – 38, 39, 40, 52, 205,
207, 216, 217, 223, 227, 231, 232, 233,
238, 241, 259, 235
LIFAR, Serge – 30, 31, 38, 226, 232
LÍLIA, Norma – 45
LIMON, José – 228
LINDEMBERG, Yuko – 206, 216
LINHARES, David – 46, 54
LOCARDI, Elide – 207
LOPES, Gustavo – 45
LOPOKOVA, Lída – 35
LORRAINE, Marguerite de – 24, 48
LOTUFO, Aldo – 38, 232

LULLY – 25, 48, 112
LUIZ XIV – 24, 48, 63

MACHADO, Suely – 44
MacLAINE, Shirley – 353
MacMILLAN, Kenneth – 31, 233
MAINE, duquesa – 211
MAKAROVA, Maria – 205
MAKAROVA, Natalia – 31, 38, 205, 233
MANEN, Hans van – 192
MARACAJÁ, Eneida – 45
MARIA ANTONIETA – 26
MARIE JOSEPHINE – 33
MARKOVA, Alicia – 30, 39, 233
MARQUES, Jimena – 54
MARQUES, Lia – 41
MARQUES, Mírian – 46
MARQUES, Roberta – 39
MARIN, Maguy – 239
MARTINELLI, Cristina – 39, 225, 232, 232, 233
MARTINS, Emílio – 43, 233
MARTINI, Celestino de – 34
MARTINEZ, Enrique – 40
MAQUIAVEL, Nicolau – 23
MASSINE, Leonid – 30, 36, 38, 39, 207, 212, 234, 237
MATISSE, Henri – 30
MAURA, Regina – 45
MAYER, Sandra – 43
MAYER, Yvonne – 39
MAXIMILIEN – 49
MAXIMOVA, Yekaterina – 244
MÉDICIS, Catarina de – 24, 47, 48, 214
MÉDICIS, Lourenço de – 23, 47
MÉDICIS, Maria de – 24

MEINE, duquesa de – 210
MENDES, Fernando – 46, 226
MENDEZ, Zeida Cecília – 215
MERLEAU-PONTY, Maurice – 105
METHENY, E – 98
MICHAILOWKY, Pierre – 36, 35
MICHELANGELO BUONARROTI – 23, 69
MILHAUD, Darius – 30
MILLOSS, Aurel – 41
MIRANDA, Regina – 234
MIRÓ, Juan – 30
MOLLIÉRE – 212
MÔNICA LUIZA – 45
MONROY, Anita – 34
MONTANI, Luigi – 34
MONTEVERDI, Claudio – 23
MONTIERO, Manoel – 38
MORAES, Aroldo de – 42
MORAES, Carlos – 43, 44, 235
MORAES, Jair – 42, 235
MORDKIN, Mikhail – 19
MOREAU, Aline – 34
MORGAN, Clyde – 43
MOTA, Douglas – 46
MOTA, Sônia – 41
MOULIN, Geneviève – 39
MOURA, Sílvia – 46
MUNIZ, Alcides – 44

NAVARRO, Elza – 38
NAVARRO, Victor – 240
NEGRÃO, Jô Braska – 43, 54
NEGRI, Cesare – 24, 25, 47
NEMTCCHINOVA, Vera – 35
NEUMEIER, John – 206, 227, 235
NIJINSKA, Bronislava – 219, 242, 245

NIJINSKI, Vaslav – 30, 31, 35, 36, 51, 65, 230, 235
 NIKOLAIS, Alvin – 242
 NOVERRE, George – 26, 27, 29, 49, 236
 NUNES, Mário – 37
 NUREYEV, Rudolf – 31, 219, 230, 232, 236, 241

 OBUKHOV, Anatole – 52, 231, 236, 237
 OLENEWA, Maria – 36, 37, 38, 41, 46, 52, 236, 237, 241, 254
 OLESSOVA, Arlete – 38
 OLIOSI, Eleonora – 42, 237
 OTERO, Décio – 42, 53, 225, 237

 PASSOS, Regina – 45
 PASSOS, Tereza – 45
 PASSOS, Vera – 45
 PAULA, Vicente de – 38
 PAVLOVA, Anna – 30, 36, 51, 65, 231, 236, 238
 PAILLIER, Adèle – 33
 PEDERNEIRAS, Paulo – 44, 53, 238
 PEDERNEIRAS, Rodrigo – 44, 53, 238
 PÉCOURT, Louis – 48, 210
 PEÇANHA, Helfany – 42
 PEDRO II – 34
 PERRETTI, Serge – 111
 PERROT, Jules – 29, 35, 50, 216, 226
 PETIPA, Marius – 29, 31, 35, 50, 51, 228, 231, 238
 PETIT, Roland – 208, 212, 215, 239
 PETZHOLD, Toni – 42, 215
 PFLANZ, Sophie – 35
 PHILIPPART, Nathalie – 209
 PICASSO, Pablo – 30

 PIERRET, Marie Noemi – 33
 PILATES, Joseph Humbertus – 260
 PIMENTA, Roosevelt – 44, 45
 PINTO, Clara – 46
 PINTO, Leonor – 38
 PIRES, Cláudia – 46
 PLATOVA, Helena – 239
 PLISSESTSKAIA, Maya – 230
 PORTUGAL, Marcos – 33
 POULENC, Francis – 30
 PRADO JUNIOR – 255
 PREOBRAJENSKA, Olga – 51, 205, 226, 227, 244
 PRESTES, João – 43, 54
 PRÉVOST, Mlle – 210
 PRIMO, Rosa – 46
 PROENÇA, Laura – 40
 PROKOFIEV, Sergei – 30
 PSOTA, Vania – 39
 PUDELKO, Edith – 41, 236
 PUSHKIN, Alexander – 211

 QUINTELA, Gorete – 44
 QUINTELA, Socorro – 45
 QUINTANILHA, Cecy – 38

 RAFAEL, v. RAPHAEL SANZIO – 23
 RAMBERT, Marie – 207, 229, 243, 244
 RAMOS, Leonardo – 42
 RESENDE, José – 45
 REVEL, Georgete – 38
 RIBEIRO, Wilda – 38
 RICCIOLINI, Carla – 34
 RIOS, Consuelo – 44
 ROBATO, Lia – 44
 ROBBINS, Gerome – 223, 239

RODOVALHO, Henrique – 46
RODRIGUES, Amélia – 38
RODRIGUES, Lia – 240
RODRIGUES, Paulo – 41, 240
ROLLA, João Luiz – 42
ROMANOF, Boris – 35
ROMANOVNA, Maria – 243
ROMANINO, Lizzi – 38
RONCY, Madiana – 45
ROSA, Robson – 46
ROSA NOVA, Bertha – 38, 232, 240
ROSAY, Madeleine – 38
ROSATI, Carolina – 214
ROSEMBAUM, Ruth – 43, 44
ROSTOFF, Dimitre – 39
RUBINSTEIN, Ida – 30
RUSCHEL, Lenita – 43

SABÓIA, Cláudia – 45
SABÓIA, Nadir Papi – 45
SALLES, Maria Clara – 42
SAMPAIO, Flávio – 54, 226
SAMPAIO, Graça – 254
SANT'ANNA, Edgar – 38
SAINT-CLAIR, Mlle – 38
SAINT-GEORGES, Vernoy – 180
SAINT-LÉON, Arthur de – 29, 216
SANTORO, Giselle – 46
SATIE, Yvonne – 43, 54, 240
SCARAMELLI, Mariana – 32
SCHOLZ, Uwe – 206
SCHWEZOFF, Ygor – 40, 205, 241
SEABRA, Isabel – 39, 232, 241
SEDOWA, Julie – 37
SEMYONOVA, Marina – 64, 244
SEUL, Olinda – 45

SEVERO, Raul – 41
SEZEFREDA, Estela – 33
SHABELEVSKY, Yurek – 39, 42, 242
SILVANO, Tíndaro – 44
SKIBINE, George – 38, 219, 223, 233
SLAVENSKA, Mia – 39
SMITH, Oliver – 40
SOARES, Ligia Macedo – 38
SOKOLOW, Anna – 234
SOMES, Michael – 40
SOUSA, Penha de – 241
SOUTTO-MAYOR, Carolina – 38
SPAREMBLEK, Milko – 40
SPESSIVTZEVA, Olga – 30
SPINELLE, Lú – 43
St. DENNIS, Ruth – 242
STAATS – 212
STEPANOVA, Tatiana – 39
STRADA, Nita – 38
STRADA, Yvone – 38
STRAVINSKI, Igor – 30, 211, 213, 232
STUART, Décio – 38
SUCENA, Eduardo – 14, 32, 41
SWEIGARG, L – 97, 98

TAGLIONI, Felipo – 222
TAGLIONI, Marie – 28, 29, 50, 66, 242
TALLCHIEF, Marjorie – 219
TAYLOR, Paul – 242
TCHAIKOVSKY, Piotr Ilich – 51
TCHERNICHEVA, Lubov – 35, 39
THARP, Twyla – 227, 243
THOMPSON, Clive – 240
THOMIOKA, Andréa – 41
TICIANO(Ticiano Vecellio) – 24
TIMBÓ, Anália – 46

TIMBÓ, Francisco – 46, 226, 243
TIMBÓ, Socorro – 46
TIMBÓ, Xica – 46, 226
TOLEDO, Lucilia – 38
TOLLER, Lúcia – 45
TOLSTOI, Léon – 37
TOUMANOVA, Tamara – 39, 243
TOUSSAINT, August – 33, 34
TOUSSAINT, Josephine – 33
TOUSSAINT, Júlio – 35
TRABATONI, Anna – 34
TREFILOVA, Vera – 231
TRINCHEIRAS, Carlos – 243

ULANOVA, Galina – 64, 235, 243, 243
ULANOV, SERGE – 243
UNGER, Ana – 46

VALDEMAN, Elise – 34
VAGANOVA, Agrippina – 31, 51, 52, 58,
64, 65, 76, 83, 243, 244, 253
VALDO, Eric – 216
VALENTINO, Rodolfo – 227
VALOIS, Ninete de – 244
VARSILIEV, Wladmir – 244
VASCONCELOS, Heloisa – 218
VECCHY, Giuseppe – 34, 35
VELTCHEK, Vaslav – 41, 52, 216, 227
VERCHININA, Nina – 38, 40, 217, 245
VERSAK, Nobert – 234
VESTRIS, August – 27, 49, 66, 215, 222,
238

VESTRIS, Gaetano – 27
VIANNA, Angel – 42, 234
VIANNA, Klauss – 41, 42, 43, 234
VIGANÒ, Salvatore – 49
VILZAK-SCHOLLAR – 206
VINCI, Leonardo da – 23, 24
VITOR HUGO – 28
VISCUSE, Achille – 37
VOLKOVA, Anna – 39, 64, 244
VOLININE, Alexander – 208
VOLÚSIA, Eros – 45

WARHOL, Andy – 219
WASSILEVSKA, Alexandra – 35
WIENER, Nobert – 253
WIGMAM, Mary – 229, 245

YANAKIEVA, Juliana – 41, 227
YOKOWA, Lola – 38
YORK, Francisco – 34
YOUSKEVITCH, Igor – 37

ZAMBELLI, Carlota – 26, 27, 245
ZARASPE, Hector – 235
ZERETELLI, principe – 211
ZVEREV, Nicolás – 33

Para adquirir esse livro entre em contato com:
balepassoapasso@yahoo.com.br
Rua Raimundo Moreira Lima 72 – Centro

62680-000 - Paracuru-Ce

Esta obra foi composta na fonte Calibre 12/10,
foi impressa com miolo em offset 75g
e capa em cartão supremo 250g,
na EXPRESSÃO Gráfica, no
verão de 2013, em
Fortaleza-Ceará