



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**INSTITUTO DE CIENCIAS DA ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM ARTE**

**JOÃO CARLOS CUNHA DERGAN**

**MESTRE NATO EM VOZES DE SAPATILHAS:** *Narrativas orais de professores de balé clássico, o revelar de suas trajetórias pedagógicas.*

Belém-Pará

2013



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM ARTE**

**JOÃO CARLOS CUNHA DERGAN**

**VOZES SAPATILHAS:** *Narrativas orais de professores de balé clássico, o revelar de suas trajetórias pedagógicas.*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, vinculado ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte, sob a orientação da Professora Doutora Benedita Afonso Martins. (Bene Martins)

Belém-Pará

2013

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

Dergan, João Carlos Cunha

Vozes sapatilhas: narrativas orais de professores de balé clássico, o revelar de suas trajetórias pedagógicas / João Carlos Cunha Dergan; orientador Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Benedita Afonso Martins (Bene Martins). 2013.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2013

1. Dança – estudo e ensino. 2. Balé Clássico. 3. Formação de professores. 4. Pesquisas em dança. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.62



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte (28) dias do mês de março do ano de dois mil e treze (2013), as nove (9) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora **Benedita Afonso Martins** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **João Carlos Cunha Dergan**, intitulada **VOZES DE SAPATILHAS: Narrativas orais de professores de balé clássico, o revelar de suas trajetórias pedagógicas**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Benedita Afonso Martins, Joel Cardoso da Silva e Debora Alfaia da Cunha (UFPA - Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Afonso Martins, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 28 de Março de 2013.

Prof. Dra. Benedita Afonso Martins

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva

Profa. Dra. Débora Alfaia da Cunha

João Carlos Cunha Dergan

Benedita Afonso Martins  
Joel Cardoso da Silva  
Débora Alfaia da Cunha  
João Carlos Cunha Dergan

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

Assinatura

---

Local e Data \_\_\_\_\_

*Dedico estes escritos a minha eterna e amada professora **Vera Lúcia Torres**. Obrigado Tia Vera, pelas longas horas de ensinamento, aprendi contigo o adágio, a reverência, e o amor a esta profissão “professor de balé clássico”.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Escola de Ballet Clássico Vera Lúcia Torres pela imensurável contribuição na bagagem artística que nela construí.

À amada Vera Torres, que me ensinaste a amar o adágio e a dança, hoje e sempre te reverenciarei.

Declaro a ti, orientadora, Profa. Dra. Benedita Afonso Martins, meus sinceros agradecimentos pelas mãos amigas e por seu compromisso acadêmico.

Aos meus professores do Programa de Pós-graduação em Artes: Ana Karine Jansen Amorim, Benedita Afonso Martins, Cesário Augusto Pimentel, Luizan Pinheiro da Costa, Joel Carodoso, Lia Braga Vieira e Orlando Franco Maneschky;

Aos meus estimados alunos do Curso de Licenciatura em Dança: Adrielle Gurgel Pinho, Débora Calvante Cardoso, Camila de Nazaré Soares Barbosa, Antônio Luis Monteiro da Cunha, Raquel de Almeida Lima, David Bioche por terem contribuído nesta pesquisa.

Aos meus alunos do PARFOR dos municípios de Castanhal-Pa, Santarém-Pa e Capanema-Pa;

Aos professores da Escola de Teatro e Dança da UFPA;

À professora Wlad Lima;

À Rosemarie Costa pelo precioso auxílio.

Aos meus amados pais, maninhos, sobrinhos e Maria Chicória.

Muito Obrigado!

*A educação pode tudo: ela faz dançar os ursos.*  
*Wilhelm Leibniz*



## RESUMO

O presente estudo registra as narrativas de professores de balé clássico incursionando pelos vários aspectos de histórias de vidas dos sujeitos da pesquisa, ou seja, a relação que estes sujeitos têm com as suas escolas de danças, com a família, com o trabalho, com as suas primeiras professoras de balé clássico. Os objetivos principais do estudo foram: traçar uma trajetória sobre o desenvolvimento desta arte ao longo dos tempos até a sua chegada à cidade de Belém do Pará; registrar as experiências pedagógicas e suas relações com o processo de ensino da dança clássica em Belém; desvelar os contextos em que os professores entrevistados desenvolveram e desenvolvem suas formações artísticas e pedagógicas; identificar as suas contribuições para a formação de bailarinos clássicos e para o desenvolvimento da cultura e da arte do balé clássico na cidade de Belém do Pará. A metodologia de trabalho foi, além da pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo com aplicação de entrevistas em forma de perguntas abertas, para que os professores ficassem à vontade para falar das experiências mais significativas em suas trajetórias de vida pessoal e profissional. O primeiro capítulo, *POLIFONIAS QUE FUNDAMENTAM A PESQUISA* apresenta o percurso metodológico da pesquisa, definição da temática, objetivos da pesquisa, questões norteadoras e referencial teórico. O segundo capítulo, denominado *DOS PÉS SEM AOS PÉS COM SAPATILHAS* contextualiza historicamente o balé clássico, com vistas a traçar uma trajetória que permita compreender o desenvolvimento desta arte ao longo dos tempos até a sua chegada a cidade de Belém do Pará. Terceiro capítulo, *DANÇA VIVENCIADA NAS NARRATIVAS* as narrativas orais dos docentes de balé clássico na cidade de Belém do Pará e a reconstituição da memória desses atores educacionais: professores e professoras de dança a partir de suas vivências nos espaços formais e informais de ensino. Vem à cena o trato com a profissão professor de dança, as facetas faceadas nos seus momento de lembranças os quais foram conduzidos a revisar as maneiras que ministraram as suas aulas, outras perguntas lançadas aos entrevistados foram questões educacionais e artísticas vividas nos remotos dias. *REVERÊNCIAS*, um dos objetivos deste estudo foi o de trazer à cena vozes e experiências de professores de balé clássico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativas. Professores. Balé clássico.

## RÉSUMÉ

Cette étude enregistre les récits de professeur de ballet classique de barbotant divers aspects de l'histoire de vie des sujets, à savoir la relation avec ces gars-là ont leurs danses écoles, en famille, au travail, à la ses premiers professeurs de ballet classique. Les principaux objectifs de l'étude étaient de tracer une trajectoire sur le développement de cet art à travers les siècles jusqu'à son arrivée dans la ville de Belém do Pará, les expériences pédagogiques de registre et de leurs relations avec l'enseignement de la danse classique à Bethléem; dévoilent contextes dans lesquels les enseignants interrogés développés et en développement leur formation artistique et pédagogique; identifier leurs contributions à la formation des danseurs classiques et le développement de la culture et de l'art du ballet classique dans la ville de Belém do Pará La méthodologie a été Outre la recherche sur le terrain de la littérature, avec l'application sous la forme de questions ouvertes interviews, afin que les enseignants rester à l'aise de parler des expériences les plus significatives au cours de leur vie personnelle et professionnelle. Le premier chapitre, la polyphonie qui sous-tendent RECHERCHE présente l'approche méthodologique de l'étude, la définition des objectifs de recherche thématiques, questions d'orientation et un cadre théorique. Le deuxième chapitre, appelé SANS LES PIEDS PIEDS AVEC CHAUSSONS contextualise historiquement ballet classique, visant à tracer une voie qui permettra de comprendre le développement de cet art à travers les siècles jusqu'à son arrivée dans la ville de Belém do Pará DANSE Troisième chapitre Dans les récits connu récits oraux des enseignants de la danse classique dans la ville de Belém do Pará et la reconstitution de la mémoire de ces acteurs de l'éducation: les enseignants et les professeurs de danse de leurs expériences dans l'éducation formelle et informelle. Venez à la scène pour faire face à la professeur de danse profession, facettes faceadas dans leur moment de mémoires ont été menées pour examiner les moyens qui officiaient leurs classes, d'autres questions ont été jetés aux répondants rencontrés enjeux artistiques et éducatives dans les jours à distance. Hommages, l'un des objectifs de cette étude était de mettre en scène les voix et les expériences des enseignants du ballet classique.

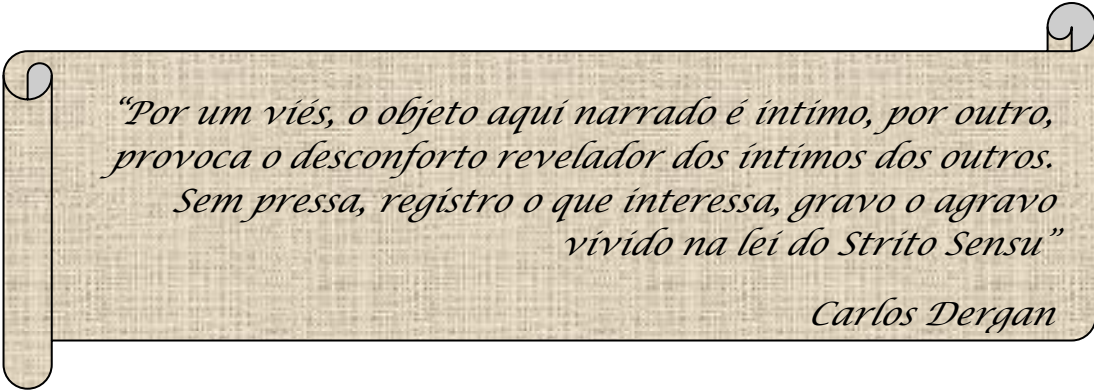
**MOTS-CLÉS:** Récits. Les enseignants. Le ballet classique.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	P.
<b>Figura 01</b> - Ballet “O Corsário” .....	16
<b>Figura 02</b> - Professor Emilio Martins.....	18
<b>Figura 03</b> - Bailarina Vera Torres, Teatro Municipal de São Paulo.....	19
<b>Figura 04</b> - Bailarinos Carlos Dergan e Rosana Rosário interpretando o Ballet Vida.....	20
<b>Figura 05</b> - Pintura nas Cavernas.....	40
<b>Figura 06</b> - O Rei Sol.....	45
<b>Figura 06</b> - Ballet Les Sylphides interpretado por Carlos Dergan e Rosana Rosário	47
<b>Figura 08</b> - Antônio da Cunha.....	59
<b>Figura 09</b> - Alunado da professora Camila Barbosa.....	70
<b>Figura 10</b> - Professora Camila e suas alunas.....	74
<b>Figura 11</b> - Débora dançando o Ballet “O Quebra Nozes” .....	77
<b>Figura 12</b> - Debora dançando “O Guarani” .....	79
<b>Figura 13</b> - Alunas do Projeto Dança Para Todos e Carlos Dergan.....	89
<b>Figura 14</b> - Noticias do <i>Projeto Dança Para Todos</i> .....	90
<b>Figura 15</b> - Ballet A Bela Adormecida, David Bioche interpretando “O Gato de Botas” .....	91
<b>Figura 16</b> - Ballet “O Corsário” .....	97
<b>Figura 17</b> - Professora Adrielle Pinho e suas alunas.....	104

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1 - POLIFONIAS QUE FUNDAMENTAM A PESQUISA.....</b>	<b>24</b>
<b>Capítulo 2 - DOS PÉS SEM AOS PÉS COM SAPATILHAS.....</b>	<b>38</b>
<b>Capítulo 3 – DANÇA VIVENCIADA NAS NARRATIVAS.....</b>	<b>56</b>
3.1 NARRATIVAS DE ANTÔNIO DA CUNHA.....	56
3.2 NARRATIVAS DE CAMILA BARBOSA.....	69
3.3 NARRATIVAS DE DÉBORA CARDOSO.....	70
3.4 NARRATIVAS DE CARLOS DERGAN.....	87
3.5 NARRATIVAS DE DAVID BIOCHE.....	91
3.6 NARRATIVAS DE ADRIELLE GURGEL PINHO.....	103
<b>4 REVERÊNCIAS.....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>121</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>129</b>



*“Por um viés, o objeto aqui narrado é íntimo, por outro,  
provoca o desconforto revelador dos íntimos dos outros.  
Sem pressa, registro o que interessa, gravo o agravo  
vivido na lei do Strito Sensu”*

*Carlos Dergan*

# INTRODUÇÃO

## ***CALÇANDO A SAPATILHA:*** o contar da cena

É madrugada do dia 02 de junho de 2011, são exatamente quatro horas e quarenta minutos, chove lá fora. A chuva é típica das madrugadas da cidade de Belém, no estado do Pará. Égua!<sup>1</sup> Desperto envolto em uma atividade neural intensa, a consciência<sup>2</sup> acusava algo, já estava sonhando com o que eu iria escrever nesta dissertação de mestrado.

Este tipo de atividade ocasionada pelo cérebro tem explicação científica. Para a Neurociência<sup>3</sup>, estou muito envolvido com a pesquisa, por consequência deste envolvimento, estimei o hemisfério responsável pela memória dos acontecimentos.

Agora, observo, narro e aciono os hemisférios cerebrais, do meu consciente, e falo sobre ser professor de balé clássico. O “ser professor”, dos educadores do refinado movimento corporal em seus construtos pedagógicos revisados em cenários de tempos remotos.

Narrar as experiências não é acreditar que aprendemos com ela ou teremos um modelo a seguir. “O ato de contar uma história, faz com que esta seja preservada do esquecimento, criando possibilidades para ser contada novamente e de outras maneiras” (BENJAMIN, 1987).

---

<sup>1</sup> Termo da cultura paraense usado comumente para expressar uma exclamação. A lei nº 7.548, de 12 de setembro de 2011 declara como integrante do patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará, a linguagem regional.

<sup>2</sup> Para Ballone (2008) O conjunto da vida psíquica considerada como atividade consciente deve levar em conta alguns aspectos inerentes à própria consciência. Em primeiro lugar, devemos considerar a continuidade da consciência, ou seja, a natureza ininterrupta do fluxo da consciência individual. Devido a essa continuidade dinâmica é que as vivências atuais se juntarão às do passado, constituindo uma sucessão existencial contínua, e cujo último significado será representado pelas impressões desse determinado momento atual. Em segundo lugar, a consciência não constitui algo estático e imóvel, pelo contrário, ela está em perpétuo movimento, em constante mudança. Nossas ideias, representações, sentimentos e tendências se desenvolvem, se transformam, se dissolvem e se reconstituem incessantemente. A todo instante chegam à consciência novas impressões que enriquecem seu conteúdo, dão início a novos processos e, por sua vez, estabelecem uma interdependência com os fenômenos preexistentes.

<sup>3</sup> Neurociência é o [estudo científico](#) do [sistema nervoso](#). Tradicionalmente, a neurociência tem sido vista como um ramo da [biologia](#). Entretanto, atualmente, ela é uma [ciência interdisciplinar](#) que colabora com outros campos do conhecimento.

*Salve Oxalá!*

*Salve Ogum!*

*Salve Oxum!*

*Salve Exu!*

*Salve Elebara!*

*Salve a corrente dos Pretos Velhos!.*

*Salve as Almas!*

Ouvir os sons dos toques de tambores e das palmas das mãos, sentir o passar das folhas no meu corpo, os cânticos e as danças... Estes elementos místicos do ritual da umbanda marcaram meu primeiro encontro com a dança.

O meu amor pela dança, e em especial pela nobre arte do balé clássico<sup>4</sup>, nasceu desde a juventude, lembro-me que quando era adolescente, a dança sempre se fez presente manifestando-se em datas comemorativas e festejos de família ou pela umbanda<sup>5</sup>, conforme Garaudy quando afirma que “Em todas as épocas e em todos os povos, a dança sempre esteve enraizada em diversas experiências vitais das sociedades e dos indivíduos: do amor, da morte, das guerras e das religiões, portanto a dança se relaciona com a cultura do homem em um processo dinâmico temporal” (GARAUDY, 1980, p.27).

Recordo que nas madrugadas de terças-feiras, assistia aos programas televisivos e aguardava (ansiosamente, frente à televisão) para ver as enquetes

---

<sup>4</sup>Segundo Agostini (2008), o termo balé clássico é a representação cênica que combina dança, música, pantomima, cenário e figurinos, que dão a um enredo, interpretação visual tão completa que dispensa palavras. A dança é o centro do espetáculo e a palavra balé, aqui usada de forma aportuguesada, vem do italiano *ballare*, que significa dançar, porém escrita através do francês *ballet*. O balé como conhecemos hoje, precisou passar por inúmeras transformações para chegar até este formato: codificação, clássico, virtuoso.

<sup>5</sup>A umbanda é uma junção de elementos africanos (orixás e culto aos antepassados), indígenas (culto aos antepassados e elementos da natureza), Catolicismo (o europeu, que trouxe o cristianismo e seus santos que foram sincretizados pelos Negros [Africanos](#)), Espiritismo (fundamentos espíritas, reencarnação, lei do karma, progresso espiritual etc).

anunciando a programação dos Concertos Internacionais<sup>6</sup> que passavam na emissora de televisão Rede Globo. Esta programação trazia à cena repertórios de balé clássico e musicais mundialmente conhecidos. Era fascinante ver os grandes balés interpretados por consagradas companhias russas de dança clássica.

O meu prazer era imenso, às vezes, chegava a chorar de tanta emoção ao deleite dos balés de repertórios clássicos apreciados nas obras: *Le Corsaire*<sup>7</sup>, *A Bela Adormecida*<sup>8</sup> entre outros repertórios. Da dor ao amor, por implicações de saúde, o médico recomendou-me a prática de exercícios físicos, como função reabilitadora e fisioterápica, sendo instruído a fazer balé clássico. Segui as recomendações do médico e fui acolhido com muito carinho na Escola de *Balé*

---

<sup>6</sup>*Concertos Internacionais* mostravam concertos de música clássica, ópera e balés, muitas vezes com informações sobre o compositor da obra que a orquestra iria interpretar. Inicialmente, o programa era levado ao ar na terceira sexta-feira de cada mês. O apresentador Isaac Karabtchevsky, diretor da Orquestra Sinfônica Brasileira, dava informações ao público sobre o compositor e a obra a ser interpretada pela orquestra. O primeiro programa comemorou os 150 anos da morte do compositor alemão Ludwig van Beethoven, tendo sido apresentada a *Nona Sinfonia*, pela Orquestra Filarmônica de Berlim, regida pelo maestro austríaco Herbert von Karajan. Com aproximadamente uma hora de duração, a sinfonia foi exibida inteira e sem intervalos comerciais. *Concertos Internacionais* teve diferentes diretores e apresentadores durante os períodos em que foi exibido, além de mudanças no dia de exibição. Depois de algum tempo, passou a ser exibido às 22h de domingo, ainda mensalmente, então com a supervisão geral de Walter Lacet e produção de Nelson de Almeida e Aluizio Augusto. Ainda em 1977, o programa exibiu um especial em homenagem aos 90 anos do compositor Heitor Villa-Lobos, com direção de Gilberto Lannes. Em 1978, a Rede Globo exibiu no programa o concerto do Projeto Aquarius, realizado na Quinta da Boa Vista, sob a direção de Aloysio Legey.

<sup>7</sup> *Le Corsaire*, conhecido em português como "O Corsário", é um [Ballet](#) de Repertório, baseado no poema de [Lord Byron](#), com música de [Adolphe Adam](#) (com peças adicionais) e coreografias de [Marius Petipa](#), depois de Joseph Mazilier e Jules Perrot. A versão hoje conhecida de *Le Corsaire*, derivada da coreografia de Marius Petipa, foi criada posteriormente à primeira versão russa do ballet. Esta foi criada e idealizada pelo maître de ballet do Corpo de Baile Imperial de São Petersburgo, Jules Perrot, e teve sua première em 24 de janeiro de 1858, no Teatro Imperial Bolshoi Kamenny (atual [Teatro Bolshoi](#)), e foi criado especialmente para a ballerina Ekaterina Friedbùrg, estrelando também o jovem Marius Petipa como Conrad. Pouco se sabe, mas Petipa começou a idealizar sua versão do ballet nessa época, quando ganhou de Perrot carta branca para coreografar algumas danças, como o *Pas des Éventails*, do I Ato.

<sup>8</sup> *A Bela Adormecida* é um clássico [conto de fadas](#) cuja personagem principal é uma [princesa](#) que é enfeitiçada para cair em sono profundo, até que um príncipe encantado a desperte com um [beijo](#) de um amor verdadeiro. A versão mais conhecida é a dos [Irmãos Grimm](#), publicada em 1812, na obra [Contos de Grimm](#), sob o título *A Bela Adormecida* (título original *Dornröschen*[\[1\]](#)) [\[2\]](#). Esta é a mais considerada, que tem como base, tanto na versão Sol, Lua e Talia de [Giambattista Basile](#), extraído de *Pentamerone*, a primeira versão a ser publicada na data de [1634](#)[\[3\]](#), como na versão do escritor francês [Charles Perrault](#) publicada em [1697](#).



Vera Lúcia Torres. Chegando ao mundo da dança, enveredei nos caminhos dessa arte. Enlouqueci na beleza e pureza dos movimentos dos bailarinos, chorei ao lado das decepções ocasionadas por inúmeros fatores, decepções estas aprisionadas no tempo, e me apaixonei pelo ensino.

**Figura 01** - Ballet “O corsário”, interpretado por Rosana Rosário e Carlos Dergan.



**Fonte:** Arquivo pessoal do bailarino Carlos Dergan.

Interessado em aprimorar meus conhecimentos teóricos e práticos adquiridos durante a minha formação de artista-bailarino, no ano de 2002, ingressei no curso de Pedagogia. Acredito que o curso de Pedagogia deu-me uma ampla visão de conhecimentos teóricos que contribuem para a melhoria da qualidade de educação. Percebo que, com esta formação em Pedagogia, eu

posso estruturar e articular com os processos formativos demandados dos diferentes sujeitos de aprendizagem. E, em meu fazer pedagógico, fazer uso das diferentes linguagens e tecnologias na promoção da aprendizagem, estabelecendo relações entre ciência, tecnologia e sociedade, e fazer uma relação com o ensino da dança.

A Ciência da Educação, a Pedagogia, veio a mim como a luz para solucionar questões epistemológicas da dança enquanto ferramenta educacional. Na época de faculdade buscava no curso Licenciatura Plena em Pedagogia construir um repertório vasto de metodologias de ensino que pudessem auxiliar nas melhorias do processo de ensino e aprendizagem dos praticantes de balé clássico e de outras modalidades rítmicas.

Essa necessidade se fazia presente, pois as referências didáticas e metodologias as quais eram disponibilizadas nas academias de dança da cidade eram fragmentadas, muitas vezes, o conteúdo “balé clássico” não era ministrado de forma clara. Afirmo isto a partir de minhas andanças nos espaços educacionais da cidade de Belém do Pará. Percebia que o “ensinar dança” era pautado em uma reprodução de conhecimentos. Acredito que tal fato se dava devido a poucos professores da época terem a formação de professores ou serem licenciados em alguma área do conhecimento afim.

Sempre buscava respostas, com os professores, às perguntas simples:

Como e por que fazer um alongamento nas atividades rítmicas?

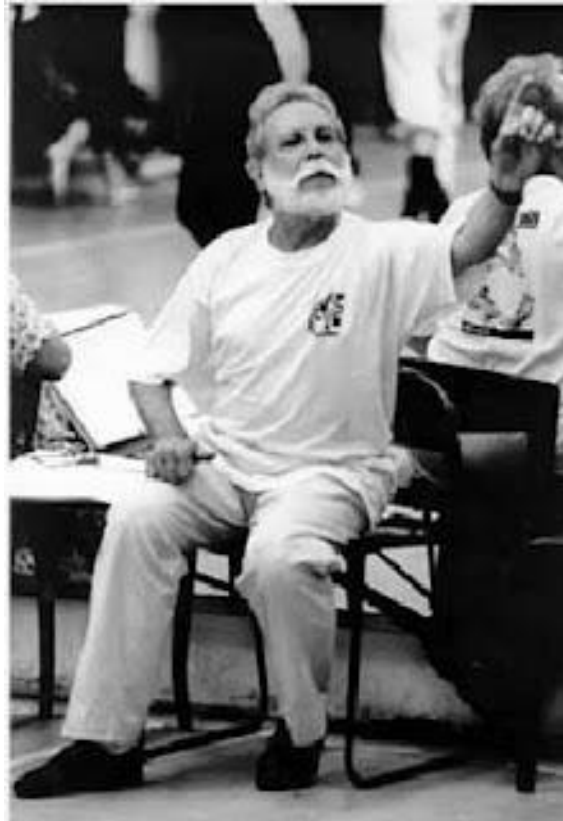
Para que servem os exercícios de balé clássico praticados na barra?

Quais os pressupostos teóricos metodológicos que fundamentam o método ensinado nas aulas de balé clássico?

E por aí vão às inúmeras querelas contidas no universo educacional à época de estudante de balé clássico. Às vezes, alguns professores ficavam silenciados ou me diziam que iam pesquisar e posteriormente dariam a resposta.

Tive a oportunidade de viajar muito pelo Brasil e vivenciar aulas com ilustres professores de dança clássica na cidade do Rio de Janeiro, destaco o atencioso professor Emilio Martins<sup>9</sup> e professora Renée Simon<sup>10</sup>.

**Figura 02 - Professor Emilio Martins.**



**Fonte:** BANDEIRA, 2009.

Estes professores influenciaram na minha tomada de decisão em ser professor de dança. Além da minha mãe da dança e amada professora Vera Lúcia Torres,<sup>11</sup> a quem devo quase todo o meu aprendizado na dança clássica.

---

<sup>9</sup> Ex-bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e atualmente é coreógrafo do ballet *La fille de Mal Gardée* (tradução: *A filha Mal Guardada*) de Sir Frederick Ashton, *La Fille Mal Gardée* é um Ballet de repertório dividido em 2 atos, com coreografia de Jean Dauberval e música popular francesa (após 1828) de Ferdinand Herold, sua estréia aconteceu em julho de 1789.

<sup>10</sup> Renée Simon é franco-brasileira e nasceu na cidade de Pelotas. Aos quinze anos retornou ao Brasil e fez uma promissora carreira como bailarina na França. Sucumbiu no ano dois mil e doze deixando um legado de bailarinos formados.

<sup>11</sup> Professora de Ballet Clássico, e primeira ex-bailarina do corpo de baile do Teatro Municipal de São Paulo, formada pela escola de bailados clássicos da prefeitura municipal de São Paulo, dançou com renomados nomes da dança clássica: Johnny Franklin, Marcia Haydee entre outros.



**Figura 03** - Bailarina Vera Torres, Teatro Municipal de São Paulo.



**Foto:** Arquivo pessoal do bailarino Carlos Dergan.

A afinidade estabelecida com a temática pesquisada é um elo de minhas remotas lembranças à época de juventude, e também, o resultado da pesquisa, é um retorno à comunidade que pensa a dança. Evidenciar as práticas educativas através da narrativa é acreditar que ao narrá-las, os profissionais da educação permitem-se um modo outro de refletirem sobre o próprio trabalho e conseqüentemente inscrever-se em um novo patamar de formação e autoformação. (NEVES, 2006, p.10)

Desvelar, inquirir os objetivos elencados na pesquisa, traduz não só uma resposta para a sociedade, à academia, mas também para que pudesse avivar as lembranças de minha formação inicial de professor de dança.

**Figura 04** - Bailarinos Carlos Dergan e Rosana Rosário.



**Fonte:** Arquivo pessoal do bailarino Carlos Dergan.

A maturidade chegou, o bailado da vida agora é ritmado, pela sinfonia acadêmica. Percorrer o caminho da ciência significa buscar resposta as inquietudes, o advento ao ingresso no Curso de Mestrado Acadêmico em Artes, do Instituto de Ciências da Arte<sup>12</sup>, da Universidade Federal do Pará, possibilitou a construção de um arcabouço teórico-metodológico e prático ao longo da trajetória do curso. Os conhecimentos adquiridos nas disciplinas cursadas no Curso de Mestrado em Artes consolidam, fortalecem e ascendem o amor marcado em mim desde a juventude.

Eu deparei neste curso com novos desafios. Desafiado neste trajeto acadêmico a buscar o discurso final, entro em um universo desconhecido, um mundo de pausas, de avivamentos, de certo refinamento, instante cronológico, mundo sensível aos olhos poéticos, que aos poucos nos permitirá entender o que configura um Ser. Apenas um ser imbricado à memória que baila nos palcos de

---

<sup>12</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes/UPFA (PPGARTES)

suas lembranças. Estes seres, professores de balé clássico, teceram com suas vozes, as experiências de vida e de aprendizado-ensino da dança.

Para desenvolver tal empreitada, este estudo registra as narrativas de professores de balé clássico incursionando, a pesquisa, pelos vários aspectos de histórias de vidas dos sujeitos, ou seja, a relação que estes sujeitos têm com as suas escolas de danças, com a família, com o trabalho, com as suas primeiras professoras de balé clássico. Tais informações contextualizam o ambiente histórico, social e cultural dos envolvidos nesta pesquisa. Uma vez definida a temática, selecionados os sujeitos informantes – professores de balé clássico atuantes no ensino desta arte – e depoimentos, que foram, por mim, registrados e transcritos, obter um panorama inicial quanto às metodologias diversas aplicadas por eles em suas práticas.

Os objetivos principais deste estudo, são: traçar uma trajetória sobre o desenvolvimento desta arte ao longo dos tempos até a sua chegada à cidade de Belém, no estado do Pará; registrar as experiências pedagógicas e suas relações com o processo de ensino da dança clássica em Belém; desvelar os contextos em que os professores entrevistados desenvolveram e desenvolvem suas formações artísticas e pedagógicas; identificar as suas contribuições para a formação de bailarinos clássicos e para o desenvolvimento da cultura e da arte do balé clássico na cidade de Belém, no estado do Pará. A metodologia de trabalho foi, além da pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo com aplicação de entrevistas em forma de perguntas abertas, para que os professores ficassem confortáveis ao falar das experiências mais significativas em suas trajetórias de vida pessoal e profissional.

O primeiro capítulo, *POLIFONIAS QUE FUNDAMENTAM A PESQUISA* apresenta o percurso metodológico da pesquisa, definição da temática, objetivos da pesquisa, questões norteadoras e referencial teórico. O segundo capítulo, denominado *DOS PÉS SEM, AOS PÉS COM SAPATILHAS* contextualiza historicamente o balé clássico, com vistas a traçar uma trajetória que permita compreender o desenvolvimento desta arte ao longo dos tempos até a sua chegada à cidade de Belém do Pará.

Terceiro capítulo, *DANÇA VIVENCIADA NAS NARRATIVAS* as narrativas orais dos docentes de balé clássico na cidade de Belém, no estado do Pará, e a reconstituição da memória desses atores educacionais: professores e professoras de dança a partir de suas vivências nos espaços formais e informais de ensino. Vem à cena o trato com a profissão “professor de dança”, as facetas faceadas nos seus momentos de lembranças, os quais foram conduzidos a revisar as maneiras que ministraram as suas aulas; outras perguntas, lançadas aos entrevistados, foram questões educacionais e artísticas vividas nos remotos dias.

*REVERÊNCIAS*, um dos objetivos deste estudo foi o de trazer à cena vozes e experiências de professores de balé clássico. As narrativas dos entrevistados relatam trajetórias permeadas de estratégias de ensino que vale a pena repassar às novas gerações. Pois, na prática, os docentes percebem que a relação ensino-aprendizagem não resulta de mera transmissão e recepção de saberes. Ao contrário, ao se depararem com situações reais de aprendizagem, apenas teoria não é suficiente para suprir os desafios encontrados e, nestes momentos, entra à criatividade, a capacidade de percepção para improvisar, no melhor sentido do termo e contornar dificuldades, carências, falta de infraestrutura que, por vezes, podem impedir a realização da aula.



*“Disseco o meu estado de ócio, separando à lógica e deixando-a em um pedestal para que os doutores possam reverenciá-la como um prospecto materializado por meu espectro livre no momentâneo instante”*

*Carlos Dergan*

## CAPÍTULO 1

### ***POLIFONIAS QUE FUNDAMENTAM A PESQUISA***

No Brasil e no mundo afora existe uma vasta produção científica desenvolvida com objetos de estudos ligados à memória dos artistas e de seus agentes formadores. No Estado do Pará existem diversificados estudos voltados à pesquisa histórica no campo da arte cênica em geral e em especial na área da dança, de seus precursores e de suas trajetórias artísticas.

No tocante a esta última, podemos situar a relevante pesquisa da professora Ana Cristina Freire Cardoso<sup>13</sup>. Porém, observei que seu trabalho aborda temas da área usando a metodologia da pesquisa documental, bem como se detém no estudo dos artistas e dos eventos de danças a fim de elucidar a história da dança paraense.

Para além da contribuição desta pesquisadora para a história da dança no Pará almejo, ainda, contribuir para o conhecimento da área da dança a partir de outra abordagem que prima pelo registro das narrativas orais dos professores de dança clássica em Belém. O desdobrar deste olhar para a história da dança paraense visou registrar historicamente as trajetórias das práticas pedagógicas dos professores de dança clássica, a fim de compreender os contextos sociais de suas experiências docentes, as suas trajetórias artísticas e suas experiências com o ofício de professor de dança, suas contribuições para a formação de bailarinos clássicos e para o desenvolvimento da cultura e da arte do balé clássico na cidade de Belém, no estado do Pará.

O trabalho com as narrativas orais desses professores foi norteado pelas seguintes questões: em quais contextos os professores entrevistados desenvolveram e desenvolvem suas formações artísticas e pedagógicas?; quais foram, e quais são, as suas relações com o processo de ensino da dança clássica em Belém?; quais foram as suas contribuições para a formação de bailarinos

---

<sup>13</sup> Dissertação de mestrado *O passado sempre presente? Os estilos do balé contemporâneo da dança em Belém do Pará* – Programa de Pós-Graduação em artes cênicas, UFBA/UFPA, defendida em 2004 .

clássicos e para o desenvolvimento da cultura e da arte do balé clássico na cidade de Belém, no estado do Pará.

Segundo Sônia Freire, “História Oral é um método de pesquisa que utiliza a técnica da entrevista e outros procedimentos articulados entre si, no registro de narrativas da experiência humana [...] a história oral é técnica e fonte, por meio das quais se produz conhecimento” (FREIRE, 1993, p. 6). A finalidade da história oral é gerar fontes históricas que devem ser armazenadas, estudadas e divulgadas, como parte integrante da memória social dos povos.

Conforme o tema da pesquisa – narrativas orais dos professores de balé clássico – foram definidas as pessoas entrevistadas, as quais puderam indicar outros depoentes, de modo que a quantidade de entrevistados se tornou maior. Em conformidade com o tema desta pesquisa, entrevistei os professores que ensinam balé clássico na cidade Belém: Adrielle Gurgel Pinho, Débora Calvante Cardoso, Camila de Nazaré Soares Barbosa, Antônio Luis Monteiro da Cunha, Raquel de Almeida Lima, David Bioche e também registrei minha vivência no ensino.

As entrevistas foram subsidiadas por meio de pesquisa bibliográfica e biográfica. Com base na última, foram elaboradas fichas biográficas dos professores, contendo seus currículos e a cronologia dos marcos mais significativos de suas carreiras. Estas informações subsidiaram as realizações das entrevistas. Por meio das fichas biográficas, o entrevistador “pode e deve ajudar as pessoas a resgatar as suas memórias” (FREIRE, 1993 p. 58).

As entrevistas foram realizadas com base em um roteiro geral contendo as questões mais importantes. Os roteiros foram flexíveis de modo que nas entrevistas fossem possíveis incluir questões que emergiram do discurso dos depoentes. O roteiro explorou o tema desta pesquisa norteado pelas questões que foram trabalhadas conforme os objetivos já citados.

Segundo Freire, “o roteiro tem caráter temático e não se restringe à trajetória de vida de nossos entrevistados. Consideramos estritamente aquela parte da vida do entrevistado ligada ao tema de estudo” (FREIRE, 2008, p. 60).

Em seguida, foram realizadas as transcrições das entrevistas e as conferências das primeiras, que serviram de fonte primária para a análise do tema da pesquisa. Adotei três procedimentos metodológicos para a realização deste estudo.

Primeiro, identificação dos professores de balé na cidade de Belém, no estado do Pará, que exercem ou exerceram significativa influência para o desenvolvimento desta arte. Também realizei o levantamento de dados sobre os grupos e as instituições públicas e privadas que serviram, e servem, de lócus de criação e produção de espetáculos no campo do ballet. A princípio, o meio para sistematizar e classificar estas fontes de informação do meu *métier* como bailarino de balé clássico e pesquisador, buscou-se o auxílio de informações de diversos professores da área da dança.

A finalidade, da coleta dessas informações, é refazer a trajetória revelada pelos professores de dança clássica, no período relacionado à vida dos depoentes. Período, aqui, focado no entendimento.

Essas informações me apoiaram para a execução do segundo passo metodológico, e segunda fase da pesquisa, também, aquele da seleção das pessoas que serão entrevistadas, pertencentes aos vários segmentos ocupacionais da dança clássica, porque contribuíram para o desenvolvimento da dança em Belém. Neste passo, o que esteve em cena foi o acesso às informações de fontes primárias, por meio do relato das memórias dos entrevistados a respeito de suas experiências com o avivamento da história da dança clássica em Belém.

As entrevistas foram conduzidas por perguntas abertas e semi-abertas, registradas em vídeos, as quais incentivei os (as) entrevistados (as) à retornarem ao “vasto palácio da memória” (Santo Agostinho) de suas experiências em Belém

com a arte cênica. Nas perguntas que fiz aos entrevistados, a princípio, procurei extrair: a) como eles e elas conceberam as suas experiências como propiciadoras da criação de um liame entre as suas histórias de vida relacionadas à dança b) as deficiências e dificuldades que eles ou elas encontraram, e encontram, para estabelecer este liame, além de mediar as questões da pesquisa.

Terceiro passo foi o estudo das fontes secundárias, que estão em posse dos agentes da arte do balé clássico, ou presentes em arquivos públicos. Essas fontes são de dois tipos: as imagéticas e as documentais. Estas fontes compreendem também matérias jornalísticas em jornais, revistas e entrevistas de rádio gravadas em k-7.

A análise dos vídeos, fotografias, cartazes e programas de espetáculos, constituíram as fontes imagéticas da pesquisa, as quais me serviram para o conhecimento da interface da arte do balé clássico com a cultura e a sociedade local.

A história oral representa, hoje, para a sociedade uma possibilidade de entender os "outros lados da história", ou seja, histórias alternativas, com novas possibilidades de sínteses, vistas por outros ângulos. Ao falar da história oral enquanto metodologia científica em ascensão, François tece alguns argumentos:

A história oral seria inovadora primeiramente por seus objetos, pois dá atenção especial aos "dominados", aos silenciados e aos excluídos da história (mulheres, proletários, marginais, etc), à história do cotidiano e da vida privada (numa ótica que é o oposto da tradição francesa da história da vida cotidiana), à história local e enraizada. Em segundo lugar, seria inovadora por suas abordagens, que dão preferência a uma "história vista de baixo", atenta às maneiras de ver e de sentir, e que às estruturas "objetivas" e às determinações coletivas prefere as visões subjetivas e os percursos individuais, numa perspectiva decididamente "micro-histórica" (FRANÇOIS, 1998, p. 04).

Certamente, este estudo tornou-se ousado por tentar remontar um contexto histórico que tenta alcançar um período, um tanto quanto, remoto, exigindo dos informantes uma capacidade maior de recordação, ou seja, ao trabalhar com dois extremos, o passado e o presente, a possibilidade de

esquecimento dos fatos nessa relação só aumentaria. Neste caso, as fontes documentais foram importantes para contextualizar e contribuir na montagem do ambiente vivido na cidade de Belém, no estado do Pará, durante o período relacionado à vida dos entrevistados. Elas serviram para montar o arcabouço teórico da pesquisa, além de enriquecer todo o registro das narrativas colhidas juntos aos informantes.

As narrativas colhidas nas memórias não serviram de acessório para embasar o documento escrito, mas sim, como eixo norteador de todo o processo de construção da história educacional da dança na cidade de Belém, no estado do Pará.

Encarei os procedimentos adotados, não como uma mera técnica empregada para trazer à tona questões não esclarecidas pelos textos escritos, mas como uma metodologia que ordena procedimentos de trabalho, capaz de suscitar questões negadas em um tempo histórico e que, no entender de Corrêa:

Na verdade, o documento gerado através da história oral é que vai ser utilizado pelo pesquisador não é a fita de gravação, mas sim sua transcrição, pelas facilidades de manuseio que oferece. Isto significa que de oral, a história oral só tem a fala gravada do informante entrevistado, pois o instrumento que vai ser utilizado será o escrito, se bem que transcrito literalmente para não descaracterizá-lo psicologicamente e não desvincular a linguagem falada da escrita (CORRÊA, 1996, p. 66).

As pesquisas qualitativas que têm como enfoque a história oral exigem do entrevistador capacidade de subjetivação, para que este perceba as nuances que as memórias podem revelar acerca da problemática de pesquisa.

Na obra *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*, Ecléa Bosi afirma que, na memória dos indivíduos, é possível verificar uma história social bem desenvolvida e articulada, "des-velando" um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos e que é possível alcançar através de reminiscências" (BOSI, 1994, p.64). Erickson enfatiza que "O método qualitativo engloba um conjunto de correntes interpretativas cujo interesse se

centra no estudo dos significados das ações humanas e da vida social” (CORREA, 1996, p. 56).

O cerne da pesquisa foi o estudo da cultura “dança vivenciada”, a partir de memórias visíveis compreendida por outro ângulo, ou seja, as memórias de pessoas que viveram em uma determinada época e que, através de suas reminiscências, podem contribuir para re-escrever a história deste segmento social. A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, com o repertório cultural, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo. (BOSI, 1994, p.55).

Considero pertinente a ideia de Halbwachs<sup>6</sup> (*apud* BOSI, 1994), quando nos faz refletir acerca da memória oral, ao afirmar que esta interliga a memória da pessoa à memória do grupo, e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada indivíduo. Ao discorrer sobre o processo de memorização, Chauí afirma que,

A memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado, e é também o registro do presente para que permaneça como lembrança. Alguns estudiosos julgaram que a memória seria um fato puramente biológico, isto é, um modo de funcionamento das células do cérebro que registram e gravam percepções e ideias, gestos e palavras. [...]. Essa teoria não se sustenta. Em primeiro lugar, se a memória fosse mero registro cerebral dos fatos e coisas passados, não se poderia explicar o fenômeno da lembrança, isto é, que selecionamos e que a lembrança tem como a percepção, aspectos afetivos, sentimentais, valorativos (há lembranças alegres e tristes, há saudade, há arrependimento e remorso). Em segundo lugar, também não se poderia explicar o esquecimento, pois se tudo está espontânea e automaticamente registrado e gravado em nosso cérebro, não poderíamos esquecer coisa alguma, nem poderíamos ter dificuldade para lembrar certas coisas e ter facilidade para recordar outras tantas [...], entram componentes subjetivos para formar as lembranças. [...] São componentes subjetivos: a importância do fato e das coisas para nós; o modo como alguma coisa nos impressionou e ficou gravado em nós; a necessidade para nossa vida prática ou para o desenvolvimento de nossos conhecimentos; o prazer ou dor que um fato ou alguma coisa produziu em nós etc. (CHAUI, 1994, p. 128).

Para a realização das entrevistas, ou seja, fazer a coleta das narrativas orais, foi inicialmente construído um pequeno roteiro com questões abertas e organizadas por eixos temáticos que, *a priori*, foram direcionadas à vida dos sujeitos entrevistados.

Tão importante quanto os sujeitos envolvidos no processo de entrevista-entrevistador e entrevistado, o aparelho de gravação é condição fundamental para sua realização. Foi ele quem garantiu o sucesso da pesquisa de história oral. Com o avanço da tecnologia, ficou mais simples gravar as entrevistas. Segundo Stela Morais que afirma, a história oral:

É uma metodologia que atende essa nova realidade social, isto porque a entrevista, o depoimento oral, as histórias de vida, possibilitam ao sujeito que fala fazer conexões amplas e complexas dentro do campo da memória, do vivido, com situações pessoas e lugares que estão no seu presente e no seu passado, num ir e vir, num processo mais amplo de informações porque trazem nos seus relatos experiências vividas (MORAIS, 2006, p.269).

Vilas Boas (2008, p. 204), afirma que o contexto é um ponto de referência importante, um pano de fundo essencial para ajudar a entender a experiência e a vida do indivíduo. Para Vilas Boas, a compreensão do pesquisador desta experiência de vida pode ser afetiva e empática, pois se trata de um estado de consciência no qual experimentamos e participamos, com outra pessoa, de um fluxo de pensamentos, sentimentos e significados.

A compreensão envolve também fatos. Não há como escapar à condição de que somos sujeitos que lidam com outros sujeitos. Apesar de algumas simplificações, operamos a auto-reflexividade, a auto-crítica que exige a heterocrítica, o trabalho coletivo que exige o individual, e vice-versa o singular contido no universo e vice-versa e, como se não bastasse tudo isso, há ainda a possibilidade de expressar com fluência a subjetividade (VILAS BOAS, 2008. p. 30).

Assim, o registro da memória aqui compreendida como processo de rememoração, ou seja, as memórias de pessoas que viveram em uma determinada época e que, através de suas reminiscências, podem contribuir para re-escrever a história deste segmento social.



Freire (1993), considera que a memória pode ser registrada para além das fontes documentais (testemunhos escritos e visuais), cabendo também à oralidade o papel de fonte de documentação, indispensável ao resgate histórico. A historiadora divide a história oral em três gêneros: tradição oral, história de vida e história temática. Entre estas, a autora considera a história temática como gênero oral privilegiado para o estudo de temas específicos “com a História oral temática, a entrevista tem caráter temático e é realizada com um grupo de pessoas, sobre um assunto específico.” (FREIRE, 1993, p.8).

Os depoimentos temáticos coletados em entrevistas por depoentes que compartilharam uma experiência comum, e registrados em fitas pelo pesquisador, propiciam um número maior de informações sobre o mesmo tema, de modo que permitem a realização de comparações, das quais podem ser percebidas similitudes, divergências de uma memória coletiva de um determinado grupo social. Estas orientações teóricas e metodológicas fornecidas por Freire são de suma importância para o objeto desta pesquisa. Para Freitas “A história Oral fornece documentação para reconstruir o passado recente [... e] legitima a história do presente” (FREIRE, 1993, 26).

A história oral se manifesta pela oralidade discursiva, por meio da qual a memória re-elabora símbolos e convenções sociais, que assumem significados para além do que foi narrado. Outra característica dos testemunhos, é que eles permitem que vários pontos de vista sobre um mesmo tema, ou fato, sejam documentados escapando do esquecimento propiciado pelo discurso hegemônico. Segundo Ken Plummer (1983), tais discursos expressam a memória de experiência social dos indivíduos envolvidos no tema da pesquisa. Plummer considera que esta experiência não se esgota na oralidade, mas se expressa em vários documentos: história de vida, cartas, diários, fotografia, filme, etc. Em acordo com Plummer, para Freitas a metodologia da história oral deve lançar mão de outras fontes.

Do ponto de vista da dominação de classe, “a coleta de depoimentos e de histórias de vida pode ser inserida no amplo esforço de resgatar a palavra de

indivíduos que, sem a mediação do pesquisador, não deixariam nenhum testemunho” (PLUMMER, 1983, p. 28) de suas versões sobre determinadas questões: “os depoimentos podem apontar continuidade, descontinuidade ou mesmo contradições no discurso do depoente.” (PLUMMER, 1983, p. 29). Os depoimentos são expressões da história coletiva entendida “como uma somatória de experiências individuais, passíveis de serem utilizadas como fontes históricas.” (PLUMMER, 1983, p. 30).

No tocante ao conceito contemporâneo de memória, Freitas compartilha da concepção de Maurice Halbwachs (1990, p.), para o qual “relembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje [...] O passado não sobrevive ‘tal como foi’, porque o tempo transforma as pessoas em suas percepções, ideias, juízos de realidade e de valor.” (HALBWACHS, 1990, p. 42). Segundo Freitas, Halbwachs trata a memória na relação homem-sociedade, a partir “dos quadros sociais da memória” de modo que a “reconstrução do passado depende da integração do indivíduo em um grupo social que compartilha de suas experiências [...] Porém, segundo Halbwachs, é indispensável que haja entre o grupo e o memorialista uma identidade, através da qual se evidencie uma memória coletiva” (1990, p.42).

A memória coletiva é composta de um conjunto de memórias individuais. A partir de vários autores, compreendo que a história oral pode ser parte tanto da história oficial quanto da não oficial. Consequentemente, pode ser resultado de fatos reais ou não, que ganham credibilidade e registro verdadeiro a partir de uma narrativa que registra uma ou várias histórias de vida.

Ela representa, enquanto elemento social, registro de memória de um indivíduo (narrador) que pode estar inserido em uma classe social sem grande expressão; assim como também, o contrário – pode representar a voz de um grupo da sociedade hegemônica, excludente de outras classes. Desta feita, sem tal registro – o registro ou documento sonoro da história de vida de um indivíduo – não haveria outra forma de resgatar parte importante da história de uma sociedade inteira, que um pequeno grupo hegemônico poderia excluir de todos.

Um bom exemplo nacional, é o caso de manifestantes que foram presos políticos durante os chamados "anos de chumbo". Vários manifestantes foram mortos e, com eles, foram mortos também, partes importantes da história do nosso país.

Vários deles, à época perseguidos pelo sistema ditatorial, foram ouvidos com base em metodologias recentes de registro da história oral e, conseqüentemente, muitos eventos históricos de interesse nacional foram recuperados. Sem a coragem dos pesquisadores e de "seus" narradores, enormes lacunas estariam permanentemente incompletas na história de nossa sociedade que, como em qualquer outro país, tem evolução contínua.

A história oral se materializa então, por meio de uma narrativa arquivada em formato midiático, após entrevista com um narrador, que tenha vivenciado fatos de valor histórico para uma sociedade.

Concordando com Maurice Halbwachs (1990), considero que os fatos estão circunstanciados a uma época, local e sociedade, assim como, também, sua interpretação está circunscrita às percepções e potencial de comunicação tanto do narrador quanto do pesquisador. "A 'História Oral' é uma metodologia de pesquisa que, no Brasil, tem sido amplamente utilizada na área dos estudos culturais por sociólogos, antropólogos e historiadores". (GARNICA, 2005).

Segundo Hanke (2001), narrar é um tipo próprio e intrínseco de comunicação humana cotidiana. Narrar é parte integrante da cognição humana linguística e é a expressão da nossa percepção de realidade. Hanke (2001) destaca que para Bruner (1991, 14, 21) a narrativa tem também a função de organizar a memória. Desta forma, a memória de um indivíduo pode ser auxiliada pelo pesquisador após a análise de sua narrativa.

As interpretações de uma história de vida devem ser independentes, narrador e ouvinte tem cada um suas próprias conclusões sobre o objeto analisado. Ambos devem estar conscientes disso, e o pesquisador tem a obrigação ética de não influenciar o narrador na interpretação das coisas que somente ele viveu. O contrário não precisa ser verdadeiro – e geralmente não o é!

É seguindo esta idéia que Ochs *et al.* (1992) e Bruner (1991) concordam em dizer que as narrativas constroem teorias sobre a realidade.

Ochs *et al.* (1992) deixam claro que as narrativas têm a importante função de comunicar à sociedade experiências pessoais, que se não fossem sua publicidade, poderiam se perder sem outra forma de registro histórico. Este processo representa a história de vida de um indivíduo construindo a história coletiva de uma comunidade.

É importante, também, lembrar que o ouvinte-pesquisador, assim como o narrador, é um ser social, transformado pela sociedade, e transformador da história dessa mesma sociedade e, por isso, seus objetivos na pesquisa, também, devem estar o mais claro possível, desde os primeiros passos de sua pesquisa em história oral indo até a interpretação e divulgação das narrativas coletadas.

As narrativas comunicam, pois, à sociedade experiências pessoais, que se não fossem sua publicidade, poderiam se perder sem outra forma de registro histórico. Fica aqui destacado, também, a importância do pesquisador quando da divulgação de sua pesquisa. Há e deve haver uma cumplicidade entre narrador e ouvinte, entrevistado e pesquisador. Ele próprio, o pesquisador, vai também se transformar, apreender, sofrer, ficar feliz, e sentir tantos outros sentimentos a partir da história de vida do narrador. Contudo, se o objetivo de sua pesquisa for tão somente comunicar o “estritamente ouvido e gravado”, ele deve se ater ao comprometimento de assim fazê-lo.

Após tal revisão teórica e elaboração cognitiva, fico impelido a apresentar os elementos que, a meu ver, constituem uma narrativa – lembrando que não há consenso entre os teóricos. Uma narrativa tem como elementos constituintes (1) o Narrador e sua experiência de vida; (2) o Ouvinte-pesquisador; e por fim (3) a Fala, fato e a interpretação destes.

O Ouvinte-pesquisador é aquela pessoa que se interessou pela história de vida de um narrador. De algum modo, quer seja pela pessoa ou pelos fatos por ela vividos ou testemunhados, o ouvinte interpreta a história oral transmitida pelo narrador; que é de alguma forma, importante para a sociedade, a tal ponto de

buscar além da fonte original de uma história, outras fontes documentais para tentar entender e discutir o que o narrador se empenha em confidenciar e confiar ao pesquisador. É condição *sine qua non*<sup>14</sup> que haja confiança, ética, respeito e cumplicidade entre estes dois personagens.

Labov (1972), faz clara distinção da fala como elemento da narrativa. A fala é representada pelas palavras, locuções e expressões literalmente expostas pelo narrador durante a narrativa. Outros elementos da fala, como por exemplo, gestos, sotaques e entonações regionais ou representativas de emoção, geralmente, não podem ser satisfatoriamente documentados no registro da narrativa. O pesquisador deve tentar ao máximo captar tais emoções, com o objetivo de não perder importantes consequências do fato sobre o narrador, e deste com a transformação deste ou de outros fatos.

A linguagem empregada pelo narrador é parte da fala e, também, tem suma importância na representação simbólica de sua experiência de vida. A linguagem pode influenciar na interpretação de um fato e o pesquisador também pode restringir uma interpretação, caso sua percepção de linguagens seja limitada.

O fato é circunscrito a um local, época, a quem, como e por que, suas causas e consequências. O fato também faz referências a outros fatos, locais, pessoas, situações, culturas, etc. Um mesmo fato pode não ter a mesma importância em sociedades distintas. Um fato histórico ou uma experiência de vida tem sua representação na narrativa por meio da interpretação que o narrador tem do fato em si (*story*), fazendo uso de suas habilidades linguísticas.

O narrador pode ou não fazer parte dele, pode ou não tê-lo transformado, ou influenciado. Além de indícios reais de tal ideia, a transformação ou influência de um fato qualquer por seu narrador também depende da interpretação de quem ouve. Aqui reside uma relação importantíssima para a legibilidade e historicidade de uma narrativa, a relação clara, sincera e compromissada com a ética e os

---

<sup>14</sup> *Sine qua non* é uma expressão que originou-se do termo legal em latim que pode ser traduzido como “sem a/o qual não pode deixar de ser”

objetivos da pesquisa, uma relação saudável entre ouvinte-pesquisador e "seu" narrador; com a responsabilidade também de que uma mentira dita várias vezes não passe a ser considerada verdade! Aí reside a Interpretação.

A interpretação é o último elemento componente de uma narrativa. A interpretação – do fato – faz parte da ideia que o narrador pretende transmitir ao ouvinte-pesquisador e está condicionada à cultura e tendências sociais e emocionais do narrador, além de que a linguagem está condicionada à percepção do ouvinte-pesquisador, e interfere na comunicação final à comunidade.

Todos estes elementos interagem entre si e são, também, simultâneos. Algumas vezes, são bem claros em outras, entretanto, são um tanto mesclados. Por isso, outros autores apresentam outra estrutura constitutiva da narrativa - Labov/Waletzky (1967), por exemplo.

Para Labov/Waletzky (1967) uma narrativa tem os seguintes elementos estruturais: síntese, orientação, episódio inesperado, avaliação e resultado. Tal estrutura apresentada por este autor não será adotada aqui neste estudo, mas foi mencionado para demonstrar a não concordância de enfoque entre os autores e a importância da seleção de conceitos e referenciais teóricos condizentes com a proposta ora em estudo.

A narrativa se monta, se cria e influencia de diferentes formas e intensidades outras histórias de vida, pesquisadores e outros narradores, chegando finalmente à sociedade como um todo. A narrativa, assim, está circunscrita a uma época pregressa e a uma cultura na qual o narrador está inserido, bem como também à sua percepção da realidade e às suas habilidades e competências linguísticas. A narrativa deve ser influenciada o menos possível pelo pesquisador ou pelo ambiente no qual a narrativa transcorre. Deve ser o mais próximo do real possível, a fim de poder transformar a sociedade de forma positiva.

*“O passado sempre presente no avivar dos fatos desencadeia um lema a dança, alimentando as árvores das heranças dadas aos dançantes que usam os seus corpos como instrumentos operados em movimentos circundantes, ondulantes formas de dançar secular”*  
*Carlos Dergan*

## **CAPÍTULO 2**

### ***DOS PÉS SEM, AOS PÉS COM SAPATILHAS***

A historicidade nos revela que a dança, enquanto produto cultural evolutivo, transitou em todos os continentes do mundo. A dança nasce em decorrência da necessidade de comunicação do homem primitivo, que se expressava por meio de linguagens: gestos corporais, música, fala articulada, e escrita gráfica.

Na visão de Caminada (2002), para o homem primitivo, a dança passou a ser manifestação da sua expressão evolutiva, um meio de comunicação. Aprofundando-se ainda mais nessa vertente de pensamento, a dança pode ser tida como o elemento responsável pela sociabilidade do homem.

Abbagnano (1998), a cultura é um sistema historicamente derivado de projetos de vida explícitos e implícitos, que tendem a ser compartilhados por outros membros de um grupo ou por aqueles especialmente designados.

A dança sempre esteve presente na humanidade. Existente nas civilizações mais remotas, pode-se afirmar que a partir da dança o ser humano conseguiu eternizar uma arte que, indubitavelmente, envolve pessoas de todas as idades, encantando a todos através de toda uma magia que reuni beleza, gestos, sensualidade, sentimentos, emoções, entre outros fatores que, reunidos, resultam na manifestação cultural de inúmeros povos (CAMINADA,1999).

Pensar dança é mergulhar no mundo da cultura, a cultura é uma herança de gerações repassadas ao homem através de um sistema de significados já estabelecidos por outros homens, de modo que o homem ao vir para um mundo de valores já sistematizados, irá se impor como um ser de linguagens<sup>15</sup>

Pode-se definir a cultura como tudo aquilo que o homem produz. Podemos pensar esse conceito em todas as sua transformações influenciadoras dos aspectos sociais e biológicos, e da própria natureza, que vem ocorrendo desde os

---

<sup>15</sup> Segundo Backitin, os sistemas simbólicos, têm suas raízes na interação entre os membros de uma comunidade organizada. Todos os signos, inclusive os signos linguísticos, derivam seus significados de consensos estabelecidos entre os membros de um determinado grupo social.



primórdios até a contemporaneidade. Entender a cultura ajuda-nos a entender os fatos sociais e o progresso das civilizações.

De acordo com a obra *História da Dança*, (Maribel, 1989, p. 18-19. *apud* PUOLI, 2010, p. 16), a mais antiga imagem da dança data do Mesolítico, em torno de 8300 A.C, descoberta na caverna de Cogul que fica na província de Lérida, na Espanha. Outra imagem é fornecida pela observação de grupos cuja cultura se identifica com a Idade da Pedra. Esse é o caso dos Bushmen da África do Sul, com suas danças em torno de animais a serem abatidos. Dança semelhante é executada pelos Kurnai da Austrália meridional. Nesses dois grupos, a atividade de sobrevivência - a caça - advém de uma dança ritual. As máscaras constituem outro elemento dos ritos, pois se acreditava que com o rosto coberto, podiam assimilar o poder da divindade, a força do animal a ser abatido ou de algum espírito que beneficiaria a comunidade. Além disso, também eram vistas como ferramentas para espantar os demônios. Assim, é perpetuado o artifício do uso de máscaras nas danças até a época do rei Luís XIV.

Os hieróglifos, registros feitos pelos homens primitivos, apresentam em suas composições imagéticas a figura de homens dançando. Tal cenário imagético aponta a dança como um ritual elaborado na sociedade primitiva. Pode-se dizer que esta cultura antiga guardava a dança, então, como função social. Outros estudos baseados em registros de desenhos de humanos encontrados nos tetos das cavernas no período paleolítico mostram que o homem já se expressava através de movimentos rítmicos, a “dança”.

**Figura 05** - Pintura nas cavernas período paleolítico.



**Fonte:** TELHA, 2011.

O homem primitivo dançava por inúmeros intuitos: caça, colheita, alegria, tristeza, exorcismo de um demônio, casamento, homenagem aos deuses, à natureza entre outros. O homem dançava para tudo que tinha significado sempre em forma de ritual. Podemos dizer, então, que a dança é a arte mais antiga que o homem já experimentou e a primeira arte a vivenciar o nascimento. (CAMINADA, 2000, p. 35).

Comunga deste pensamento a pesquisadora Barreto:

Dançar é um fenômeno que sempre se mostrou como expressão humana, seja em rituais, como forma de lazer ou linguagem artística. Neste sentido, ela é uma possibilidade de expressão e também de comunicação humana que, através de diálogos corporais e verbais, viabiliza o autoconhecimento, os conhecimentos sobre os outros, a expressão individual e coletiva e a comunicação entre as pessoas (BARRETO, 2008, p.101).

A dança nasceu da necessidade do homem de expressar suas emoções, de uma plenitude particular do ser, de uma exuberância instintiva, de um apelo misterioso que atinge até o próprio mundo animal (CAMINADA, 1999).

Nos fundamentos bíblicos, a dança emerge como manifestação de adoração feita por mulheres dançando na Bíblia, há registro no livro de Êxodo 15:20. A ocasião era a libertação das mãos dos egípcios. “Então Miriã, a profetisa, a irmã de Arão tomou o tamboril na sua mão, e todas as mulheres saíram atrás dela com tamboris e com danças”.

No livro de SAMUEL 6:12-15, a narrar a história de Davi subindo até a casa de Obede-Edom com todo o seu exército para tomar a Arca da Aliança e levá-la até a Cidade de Davi. A maneira que Davi dançava era em forma de giros vigorosos, em reverência ao seu Deus Supremo. “Davi dançava com todas as suas forças diante do Senhor; e estava cingido de uma estola sacerdotal de linho. Assim ,Davi e todo a casa de Israel subiam, trazendo a arca do Senhor com júbilo e ao som de trombetas” (versos 14 e 15).

Conforme as escrituras bíblicas no “Novo Testamento,<sup>16</sup>” livro de Marco, aparece a dança sedutora da filha de Herodias “Ora tendo chegado o dia natalício de Herodes dançou a filha de Herodias diante de todos e agradou a Herodes. Pelo que este prometeu com juramento dar-lhe tudo que pedisse” (MARCOS 6:22).

A dança é a arte do movimento do corpo, assim como pintor se apropria do pincel para dar vida à tela, o homem se utiliza do “instrumento corpo” para desenhar os seus movimentos no espaço e escrever a sua própria coreografia. “Dançar é um conhecimento de desenhos de formas corporais, seja no lugar ou em locomoção a sua aplicação técnica à estética do movimento. Para se atingir a dança, é preciso se atingir elementos estruturantes de um vocabulário formal do movimento”. (DIONÍSIA, 2001, p.179).

---

<sup>16</sup>Novo Testamento é uma expressão que vem do latim: indica os livros da Bíblia escritos depois de Cristo e contrapõe-se a Antigo Testamento, ou seja, aos livros da Bíblia escritos antes de Cristo. Para designar os dois “Testamentos”, melhor seria a expressão “Antiga Aliança” e “Nova Aliança” (berith, em hebraico, e diatheke, em grego). Escritos entre os séc. I-II d.C., em plena civilização greco-romana, os livros do Novo Testamento aparecem-nos na língua “comum” dessa civilização (o grego da koiné) e giram em torno da mensagem de Jesus. Por isso, os Evangelhos são a base de todos os outros livros do Novo Testamento, que, por sua vez, os explicitam e aplicam à vida prática. Mas, não podemos compreender suficientemente a mensagem de Jesus nem os escritos que a explicitam, sem conhecermos as circunstâncias históricas em que nasceram.

A dança é um fenômeno social elaborado pelo homem constituído na forma de cultura<sup>17</sup>, que é narrada por meio de seus movimentos corporais, a dança é uma marca de identidade do homem enquanto sujeito histórico –biológico e cultural.

Na visão de Dionisia (2001, p.88), a dança busca através das estruturas físicas, psíquicas e biológicas do corpo, a nível organizacional do espaço-temporal, objetivar sua evolução organizacional, funcional, comportamental e relacional do ser, pelo para-ser, para ser mais realizado e feliz.

A comunicação do corpo dançante é um processo de interação no qual compartilhamos mensagens, idéias, sentimentos e emoções, podendo influenciar o comportamento das pessoas que, por sua vez, reagirão a partir de suas crenças, valores, história de vida e cultura. A dança é uma comunicação não verbal, a dança se apropria da criação de vocabulários de movimentos corporais para estruturar a sua mensagem. É um conhecimento de desenhos de formas corporais, seja no lugar ou em locomoção a sua aplicação técnica à estética do movimento.

Percebe-se que, no processo histórico de aquisição e produção de conhecimentos pelo homem, processo esse que se concebe devido as relações sociais existentes nas culturas, situa-se a dança enquanto produto cultural. Ela assume diversificadas funções em seus construtos, quer eles sejam de ordem terapêutica, social, educacional e artística. Não se pode dissociar a dança dos processos culturais, dada a dimensão que se compreende o homem na sua pluralidade.

---

<sup>17</sup> Dentre os inúmeros conceitos e definições do que seja cultura, até chegar ao E.B. Tylor, com “o todo mais complexo”, embora de força criadora, mais confunde do que esclarece. Uma das melhores introduções à antropologia, o *Mirror for Man*, de Clyde Kluckhohn. Ele definiu a cultura como: 1. “o modo de vida global de um povo”; 2. “o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo”; 3. “uma forma de pensar, sentir e acreditar”; 4. “uma abstração do comportamento”; 5. “uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente”; 6. “um celeiro de aprendizagem em comum”; 7. “um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes”; 8. “comportamento aprendido”; 9. “um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento”; 10. “um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens”; 11. “um precipitado da história”, e voltando-se, talvez em desespero, para as comparações, como um mapa, como uma peneira e como uma matriz. p. 14 (...) o próprio Kluckhohn compreendeu: “o ecletismo é uma autofrustração, não porque haja somente uma direção a percorrer com proveito, mas porque há muitas: é necessário escolher.

A origem do *ballet* clássico vem a partir das danças de corte com algumas interferências ao longo dos tempos de danças populares. Esse momento, das danças de corte, assinala uma nova etapa da dança, pois desde o século XII, a dança “metrificada” havia se separado, na França, da dança popular. Pela primeira vez, surge o profissionalismo, com dançarinos profissionais e mestres de dança. Até então, a dança era uma expressão livre; a partir desse momento, toma-se consciência das possibilidades de expressão estéticas do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo.

Segundo CAMINADA (1999), foi a partir do século XV, durante as festividades do casamento do Duque de Milão com Isabel de Aragão, que foi apresentado pela primeira vez um *ballet* com as características que o conhecemos hoje. Nesse período e por mais três séculos, a Itália foi o centro cultural do mundo, produzindo grandes artistas como Michelangelo, Leonardo da Vinci, Dante, entre muitos outros.

Surge em Florença, criado pelo chefe de governo, Lourenço de Médicis, o “Magnífico”, a moda dos *triumfi* (triumfos), festas portentosas que duravam dias, celebrações que se inspiravam na arte grega do período clássico.

Catarina de Médicis, bisneta de Lourenço, deixa Florença para se casar com Duque de Orleans (futuro Henrique II da França), se tornar rainha dos franceses fez dela definitivamente a influência da arte produzida na França, pois levou consigo um grande número de artistas italianos. Entre estes artistas encontrava-se Baldassarino da Belgiojoso, conhecido como Beaujoyeux, músico, bailarino e coreógrafo. Ele preparou para o casamento da princesa Margot com o rei de Navarra uma nova maneira de divertimento, transformou o *ballet* de corte em *ballet* teatral. Estava criado o “*Ballet Comique de la Reine*”.

Nesse período era muito comum os *ballets* serem apresentados como um grande evento, em praças ou nos pátios dos castelos tendo os bailarinos ao centro e o público ao redor, como nos teatros de arena.

Grande impulso tomou a dança sob Luís XIV. Soube atrair os melhores talentos do reino para seus espetáculos, inclusive Molière, Pécourt e Beauchamp que se encarregavam das danças, enquanto Lully, violinista e bailarino, compunham a maior parte das músicas. Lully teve um papel a mais na dança por ter tido a permissão do rei para apresentar um *ballet* dentro do *Grand Palais*, em Paris, em um espaço parecido com o palco italiano, ou seja, o público sentado de um lado e os artistas do outro, em um plano mais elevado. (CAMINADA, 1999)

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

Foi então, talvez, lembrando-se dos ensinamentos de Cesare Negri, que em 1530 havia escrito um tratado sobre a dança intitulado *Nuova inventoni de balli* onde aconselhava que pernas, joelhos e pés devessem ser mantidos esticados e virados para fora, para que dessa forma ficassem mais elegantes, descobriram que, se virassem os pés para fora teriam mais estabilidade e poderiam passar uma perna pela frente da outra sem tropeçar. Estava criado, dessa maneira, o *en dehors*, princípio básico para a criação das cinco posições dos pés, onde se construiu toda a técnica e estética do *ballet* acadêmico.

A morte de Lully fez com que o panorama da dança demorasse a encontrar um sucessor a altura, então se passaram várias décadas. André Campra entra no cenário da história da dança, contudo o compositor não tinha a preocupação de fazer com que as *entrées* dançadas mantivessem um sentido dentro do espetáculo. Campra amava o teatro e deu a sua contribuição ao desenvolvimento da “ópera-ballet”.

Em 1661, Luís XIV, o Rei Sol, assim chamado por ter representado o papel de “sol” no “*ballet de la nuit*”, criou a Academia Real de Dança e nomeou Charles

Louis Beauchamp como seu diretor, este também foi responsável da elaboração das cinco posições dos pés, criando as bases da dança acadêmica contemporânea.

**Figura 06 - O Rei Sol.**



**Fonte:** RALIV, 2009.

Nessa época, dançava-se para divertir a plateia e pouco se sabia da arte teatral. Quando contavam uma história o faziam através de máscaras e pouco 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.

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

Como teórico inventou o *rond jambe*, o *pourt de brás* e também foi um dos precursores do movimento liderado por ele chamado *ballet de action*, que consistia em fazer arte passar por meio da expressão em nossos movimentos (gestos e fisionomia), nosso sentimento e nossas paixões na alma aos



espectadores. A ação não é outra coisa senão a pantomima, e esta segue a natureza em tudo.

Mas foi um aluno seu nascido em Nápoles, em 1797, chamado Carlo Blasis que promoveu a verdadeira revolução na maneira de ensinar a dança acadêmica. Ele estudou com Dauberval e dançou em Lisboa, Paris e Milão. Retirando-se muito cedo da cena passou a se dedicar ao ensino da dança. Em 1820 lança seu *Traité elementarie theorique et pratique de l'art de danse*, onde expõe os preceitos de um moderno método de ensino: O portamento e harmonia dos braços, do paralelismo dos exercícios e seu aspecto perpendicular e vertical, do equilíbrio ao ligeiro abandono sugeridos para arabesques<sup>18</sup> e poses onde o rosto deve, contudo, manter a vivacidade e a expressividade do *plié*<sup>19</sup> as *piruetas*<sup>20</sup>, do *adágio*<sup>21</sup> ao *allegro*<sup>22</sup>.

Em 1828, completou o seu tratado propondo modificações profundas nas regras acadêmicas: ângulo mais estético enfatizou o *épaulement*<sup>23</sup> e introduziu a barra como elemento auxiliar nos exercícios preliminares da aula; teorizou também sobre os sapatos de ponta, sua aluna Amália Brugnoli é apontada como a primeira bailarina a usar sapatos de ponta, Carlo Blassis torna-se, então, um dos principais pedagogos do período Romântico, e um dos fundadores do *ballet* na Rússia para onde vai morar definitivamente, sendo um dos principais professores do Teatro Bolshoi. (CAMINADA, 1999)

Em meados do século XIX um novo movimento surge na Europa, o Romantismo. O *Ballet* Romântico é um dos mais antigos e que se consolidaram mais cedo na história do *Ballet*. Essa dança atraiu muitas pessoas na época, devido o movimento romântico literário que ocorria na Europa na primeira metade do século XIV, já que se adequava à realidade da época. Os *ballets* que seguem a

---

<sup>18</sup> Grande pose do Ballet.

<sup>19</sup> Primeiro exercício da aula de ballet é executado na barra e consiste em flexionar os joelhos na mesma linha dos pés.

<sup>20</sup> Uma volta inteira sobre uma perna só enquanto a outra está flexionada.

<sup>21</sup> Parte da aula de ballet onde se executam movimentos lentos exigindo que o bailarino exercite o seu equilíbrio.

<sup>22</sup> Parte da aula de ballet onde se executam movimentos rápidos como pequenos saltos e baterias.

<sup>23</sup> Movimento ligado a relação de cabeças e ombros.

linha do Romântico pregam a magia, a delicadeza de movimentos, onde a moça protagonista é sempre frágil, delicada e apaixonada. Nesses *Ballets* se usam os chamados *tuttus* românticos, saias mais longas que o *tuttu* prato. Estas saias de tule com adornos são geralmente floridas, lembrando moças do campo. Como exemplo de Ballets Les Sylphides<sup>24</sup>, considerado romântico.

**Figura 07** - Ballet Les Sylphides interpretado por Carlos Dergan e Rosana Rosário.



**Fonte:** Arquivo pessoal do bailarino

Esse movimento foi uma reação ao neoclassicismo francês, quando a afetação arcaica, as roupas embelezadas deram lugar ao sentimento e a maneira apaixonada de ver a vida, tinha uma atenção dispensada do colorido da natureza,

---

<sup>24</sup> É um balé em um ato, criado para os Ballets Russes de Serguei Diaghilev. Baseado em obras do músico Frédéric Chopin, coreografado por Mikhail Fokine e com costumes de Alexandre Benois. Foi encenado pela primeira vez em 2 de junho de 1909 no Teatro de Châtelet em Paris.

"Les Sylphides" alguma vezes é confundido com outro balé denominado "La Sylphide". De nome parecido e com o mesmo tema que é a invocação das figuras mitológicas das sílfides, a semelhança para por aí. São balés bem distintos, com músicas, coreografias, cenário e criação realizadas por pessoas diferentes.

ao elemento exótico que pudesse ser inserido á preferência do sobrenatural. Esses aspectos fizeram com que esse movimento artístico fosse buscado em todas as artes: na música através de Liszt, Chopin, na literatura com Byron, Victor Hugo e na pintura, principalmente por Delacroix.

O domínio predileto de Balanchine é a dança pura, e suas construções corporais inspiram-se fielmente em construções musicais. Dentro destas, inventa uma arquitetura intemporal do corpo, que experimenta suas relações com o espaço-tempo, de onde conseqüência de a arte de Balanchine nada haver com a moda, mas dever tudo a inteligência, que nos leva a aceitar os rigores, graças a um extremo refinamento do gosto.

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

Em 1827, “*La somnambule*” do francês Auber, foi considerado por muitos críticos, como o primeiro ballet romântico da história; esse ballet alternava quadros pastoris com cenas comoventes, que exigiam dramaticidade do intérprete principal. Esse nome também se tornaria posteriormente um tema dos mais famosos *ballets* de Balanchine.

Os processos científicos contribuíram para a realização dos ideais românticos em espetáculos cênicos; a iluminação á gás foi responsável por belos, surpreendentes e fantásticos efeitos que por outro lado só puderam ser concretizados quando as cortinas passaram a ser fechadas durante os espetáculos. Os espetáculos de dança eram trabalhados, agora, com mais verticalidade a figura dos bailarinos, haja vista que há algum tempo o público assistia aos espetáculos de baixo para cima. Assim surgiram os saltos também para as bailarinas, os passos de elevação feitos por fios não perceptíveis aos olhos do público, que faziam com que as mulheres conseguissem encostar

somente a ponta dos dedos dos pés no chão. Esse caminho á sapatilha de ponta foi um pequeno salto, este assessório veio para realizar o ideal de imaterialidade, espiritualidade, uma visão alada e delicada que se tornaria definitivamente a figura ou o símbolo da bailarina clássica. (CAMINADA, 1999).

Várias bailarinas foram apontadas como a primeira a utilizar esse belo recurso, entre elas está Geneviève Gosselin e Avdotia Istomina, mas foi Marie Taglione que passou a fazer parte da história como aquela que realizou tal feito, Taglione confessou que em sua memória, que havia visto “algo incrível” executado por Amalia Brugnoli, discípula de Blassis.

Filipo Taglione no ano de 1830, pai de Marie Taglione e um dos mais significativos expoentes do romantismo coreográfico, utilizou conscientemente, nas partes dançadas da ópera-ballet o “*Le dieu et la bayadère*”, os elementos ideais de um *ballet* romântico estavam ali presentes como tema fabuloso exótico, amores fora dos padrões convencionais por sua relação com o sobrenatural, uso do conjunto feminino dentro do conceito fantástico de espetáculo e, sobretudo, a idealização da bailarina que, evoluindo na ponta dos pés sem a utilização de fios invisíveis, parecendo assim extremamente lírica e imaterial.

Assim, em 13 de janeiro de 1832, Taglione estreou na ópera de Paris o ballet que ficou conhecido historicamente como o primeiro ballet romântico: *La Sylphide*. Chega-se a 1841, ano que estreou *Giselle*, está é a obra mestra absoluta que sintetiza de forma admirável todas as técnicas dramáticas da época constituindo-se no ponto principal do repertório das companhias clássicas até nossos dias.

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

A partir do ano de 1830, a Rússia se tornou um ponto obrigatório a ser visitado por todos os nomes do ballet da época, mas somente na década de quarenta que iniciaram os *tours* triunfantes de bailarinas russas ao oeste europeu; entre elas cita-se a Yelena Andreyanova, a primeira a se apresentar, em 1845, na Ópera de Paris no papel de *Giselle*.

Em 1847, Marius Petipa foi contratado como bailarino. Foi transferido à Madri onde pode aprender a dança espanhola, este aprendizado lhe serviria de inesgotável fonte de inspiração para todas as coreografias por ele criadas quando futuramente substituiu Perrot. Com a saída de Saint-Léon, Petipa assume sozinho a direção do corpo de baile em 1869 e em dezembro desse mesmo ano estréia sem muito sucesso “*Dom Quixote*” no teatro Bolshoi de Moscou, montado dois anos mais tarde para Mariinsk. (CAMINADA, 1999).

Em janeiro de 1895, Petipa colocou em cena o ballet completo de *O Lago dos Cisnes*, esse ballet é uma das peças de repertório clássico montada no mundo todo. O papel principal da bailarina se constitui numa das maiores aspirações de uma bailarina; sua dualidade – a ética, chorosa e espiritual. Petipa atuou até 1904 quando foi afastado pois as idéias da nova geração de bailarinos tomaram conta, no entanto sua obra passou para a história.

Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, as cidades brasileiras começaram a construir Casas de Ópera. Nesses lugares se apresentavam companhias vindas do exterior. O primeiro nome que se tem na história de maestro de dança é Louis Lacombe, em 1811. Sua função como maestro era ensinar à nobreza e a família real as danças de salão da época. Houve uma homenagem à princesa e o príncipe regente D. Pedro dois dias após o “Dia do fico”, essa decisão histórica fez com que fossem homenageados com um espetáculo chamado “Ballets e Baladas”.

Com a queda do império, houve uma série de eventos e realizações para marcar o início do período republicano. Aos poucos os artistas famosos iam se fixando na cidade do Rio de Janeiro e não muito longe o Teatro Municipal do Rio

de Janeiro foi aberto, no dia 14 de julho de 1909 mais precisamente, após exaustiva campanha jornalística de Arthur Azevedo. Outro motivo pelo teatro ter sido aberto foram às necessidades técnicas requisitadas pelas companhias que visitavam a cidade.

Após duas tentativas fracassadas, finalmente em abril de 1927, sob a direção de Maria Olenewa, quase vinte anos mais tarde foi inaugurada extra-oficialmente a primeira escola de danças pertencente a um Teatro no Brasil; em 1931 foi oficializado o trabalho através do decreto do prefeito que criou a Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o decreto também contemplava a criação da Orquestra e da Escola de Canto Lírico, essas atividades aconteciam no próprio teatro.

A primeira diretora da Escola foi Maria Olenewa, estudou na Academia de Danças Nelidova, em Moscou, fazendo sua estréia profissional na companhia da Ópera de Zimina. Abandonou a Rússia após a Revolução de 1917, foi para a França onde dançou no Théâtre des Champs-Élysées, na companhia de Maria Kousnetzova. Veio ao Brasil pela primeira vez, em 1921, com a *troupe* de Leonide Massine, tomando então a decisão de ficar na América Latina.

Entre 1922 e 1924 dirigiu o ballet ainda não oficial do Teatro Colón, enquanto participava das temporadas líricas de 1923 e 1924. Fundou em 1927 a Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cujos trabalhos foram reconhecidos oficialmente em 1931.

Olenewa, doente e impossibilitada de exercer sua atividade profissional, suicidou-se em Maio de 1965. O Teatro fechou para reforma, quando Serge Linfar veio para participar de uma temporada o teatro foi reaberto, Linfar estava na qualidade de coreógrafo convidado e primero-bailarino, sua presença significou muito para oficialização da companhia que só aconteceu em 1936.

Nesse período, Maryla Gremo entrou como bailarina-convidada na companhia e essa presença ligaram-a definitivamente ao Brasil. Em 1943 foi efetivada no Teatro Municipal como bailarina, *maîtresse de ballet* e coreógrafa,

criando obras de peso e inspiração para a companhia que enriqueceram bastante o repertório da companhia. Na companhia além de coreografar para inúmeras óperas, atuou como intérprete de obras de Lindberg, Olenewa, Rosay, Veltchek, Schwezoff, Leskova e em clássicos do repertório acadêmico.

Segundo Cardoso (2004), em 1950 Tatiana Leskova, na qualidade de excelente bailarina, abriu mão de todos os seus esforços e conhecimentos trazidos do Original Ballet Russe para fazer com que o ballet no Brasil atuasse em maior número de vezes, apesar da pouca idade, jamais foi contestada sobre sua competência. Leskova nasceu e estudou na França, mas sua carreira é fundamentalmente brasileira ensinou a encarar a dança como uma atitude de respeito e amor. Estava feita a ligação entre o ballet e o Brasil. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro se tornou ponto de referência do ballet clássico para várias regiões do Brasil.

Belém passou a ser o centro das atenções nas atividades da província da região em 1860, com o crescente desenvolvimento da exportação da borracha e a mudança de regime Belém e Manaus foram renovadas e modernizadas. Desde 1878, a cidade desfrutava do grande Teatro da Paz. Esta fase do ciclo da Borracha influenciou a sociedade, a política e as tecnologias que ajudaram no processo de desenvolvimento e expansão das atividades artísticas no estado do Pará. O centro das atividades da província e da região passou a ser o Pará, permanecendo por duas décadas do século seguinte como tal.

Os estudos de Cardoso (2004) revelam que durante esse momento histórico que Belém recebeu Ana Pavlova. Essa famosa bailarina veio dançar no Brasil e escolheu Belém como a primeira cidade de sua *tournee*. Sua finalidade era difundir a dança erudita para o maior número possível de pessoas e de lugares. Essa apresentação e a volta de Anna Pavlova, em 1928, segundo Sucena (1989, p. 144) fizeram com que as pessoas buscassem mais conhecimentos sobre a área da dança e esse público passou a ser admirador desta categoria de arte.

O Theatro da Paz teve o seu próprio corpo de baile, fundado em 1954, pela bailarina e professora de dança norte americana Senhora Frances Rands Beery, que estreou na Companhia de Ballet Michael Fokine, considerado um dos maiores coreógrafos do século XX, dançando "Les Sylphides", "Schérérazade" e "Príncipe Igor"; dançou também com George Balanchine, Chester Hale, Mme. Albertina Rauch e Ella Dagonova, da Companhia de Pavlova (Jornal Vanguarda, 23-07-1954).

A existência do corpo de baile foi passageira, não só pela falta de apoio financeiro dos governos do Estado e do Município, mas também devido às circunstâncias da presença de Sra. Beery em Belém, que aqui esteve acompanhando seu esposo, Sr. Lawrence A. Beery em Belém, técnico da borracha chamado a trabalhar no programa de Colaboração Técnica, sediado no Instituto Agrônomo do Norte. Aquele corpo de baile dói chamado de Companhia Ballet de Belém e constituiu-se de vinte bailarinas, todas filhas de famílias paraenses . Através da diretora do corpo de baile paraense, a Sra. Frances Beery, Felicitas Macedo, professora diplomada pelo Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro veio ministrar cursos de ballet e correção plástica.

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

Outro fato que contribuiu par ao declínio do movimento da dança em Belém foi à chegada de Cinematógrafos em 1908, que projetavam suas películas no Largo de Nazaré e Teatros. Com o passar do tempo a tela foi fixada na parede dos espaços teatrais, impossibilitando definitivamente as apresentações cênicas. (CARDOSO, 2004).

Belém estabeleceu um forte laço cultural favorecido durante quatro séculos e firmou uma atividade essencialmente européia, sendo assim na segunda metade do século XX Belém inicia uma produção local em dança, espetáculos



começaram a ser montados e cursos ministrados por ocasião das temporadas das grandes companhias de dança que se apresentaram em Belém serviram de inspiração para o que era produzido. Até hoje uma prática é muito comum em nossa região, os professores de dança do nosso Estado buscam o estudo da técnica fora da região.

Os estudos de Cardoso (2004) apresentam as professoras Vera Lúcia Torres, Clara Pinto, Rosário Martins, Eni Correa, Teka Salé e o professor Augusto Rodrigues como os percussores da dança no Estado do Pará.

Por volta dos anos sessenta a Universidade Federal do Pará, instituiu a primeira coordenação de dança tinha à frente professores Eni Correa e Marbo Giannancini. Ambos professores por entenderem que a dança é uma área de conhecimento e que precisava ampliar o leque de discussões em torno desta área criaram o Grupo Coreográfico da UFPA.

Eni Correa e Marbo Giannancini estruturaram um trabalho pedagógico, baseado em procedimentos teórico- práticos dialogando com diversos gêneros de dança.

O Grupo Coreográfico da UFPA historicamente tem grande importância para história da educação pela dança, pois ele foi o fio condutor para desenvolvimento científico desta área. Escola de Teatro e Dança da UFPA, no ano de 2000 estruturou o curso Experimental de Formação de Bailarinos, atendendo diversas faixa etárias de 07 a 20 anos de idades em níveis de ensino específicos.

O Curso Experimental de Formação de Bailarinos dava ênfase ao estudo do balé clássico, porém na matriz curricular havia outras disciplinas que integravam o currículo como dança moderna, dança contemporânea. Devido a crescente demanda de alunos o corpo docente detectou a necessidade de ofertar o curso técnico profissionalizante em nível técnico.

*“A historicidade embarca no baile, no bailado do lado a lado, nos pas débouree desvelados nas memórias das pedagogias que interagem em um andante histórico, suites de vida, vivida em uma cronologias assistida nos episódios momentâneos dos fluídos psíquicos de quem os narram”*

*Carlos Dergan*

## CAPÍTULO 3

### DANÇA VIVENCIADA NAS NARRATIVAS

*“A cada dia que passava, mais princípios filosóficos de como podemos ver a realidade pela arte, me contemplava, acredito eu, que isso, os princípios, foram os alimentadores para que eu pudesse continuar...”.*

*Antônio Cunha.*

#### 3.1 NARRATIVAS DE ANTÔNIO

Entrevistador: - Bom dia! Antônio, gostaria de agradecer por participar da nossa pesquisa.

Entrevistador: - Antônio, vamos começar?

Antônio: - Vamos sim!

Entrevistador: Antônio, em quais contextos se desenvolveram, e se desenvolvem, a sua formação artística e pedagógica? Quais foram, e quais são, as suas relações com o processo de ensino da dança clássica em Belém? Quais foram as suas contribuições para a formação de bailarinos clássicos e para o desenvolvimento da cultura e da arte do balé clássico na cidade de Belém, no estado do Pará?

Antônio: – *O meu percurso de bailarino clássico teve início na Escola de Danças Ribalta, o ano era de 2008. O professor foi o bailarino Ronielson Rabello, o qual me apresentou a técnica masculina nas modalidades de danças jazz e balé clássico. Ronielson Rabello,<sup>25</sup> teve formação pela Royal Academy of Dance<sup>26</sup> e participou da Cia. Clara Pinto*

---

<sup>25</sup> Professor de danças.

<sup>26</sup> Chamada de RAD foi fundada em [Londres, Inglaterra](#), em 1920, como a Associação de Professores de Dança de ópera, e lhe foi concedida uma [Carta Régia](#) em 1935. A [Rainha Elizabeth II](#) é o patrono da RAD. A RAD foi criado com o objetivo de melhorar o padrão de ensino de ballet no Reino Unido.

*Na Escola de Danças Ribalta, o professor Ronielson Rabello trabalhava em conjunto com Martha Batista<sup>27</sup> nas produções de repertório de balé clássico, mas as aulas, oficialmente, quem ministrava era o Ronielson Rabello.*

*Fiquei extremamente feliz, pelo fato de ter aulas masculinas de balé clássico, pois a minha iniciação foi com técnicas femininas, claro que, por falta de conhecimento, eu não sabia da distinção entre a técnica feminina e a masculina.*

*Foi impactante e desgastante as aulas masculinas. Parece que eu tinha que reaprender tudo novamente, fazer apoio para carregadas, as músicas de exercícios eram diferentes para as especificidades de passos masculino.*

*Nesse sentido, isso fez toda a diferença em minha vida, pelo fato das coreografias serem mais fáceis, que no caso, deveria ser natural dançar como homem, mas como a escola não tinha rapazes pagantes, era raro ter aulas masculinas, só tinham aulas intensas de rapazes porque o professor ofereceu de forma gratuita a sua didática. Eram em torno de cinco a seis rapazes que faziam atentamente as aulas de ballet ministradas por Ronielson Rabello.*

*Professor Carlos Dergan, teve tempos que eram 10, 14 rapazes praticantes do ballet clássico, mas sempre oscilava a frequência, mas regularmente, eram cinco ou quatro que dançavam em palco, pois, muitos, desistiam por vários motivos nos quais só ficavam sabendo depois de muito tempo.*

*A minha iniciação como professor de balé clássico se estabeleceu quando ingressei na UFPA<sup>28</sup> em 2009. Pois foi no curso de graduação em licenciatura em dança que eu pude comprovar o meu desenvolvimento intelectual, e como consequência de meus estudos a qualificação no mercado profissional em dança. Então, pude assumir turmas de iniciação básica e intermediária na Escola de Danças Ribalta, a partir do segundo para o terceiro semestre do meu curso de licenciatura.*

---

<sup>27</sup> Bailarina Clássica e professora de balé clássico

<sup>28</sup> Universidade Federal do Pará

*Lembro-me que no primeiro semestre de 2009, me desliguei da Ribalta e fui trilhar novos horizontes pedagógicos e vivenciar outras experiências, a exemplo, a Ballare Escola de Dança, em que participei da remontagem completa do Balé de Repertório<sup>29</sup> Giselle<sup>30</sup>, meu papel foi um camponês do Pas de Six do primeiro ato.*

*Na Ballare<sup>31</sup> fiz aulas com os princípios técnicos da Royal Academy of Dance no nível do Inter Foudation preparando-me para o exame que seria no segundo semestre, entretanto não consegui mais ir para essa escola no meio do ano, finalizou o semestre para a apresentação do espetáculo. No semestre, fiz aulas na Ballare e eu estava me preparando para o exame da R.A.D. ( Royal Academy of Dance) e a barra era semelhante, mas, o centro, e a diagonal evidenciavam outros princípios metodológicos e isso foi extremamente marcante em minha vida profissional.*

*Não tive mais incentivo por parte da minha família, conseqüentemente, essa situação, estava afetando o meu desempenho no Curso de Graduação em Dança da UFPA, pelo fato de eu ficar o dia todo no centro de Belém sem o dinheiro do almoço, pois morava e continuo morando em Ananindeua, em um bairro chamado Icuí Guajará. Infelizmente não tinha condições de me deslocar quatro vezes ao dia de ônibus, pois era a rotina dessa escola, era extremamente rígida, mas o meu sonho era maior que a minha dor, era maior que todos os*

---

<sup>29</sup> Repertório, do latim repertorium, 'inventário', segundo o Aurélio, quer dizer, entre outras definições: conjunto das obras interpretadas por uma companhia teatral, por um ator, por uma orquestra, por um solista, etc. Em relação à Arte, mais do que sempre, repertório está ligado a perenidade, universalidade e atemporalidade. De uma forma ou de outra, mais próxima ou não da ideia que temos 'a priori' do que seja repertório, o certo é que, em relação à dança, a palavra está sempre associada a uma coleção de peças que reunidas a partir de determinados critérios formam o acervo de uma companhia.

<sup>30</sup> O *ballet Giselle*, criado em 1840, conta a história de uma camponesa que, durante as festas de colheita de uvas, conhece um rapaz chamado Loys e se apaixona por ele. Mas, na verdade, seu nome é Albrecht e ele é um nobre, que mente porque também se apaixonou por Giselle. Hillarion, antigo namorado dela desconfia e acaba descobrindo a farsa. Quando ele conta a verdade à Giselle, ela enlouquece de desgosto e morre. Sua alma vai para o mundo das Willis, os espíritos de jovens que morreram por amor antes do casamento e que se vingam dos homens que as fizeram sofrer. Hillarion vai visitar o túmulo de Giselle e Mirtha, a rainha das Willis, a obriga a fazê-lo dançar até a exaustão, levando-o à morte. Em seguida, é a vez de Albrecht, mas Giselle, ainda apaixonada consegue protegê-lo, quando o dia amanhece ele escapa, salvando-se da morte.

<sup>31</sup> Ballare Escola de dança” é uma instituição situada na cidade de Belém, no estado do Pará, que tem por objetivo o ensino da arte da expressão do movimento corporal. A Escola existe desde o ano de 2001, sob direção da professora e coreógrafa Ana Rosa Crispino. Desde seu funcionamento, a escola preza pelo ensino da técnica do balé clássico fundamentado no método Royal Academy of Dance, com o intuito de enriquecer, possibilitar o conhecimento e oportunizar a divulgação da arte do balé clássico no Estado do Pará.

*problemas familiares no qual eu enfrentava, mas o ser humano tem um limite e a situação me fez planejar e colocar de lado o que eu mais amava naquele momento, o ballet.*

*O Ronielson Rabello, foi meu primeiro professor que dava aula no Ribalta em que repassou técnicas masculinas, ensinava de forma “livre”, não tinha programa, um programa específico. Essas suas duas vivências com a técnica masculina me proporcionou uma visibilidade no que eu mais precisava para desenvolver a minha forma de dançar.*

**Figura 08** - Antônio Cunha.



**Foto:** Arquivo pessoal de bailarino Antônio Cunha

*No segundo semestre de 2009, retornei à Escola de Danças Ribalta. O Ronielson Rabello já não estava mais na escola, retornei as aulas com a*

*professora de balé de repertório Martha Batista, que foi minha professora durante o ano todo de 2008.*

*A metodologia adotada na Escola de Dança Ribalta<sup>32</sup> sempre foi o método russo Vaganova<sup>33</sup>, pois quem aplicava essa prática era a Mayrla Andrade, tive um “choque metodológico”. Pois tive que me readaptar à didática. Quando voltei da Ballare, amadureci, mas ao mesmo tempo, eu ficava conturbado nas baterias e diagonais ao ponto de não conseguir fazer, mas superei. Isso foi positivo para hibridizar a minha maneira de se pensar balé em termos didáticos na sala de aula. Naquele semestre, recebi convites esporádicos de substituições quando algum professor faltava, eu estava presente para dar aula e, ao mesmo tempo, fortalecendo, descobrindo, desenvolvendo a minha didática em um parâmetro infanto-juvenil, neste caso, descobrindo um redimensionamento metodológico do balé clássico para cada perfil comportamental de turma, em termos técnicos didáticos. Quando falo em técnica e didática, falo no sentido de escolher um grau específico e a forma como passar o conhecimento do balé clássico.*

*Contudo, eu ensaiava sozinho e coincidia com outros ensaios da escola até que houve a situação em que os rapazes me perguntaram se eu poderia dar aulas aos domingos e ofereci a minha ajuda, contudo, me surpreendi com a procura e eu fiz uma espécie de programa em que os exercícios da barra dialogassem com os exercícios no centro e diagonal. A situação foi bem aceita e satisfatória por parte deles. Isso chamou a atenção da diretora da escola, Marlene Andrade e juntamente com a coordenadora organizaram um dia para que eu pudesse dar aula de técnica masculina, em torno de \$R10,00 a hora aula. Minha família nem fazia noção do que eu fazia ou passava na minha vida, faziam de conta que a*

---

<sup>32</sup> Instituição de ensino de dança localizada no município de Ananindeua-Pará

<sup>33</sup> Vaganova foi uma estudante na [Escola de Ballet Imperial](#) em [São Petersburgo](#), graduando-se em 1897 para dançar profissionalmente com a companhia de pais da escola, o [Ballet Imperial Russo](#). Aposentou-se de dançar em 1916 para seguir uma carreira docente. Após a [Revolução Russa](#) de 1917, ela voltou à escola como professora em 1921. Embora não tenham tido, até então, foi re-estabelecida como a Escola Coreográfica de Leningrado pelo governo soviético. O Ballet Imperial Russo também foi dissolvida e foi re-estabelecido como o Ballet Soviética.

Como professora, Vaganova planejou seu próprio método de formação de ballet clássico e técnica, fundindo elementos de métodos franceses, italianos e outros, bem como influências de outros bailarinos russos e professores. Estes ficaram conhecidos em todo o mundo e levou a seu diretor que está sendo feito da formação escolar e alguns dos bailarinos mais famosos da história.

*minha profissão nunca existiu. O início foi empolgante, mas, ao decorrer do tempo, percebi que alguns frequentavam de forma esporádica, faltavam e não justificavam a sua ausência, então tive a necessidade de fazer reuniões avaliativas em que eu pudesse ouvir deles o que eles achavam da aula masculina, atrelado a isso, fazer questionamentos sobre os motivos incentivadores da prática do balé clássico, contudo, pensei que eu não estava conduzindo bem a aula e, conseqüentemente, desmotivando eles, mas, a realidade me surpreendeu, pois o fato em questão foram as adversidades em que eles enfrentavam para ir para a aula do balé clássico.*

Entrevistador: - Como você se apropria da didática para ensinar balé clássico?

*Antônio - A minha didática de ensino para a turma de rapazes era bem flexível, do tradicional ao libertador, pois havia muita imaturidade e, às vezes contaminava todo mundo na sala, pois a turma oscilava de 16 até 23 anos de idade. Era complicado adotar um nível de dificuldade, pois alguns estavam começando a aprender, enquanto outros estavam necessitando de exercícios mais difíceis para praticar. Então tive a necessidade de mesclar os exercícios e graus diferenciados em uma mesma aula e ser rígido na didática. Claro que durante algumas correções era inevitável ter alunos que não gostavam, mas como eu dizia em aula “é um mal necessário”. Após as aulas, sempre perguntava como foi que a aula em si se refletiu neles, uns até me diziam pra eu ser mais rígido, outros me diziam para que eu fosse mais sereno, uns me pediam desculpas por não conseguir fazer, uns me diziam que a aula estava simples e que eu poderia elaborar coisas mais complexas, então sempre ficava nessa ambigüidade técnica e didática a partir da necessidade da turma. Tentei dividi-la, mas mesmo que abrisse pra iniciante e pra avançado eu não teria sucesso devido a ausência dos rapazes durante ao longo do tempo.*

*Contudo, tive que ter uma boa compreensão sobre as dificuldades que os rapazes passavam, no caso, a principal reclamação era a falta de incentivo financeiro dos pais, também havia as questões escolares em que eles*



priorizavam, mas, de fato, era uma situação em que eles deixavam para a última hora e acumulava a responsabilidade, conseqüentemente, sacrificando a aula de dança. A ausência dos rapazes, na maioria, tinha haver com a vinculação de suas atividades nas igrejas evangélicas, haja vista que eles participavam destas igrejas. Meu posicionamento diante disso era de compreender as suas adversidades e discuti-las. Acredito que o diálogo entre aluno e professor é fundamental para que ele possa se organizar e definir metas, criar uma visibilidade de ser bailarino na sociedade e no contexto em que se vive.

A turma durou um ano, pois havia muita desistência, no caso, a escola não poderia pagar um professor para dar aula somente para três ou quatro alunos. De fato, sempre tinha aqueles mais dedicados, mas infelizmente não estava tendo retorno. Ao longo desse processo apliquei também a teoria do livro chamado “Ballet Essencial” de Flávio Sampaio, pois é um livro que aborda o balé de forma em que o método que deve se moldar ao corpo e não o corpo à técnica.

Ele pontua, anatomicamente, as ações dos exercícios para cada passo de balé, para cada corpo com suas especificidades. Sempre carrego essa didática comigo em minhas aulas. Concluo que o período em que dei aula foi curto, mas foi intenso o suficiente para que eu possa ter uma dimensão do que de fato quero como agente modificador da sociedade contribuindo para uma sociedade melhor como professor, seja prático ou teórico de ambiente escolar.

Depois de ter vencido os medos de frequentar uma escola de balé clássico, comecei a ter mais segurança em fazer algo no qual tomei como estilo de vida, ser um bailarino. Desde então, meu foco foi esse, entretanto, um novo princípio, um novo olhar estava por vir, o ensinar. Antes de estar seguro, me sentia uma pessoa diferente diante da sociedade, estranheza que me tomava de forma negativa pelos medos que eu mesmo semeava em minha mente, sempre projetando situações de pré-conceito e humilhações pelas pessoas com as quais me relacionava, na escola, na vizinhança e, principalmente, no meio familiar, porém, contudo, depois de um ano dessa prática, me vi mais seguro no que eu fazia, e comecei a encarar

*de outra forma, não fiquei mais projetando situações negativas, e comecei a projetar bons pensamentos.*

*Teve um dia que quando acabei de fazer uma aula de balé, a professora não havia chegado, por sinal, era também aluna da escola e participava da Cia, contudo, uma senhora funcionária da escola de dança Ribalta, que atende por Tia Beth me olhou e perguntou se eu poderia dar aula para as alunas até o horário em que a professora dessa turma pudesse chegar, contudo, me tomou um frio na barriga, mas fiquei sensibilizado e animado em confiar em mim e eu disse que sim, pois não poderia me fazer de cego por uma escola que me ajudou muito e que me oportunizou a conhecer a arte da dança.*

*Entrei na sala e vi em torno de 5 a 6 seis crianças em cerca de 7 a 8 anos de idade, elas estavam conversando, ao entrar na sala o silêncio tomou a sala e ficaram me olhando com estranhamento, de querer saber quem eu era. Nesse momento eu estava nervoso, pois foi tudo de repente, então perguntei o nome delas, e uma delas rapidamente me fez uma pergunta que era a dúvida de todas: - “Você vai ser o nosso professor?”. E eu disse que sim! E ela, logo em seguida, me perguntou: - “Porque meninos fazem balé?”, fiquei sem palavras, nem tive reação e repeti a pergunta sobre o nome delas e cada uma me disse o seu nome. Não que eu estivesse com vergonha de dizer sobre o papel do homem no balé, mas eu não tinha me questionado sobre isso. Enfim...*

*Na sala de aula, depois da apresentação, me lembrei das aulas da Mayrla Andrade<sup>34</sup> de aquecimento no chão, “ponta, meia ponta”, circundação do pé, enfim, aquecendo desde o início, todas as articulações até chegar ao ponto de ir para a barra, sempre foram assim as minhas aulas de iniciante. Então, ao terminar o aquecimento no chão a professora chegou e eu fiquei observando a aula dela.*

*A segunda vez eu dei uma aula completa, pois a professora não veio e a tia Beth não pensou duas vezes, me chamou pra dar aula, mas havia uma diferença, comecei a ter dificuldades pra ensinar, pois as meninas queriam brincar e*

---

<sup>34</sup> Professora do Curso de Licenciatura Plena em Dança da UFPA e proprietária da Escola de Danças Ribalta.

*achavam o meu aquecimento entediante, havia meninas que se jogavam no chão e já estavam fazendo uma espécie de dança contemporânea, então, comecei a ficar nervoso, pois os pais tinham acesso à sala, no caso, eu não poderia perder o controle delas, contudo, aquele procedimento metodológico era o único que eu sabia para aquecer, então pulei essa fase e fui logo pra barra.*

*Eu propus exercícios ao lado da barra, fui infeliz pois as meninas não lembravam, não faziam, e nem prestavam atenção no exercício, mas, de fato, isso se devia pela complexidade do exercício que eu queria passar, contudo, não percebi que eu devia trabalhar os passos de balé de forma desfragmentada, ou seja, não haveria só cambré<sup>35</sup>, nem todas as posições dos pés, mas focar somente o plié<sup>36</sup>, os princípios que rege esse único exercício, sem a movimentação dos passos, pois, ao ver elas fazendo o plié com os braços, havia uma preocupação dupla, dos braços, e das pernas.*

*Os braços e pernas, na hora do exercício, as deixavam confusas, pois elas não sabiam se faziam uma coisa ou outra, então, no decorrer do tempo, a minha didática foi se afunilando, com dificuldade, pois a técnica por si só é muito difícil, contudo, elas se dispersavam muito rápido, então, no decorrer do tempo, nem quis mais dar aula, me afastei, pois eu pensava que o problema era comigo, mas depois, me deparei e percebi dois fatores extremamente importantes que definiram a minha forma de dar aula, a minha imagem masculina e compreender a origem desse aluno.*

*Quando falo da minha imagem, falo, portanto, da familiaridade que as alunas possuíam quando uma moça dava aula, diferentemente quando um rapaz dava aula, no caso, eu. Parecia que as alunas respeitavam mais uma moça do que um rapaz, não sei se é pelo fato de eu brincar com elas, de descontrair certos momentos, mas era notório até os dias de hoje, mesmo tendo a mesma didática.*

---

<sup>35</sup> Arqueado. Dobrar o corpo a partir da cintura, para a frente, pra trás ou pra os lados, a cabeça acompanha o movimento. - Ver glossário

<sup>36</sup> Exercício executado na barra consiste em dobrar joelhos ou o joelho. Este exercício torna as juntas e os músculos mais flexíveis e maleáveis bem como tendões mais elásticos.

*Eu não me dei conta de que essas alunas vinham de um meio familiar múltiplo, ou seja, que muitas das vezes, elas viam aquela aula de balé como uma forma de expressar suas memórias, sua vida e que havia uma necessidade de obter estratégias metodológicas para que elas possam se expressar. Pois, a minha forma didática não alcançava todas, e, em outras situações, as que não foram atingidas, de certa forma, ficavam dispersas a aula toda. Eu queria impor, ao invés de expor, queria que elas aprendessem a técnica “pura”! Então, esse foi “o meu estalo”, o momento que eu percebi que eu estava mais preocupado em depositar na cabeça delas o balé do que em pensar o como e por onde eu poderia mostrar o balé para elas.*

*Então comecei a mesclar, um dia era exercício só no chão, e no outro era só na barra, e o outro só no centro, sempre focando uma especificidade de exercícios, e muitas das vezes, com certas brincadeiras, mas os pais não olhavam bem essa dinâmica de brincar com elas. Até então, era que eu percebia pelo olhar deles na janela, até hoje não sei, pois eu era apenas um substituto.*

*Contudo, comecei a ser solicitado todas às vezes quando um professor faltava. Mas quero ressaltar um dia em especial, um dia em que o grupo coreográfico, do qual eu também fazia parte o professor faltou. O grupo coreográfico era a turma mais avançada para se chegar a Cia, então era o sonho de todo mundo entrar na cia, mas tinha que passar pelo grupo coreográfico, nessa época eu já tinha dois anos de experiência em dança em balé e dança contemporânea.*

*Neste dia em que o professor faltou, a tia Beth falou que eu ia dar aula, mas percebi que a notícia não agradou a todos que estavam em sala de aula, não agradou os mais experientes, não me recordo bem, mas acho que dois ou três saíram da sala, me senti mal, me senti inútil, queria chorar, mas continuei e dei aula no que eu acreditava em tudo que aprendi, fiquei com muito medo, me tremia todo, até a voz ia embora, mas ai, foi fluindo naturalmente, pois, mesmo que tinha gente de alto nível, havia também pessoas que acabaram de entrar.*

*Nessa turma, havia bailarinos de graus diferenciados, então minha aula atendeu mais aqueles com qual estavam iniciando a sua carreira. Eu percebi que não agradei a todos, mas também não deixei de ensinar, apesar de que foi entediante, pois eu demorava em elaborar os exercícios na música, pelo fato de eu sair daquelas aulas de especificidades e também pelo nervosismo de ser uma turma que pela primeira vez eu me deparei para dar aula.*

*O mais engraçado é que isso me fez despertar um entendimento melhor sobre o balé, pois eu já não via mais como antes, comecei a prestar atenção e de querer me conscientizar sobre a importância das explicações sobre a técnica e, além de tomar isso como bailarino, isso veio me constituindo como professor em tentar lembrar de tudo que os professores falavam para que eu possa reproduzir no ato de dar aula.*

*O bom de tudo, é que o Ribalta sempre teve professores variados, então, isso, foi uma das coisas que é mais latente em mim. Ver o balé clássico de várias formas, é enriquecedor não somente as explicações sobre a técnica, mas também, os depoimentos de sua história de vida que foram elementos determinadores que me fizeram continuar.*

*Quando o professor fala sua história de vida para atingir seu sucesso, sua glória nos palcos, seu ponto de vista em relação de como se deu a dança em sua vida, acredito eu, que é impactante para o aluno, pois falo por mim, tenho plena consciência de que eu não tenho um pé bonito, de que não tenho flexibilidade, de que não tenho força para carregar uma bailarina, elementos essenciais em uma linguagem extremamente estética. Contudo, histórias como Rudolf Nuriev em saber que ele não tinha flexibilidade foi incentivador, pois ele foi um dos bailarinos que fez mais história no mundo por suas extraordinárias performances.*

*Entretanto, esses incentivos, vinculados às explicações técnicas e, principalmente, à história dos professores em dizer suas dificuldades em fazer o balé, foi um dos fatores determinantes que me fizeram gostar mais ainda sobre algo que eu estava começando a enxergar além do fazer em uma sala. Saber que*

*eu tinha esperança de ser um bailarino que dançasse bem, não queria ser o melhor, mas o suficientemente para dançar próximo da minha realidade. Quando eu falo realidade eu falo de minhas possibilidades corporais nessa técnica.*

*Então cada vez mais que eu dava aula, mais crescia a minha responsabilidade de aprender e ouvir o que os professores me ensinavam, contudo, isso deu um reflexo de minha forma de fazer aula, entretanto, começou haver um confronto sobre minha pessoa com a minha família em relação ao balé. Até hoje ainda presencio comentários sórdidos sobre ser bailarino, mas antes, no início, foi bem pior. Eu tinha tudo pra desistir, mas também tinha tudo pra continuar, acredito eu que tudo isso foi pelo princípios pedagógicos que os professores iam passando pra mim de aula por aula.*

*A cada dia que passava, mais princípios filosóficos de como podemos ver a realidade pela arte, me contemplava, acredito eu, que isso, os princípios, foram os alimentadores para que eu pudesse continuar, pois eu não tinha “talento”, a estética, até mesmo os professores não depositavam em mim a confiança de me botar em palco em certas situações, logo no início.*

*“No levitar nas pontas dos pés das auroras, das ninfas, na delicadeza da princesa, a ilusão torna-se real, na imaginação da bailarina. Toca o sino, sai do corpo um ser e dá passagem a outra entidade personificada que divide: um corpo, unidade indissociável e cheia de pluralidade, a bailarina”*

*Carlos Dergan*

### 3.2 - NARRATIVAS DE CAMILA BARBOSA

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

*Camila Barbosa.*

Entrevistador: Oi Camila você poderia responder as perguntas que constam neste roteiro de entrevista? Aproveito a oportunidade e te agradeço pela contribuição.

Camila: – *Claro Dergan.*

Entrevistador: Camila, em quais contextos se desenvolveram e se desenvolvem suas formações artísticas e pedagógicas? Quais foram e são as suas relações com o processo de ensino da dança clássica em Belém? Quais foram as suas contribuições para a formação de bailarinos clássicos e para o desenvolvimento da cultura e da arte do balé clássico na cidade de Belém, no estado do Pará?

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



**Figura 09** - Camila Barbosa e sua aluna



**Foto:** Arquivo pessoal da bailarina Camila Barbosa

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

*Hoje, analiso com muito cuidado toda a minha história na Dança, que começa na minha segunda casa hoje em dia, a Escola de Danças Bella Art<sup>37</sup>. Nessa casa, eu ganhei irmãos, mestres e ganhei uma lupa, que foi a mais importante delas: A lupa da arte.*

*Ainda recordo da minha primeira aula de ballet, olhei para as meninas com uma expressão muito assustada, olhando o tanto de coisas que tinha para aprender, sequências que pareciam impossíveis, mas sempre tinha uma voz que dizia: Vai! É isso! Continua!*

---

<sup>37</sup> Escola de Dança Clássica situado no município de Ananindeua-Pa.

*E foi essa voz doce, forte, delicada chamada Anny Érika Franco<sup>38</sup> que me motivou a entrar no meu próprio universo, e o que eu acabara de conhecer: A Dança!*

*O Ballet me parecia um desafio, pois sempre quis tê-lo em mim, mas aos 03 anos de idade era um tanto difícil de alguém lhe dar ouvidos em uma casa que era aprisionada pelo medo, arrogância, preconceito e tradicionalismo.*

*- Quero dançar!*

*- Criança quando come não conversa! (era sempre o que eu escutava)*

*Meus pais pensavam que eu não sabia o que queria e que se eu ainda continuasse com essa história de dançar o “balezinho” que eu decidisse, quando já mandasse no meu nariz. Mas, um anjo apareceu em minha vida e pude recuperar o tempo que havia devaneado por outras artes como a música, o teatro e a poesia.*

*Apesar de a poesia me encantar muito, hoje, prefiro escrevê-las com meus Développé<sup>39</sup>s e Arabesque<sup>40</sup>s.*

*Só pude realizar a minha “fantasia infantil” aos 16 anos, convidada por uma amiga que já era escritora de sua história. E lá fui à minha aula; lembro ainda que minha amiga faltou e fiquei com mais vergonha ainda.*

*Depois de um tempo, você vai percebendo as diferenças entre os exercícios e vai tomando-os como seus e, depois de um tempo, eles não saem da sua cabeça a sua contagem.*

---

<sup>38</sup> Professora de balé clássico e bailarina.

<sup>39</sup> Desenvolvido. Um développé é o movimento feito a partir de um retiré onde a perna é levantada para a frente, ou lado, ou trás, mantendo-a na posição.- Ver glossário

<sup>40</sup> Arabesco. Uma das poses básicas do ballet, que tira o seu nome de uma forma de ornamento mourisco. No ballet, é uma posição do corpo, apoiado numa só perna que pode estar na vertical ou em demi plié, com a outra perna estendida para trás e em ângulo reto com ela, sendo que os braços estão estendidos em várias posições harmoniosas criando a linha mais longa possível da ponta dos dedos da mão à dos pés. Os ombros devem ser mantidos retos em frente à linha de direção. As costas devem estar sustentadas, sendo a linha feita pelas diversas posições (1ª, 2ª e 3ª). Os arabesques são geralmente empregados para concluir uma fase de passos, tanto nos movimentos lentos do adágio como nos movimentos vivos e alegres do allegro. Também são executadas pirouettes em arabesque- Ver glossário.

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

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

*A minha didática de ensino parte do “conhecido para o desconhecido”, acredito que assim a criança se sente próxima da aula, participa e se interessa, então comecei a criar uma metodologia de ensino com o que está mais próximo delas a brincadeira. Por meio das brincadeiras, ela vai construindo uma série de conceitos lógico-matemáticos: quantidade, tamanho, distância etc... Brincar dá prazer e o prazer é o poderoso impulso de crescimento pessoal. A brincadeira diverte e ao mesmo tempo educa.*

*Minha proposta de ensino estará mais próxima do aluno, atendendo às suas necessidades e eliminando suas dificuldades. São brincadeiras como: amarelinha, pira-pegas, o chefe mandou, vivo-morto. Observando sempre meu plano de aula e o roteiro, primeiramente, faço um alongamento, adágio, alegre e relaxamento.*

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

*- Vamos saltar?*

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

como Maria Fux quando fala das palavras Mãe: “A palavra tem que ter força e comunicação direta com o corpo”.

- Pira pega de sacis?

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

Acredito que assim elas se sentem mais próximas da aula e do ballet. Elas se sentem mais livres para criar, coreograficamente falando, e acabam brincando na coreografia.

Trarei alguns exercícios-brincadeiras e relatarei como foi recebido por elas, algo que é tão próximo delas dentro da aula de balé.

Olhava atentamente a janela que me mostrava a maravilhosa forma da natureza, a qual já não apreciava há bastante tempo. Estava na casa da minha avó materna, observando a minha terceira paixão natural – depois da minha família e o balé clássico.

Quando, de repente, ouço uma voz parecida com a dos esquilos dos filmes infantis dizendo:

- Vamos brincar de comidinha?

- Vamos!

- Eu faço o caldinho de feijão!

- Eu faço a carne!

- Eu bato açáí!

Eu percebi mais ainda nesse momento que nós, quando crianças, só reproduzíamos o que estamos vendo o tempo inteiro. Sendo assim, tudo o que

*deveríamos aprender devia partir desse principio para que passemos a reconhecer o que está teoricamente afastado.*

*Os exercícios que faço em minhas aulas são uma proposta metodológica de uma abordagem alternativa à aula de Balé clássico, para a turma do Baby Class, direcionado a uma faixa etária entre 03 a 06 anos de idade, colaborando com o papel educacional do professor de dança e atribuindo novos caminhos para a observação do fazer artístico do profissional, no papel de fomentador de novos corpos dançantes. A maior dificuldade reside em ensinar as posições dos braços, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª bem como as posições dos pés<sup>41</sup>.*

**Figura 10** - Camila Barbosa e as suas alunas.



**Foto:** Arquivo pessoal da bailarina Camila Barbosa

*Cheguei a receber muitas críticas sobre a minha metodologia com as crianças, chegaram a me falar que elas só brincavam. Mas acredito que, hoje, esse método contribuiu muito para o aprendizado e para a relação professora-aluna, contribuindo ainda para melhor aproveitamento no palco onde é a maior prova que podemos dar ao público.*

---

<sup>41</sup> Ver glossário

### 3.3- NARRATIVAS DE DÉBORA CARDOSO

*“Reconheço que a função do professor não é apenas fazer o aluno aprender e decorar o exercício para fazer um bom exame e passar, e sim buscar o melhor naquele aluno, observar onde ele tem mais dificuldade para que possa ajudá-lo a melhorar”.*

*Débora Cardoso.*

Entrevistador: Débora, em quais contextos se desenvolveram e se desenvolvem suas formações artísticas e pedagógicas? Quais foram e quais são, as suas relações com o processo de ensino da dança clássica em Belém? Quais foram as suas contribuições para a formação de bailarinos clássicos e para o desenvolvimento da cultura e da arte do balé clássico na cidade de Belém, no estado do Pará?

Débora Cardoso: - *Iniciei meus estudos de dança no ano de 1995, aos seis anos de idade, com o gênero de dança ballet clássico. A instituição na qual minha mãe matriculou-me foi a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, existente até hoje.*

*Nesse ano de 1995 a Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), situava-se na rua Dom Pedro I, entre Senador Lemos e Municipalidade, próximo à praça Brasil, porém mais tarde passou para o novo endereço na avenida Magalhães Barata, entre 09 de janeiro e 03 de maio.*

*Na época, a ETDUFPA, ofertava o “Curso Experimental para Formação de Bailarinos”, o método utilizado para embasar as aulas de ballet clássico ministradas pelos professores era de “Agrippina Vaganova”, da Escola Russa.*

*Vale ressaltar que o curso experimental de formação de bailarinos trazia, em seus componentes curriculares, vários gêneros de dança, por exemplo, dança moderna, dança contemporânea, folclore; além das disciplinas teóricas: história da dança, história da arte, filosofia da dança; música, entre outras.*

*Conclui o curso em 2004, com o título de bailarina formada pelo método russo. No entanto, minha turma foi a segunda e última a se formar neste curso oferecido por esta instituição de ensino, tendo em vista que a Escola de Teatro e*

*Dança da Universidade Federal do Pará almejava ofertar as modalidades de ensinos em níveis médio, técnico e superior em dança.*

*A ETDUFPA além de ofertar à comunidade o curso experimental de formação de bailarinos, ofertava também, cursos e oficinas livres de vários gêneros de dança. E, nesse ano de 2004, foram abertas as inscrições para o curso técnico em dança. Fiz a minha inscrição e passei por uma bateria de exames prático e prova escrita, sendo aprovada em todas as etapas.*

*Em 2005, ETDUFPA ofereceu o curso técnico em dança, com ênfase na formação do Intérprete-Criador em Dança.*

*A ETDUFPA mudou para o novo endereço, no qual permanece até hoje, na esquina das ruas Dom Romualdo de Seixas com a Jerônimo Pimentel.*

*O curso de técnico em dança tinha dois módulos a cumprir, terminei o primeiro módulo, porém faltando dois meses para a conclusão do segundo, desisti de me formar, pois almejava me dedicar aos estudos.*

*Neste mesmo ano, 2005, eu me inscrevi na audição para bailarinos promovida pelo Centro de Dança Ana Unger, para fazer parte da Companhia de Dança Ana Unger, na oportunidade, e passei no processo seletivo e comecei a frequentar aulas de ballet e jazz, cujo método utilizado para o ensino do Ballet Clássico é chamado Royal, método Inglês, Royal Academy Of Dance.*

*Tive que me dispor para um novo aprendizado, com vários estranhamentos, tendo em vista que os métodos que existem de balé clássico têm muitas semelhanças, mas apresentam várias divergências e detalhes, que confundem demais, como o uso de nomenclaturas diferentes para posições iguais, por exemplo.*

*Embora eu tivesse parado o curso técnico de dança da ETDUFPA, não deixei de frequentar as aulas necessárias para os bailarinos que faziam parte da Companhia. E, além disso, continuava meus estudos para o vestibular de 2005, no qual escolhi a área mais próxima da dança, Educação Física, mas não passei. Tentei novamente em 2006 e também não passei.*

**Figura 11** - Débora dançando o Ballet O Quebra Nozes<sup>42</sup>



**Foto:** Arquivo pessoal da bailarina

*Em 2007, a Universidade Federal do Pará ofereceu um novo curso, o tão esperado pela comunidade acadêmica, o Curso de Licenciatura Plena em Dança. Imediatamente me inscrevi para o processo seletivo do vestibular da UFPA, passei nas provas de habilidades com uma das melhores notas. Porém não passei na prova do vestibular, sendo aprovada somente no ano seguinte, tanto na UEPA, em educação física, quanto na UFPA em dança.*

*Fiz a minha inscrição nos dois cursos, mas o que realmente eu queria era o curso de Dança. Ingressei no ano de 2009, na segunda turma do curso de dança. Acredito, hoje, que passei no vestibular na hora certa, porque as pessoas da minha turma são maravilhosas, a turma era muito diversificada, com vários gêneros de dança.*

*Além disso, eu entrei com uma idade boa, 20 anos, a cabeça já estava mais madura, essa idade me proporcionou aprender melhor e aproveitar tudo que havia de bom de todas as disciplinas e professores.*

*Eu acredito, Dergan que, com essa idade, meu nível de entendimento e criticidade já estavam bem estimulados, e que juntamente com as disciplinas que*

---

<sup>42</sup> Ballet Clássico escrito em São Petersburgo e apresentado a 18 de dezembro de 1892. O balé em dois atos, com coreografia original de Marius Petipa (1818-1910), contem músicas conhecidas de Tchaikowky, o balé esta dividido em dois atos.



*nos exigiam reflexão, conseguia desenvolver ainda mais, o que me permite hoje em dia, escrever melhor, defender minhas ideias, buscar embasamento teórico para comprovar algo. Enfim, muito do que dependem todos os profissionais que prezam pela sua formação, e pela sua qualidade e reconhecimento no mercado de trabalho.*

*Na minha visão, o curso de dança, abarca todas as disciplinas necessárias para a atuação do profissional de dança na área da docência, englobando todos os gêneros de dança. Lógico, que assim como na medicina, os formados professores de dança saem como um clínico geral da dança, cada professor se identifica com uma determinada área e busca aprimorar seus conhecimentos para que possa atuar de maneira honesta e responsável.*

*No curso de Formação de Professores em Dança, eu aprendei a lidar com o corpo humano, conhecê-lo está em primeiro lugar, com a disciplina Anatomia do Movimento. Esta disciplina estuda as partes do corpo e seus movimentos; músculos, articulações, tendões, ossos, etc.*

*Além disso, o Curso de Licenciatura em Dança dá subsídios para compreender o corpo dançante num aspecto geral, com aportes teóricos e práticos. Tudo o que está ligado ao corpo direta e indiretamente, as sociedades e culturas diversas existentes, isso tudo para que favoreça o entendimento do corpo, sua organicidade física, psíquica e social.*

*A importância das disciplinas do curso de licenciatura plena em dança me fez perceber principalmente na disciplina Dança e Inclusão que existem as pessoas com deficiência e sem deficiência. Dessa forma, passei entender também que todo ser humano possui uma deficiência, seja ela visível ou não, e que cada ser merece e deve ser compreendido para que o ensino-aprendizagem possa acontecer.*

*Dergan, nada se compara à prática das teorias aprendidas, porque é nela que de fato aprendi como realmente a coisa funciona, é um aprendizado constante, é a teoria enriquecida. E como toda profissão, é preciso passar pela fase de teste, com acompanhamento de um supervisor que esteja para orientar, para que futuramente se possa fazer a coisa certa de maneira segura. Dessa*

*forma, temos a disciplina Estágio Docente, que funciona também como diário de acontecimentos. Relato todas as coisas vivenciadas com esses corpos que estudo e conheço teoricamente, e tudo que aprendi com eles na prática.*

*Voltando para o Ballet Clássico, que é a área com que eu mas me identifico, buscou dentro do curso, principalmente na disciplina Técnicas e Escolas de Dança I, que foi a que tratou deste gênero de dança, aprofundar meus estudos e conheci os outros métodos existentes para o ensino deste gênero, as escolas: italiana, francesa, russa, inglesa e cubana.*

*Na ETDUFPA meus estudos foram unicamente para formação como bailarina. Enquanto estudante dos cursos experimental de formação de bailarino e o curso técnico em dança, nestes cursos aprendia os exercícios, passos e movimentos, a técnica russa em si, para que pudesse aprimorá-la e assim poder dançar e passar de nível até alcançar a formação.*

*Penso que o centro de dança Ana Unger foi um verdadeiro laboratório para o experimentar da docência, haja vista que eu foi convidada para ministrar aulas de ballet clássico para diversas faixas-etárias.*

**Figura 12** - Debora dançando “O Guarani”



**Foto:** Arquivo pessoal da bailarina Debora

*O que eu posso perceber, como bailarina, é que o método russo é muito livre. O professor monta sua aula e os alunos fazem as “provas” para passar de ano com avaliação dos professores. Me sentia muito à vontade como aluna de ballet clássico. Além do que, quando criança, ela revela que não tinha muita disciplina, bagunçava demais, mas quanto à aula, demonstrava aprender muito rápido as sequências de exercícios.*

*Já no método inglês, tive que me adaptar de diversas formas. O primeiro impacto que eu tive se refere às nomenclaturas e posições dos braços e pés adotadas pelo método inglês. A jovem bailarina se perdia muito durante as aulas, em decorrência de ser um método novo para ela que só tinha experimentado o método russo. Tive que aprender tudo de novo.*

*As aulas do método inglês já trazem um sistema de ensino a ser desenvolvido através dos seus programas definidos, toda aula os mesmos exercícios, mesmos CDs a rotina propriamente dita. O que me causava estranheza, mas com muito esforço conseguiu me adaptar.*

*E, como aluna, eu era disciplinada, já tinha mais idade, estava amadurecendo, e senti que o próprio método exigia isso. Passei a enxergar o ballet de uma outra forma. Sempre gostava muito do mundo da dança, ballet clássico então, nem se fale.*

*Encontrei o meu novo caminho a percorrer nos livros. Descobriu que todo ano, uma examinadora externa tinha que ir às escolas credenciadas à RAD, para avaliar as alunas, as professoras e seus desempenhos no que diz respeito ao método inglês.*

*Então vi de perto quanta responsabilidade um professor tem quanto ao ensino-aprendizagem. A nota do aluno primeiro depende do professor, e depois do aluno. Se o aluno não aprendeu os exercícios, tira uma nota muito baixa e não passa, mas se ele sabe o exercício e não o executa com o nível técnico exigido, ele passa, mas com um conceito muito baixo.*

*Reconheço que a função do professor não é apenas fazer o aluno aprender e decorar o exercício para fazer um bom exame e passar, e sim buscar o melhor*

naquele aluno, observar onde ele tem mais dificuldade para que possa ajudá-lo a melhorar.

*A técnica clássica é complexa demais, tendo em vista que prima pela qualidade do que muitos chamam de posição anti-anatômica, o “en dehors” que aprendemos nas aulas de anatomia que trata da rotação externa da coxa. O trabalho imprescindível da postura que pede a retroversão do quadril, o que popularmente muitos professores chamam “encaixe do quadril”.*

Professora Débora Cardoso, qual a importância de uma boa formação de professores de dança e o trato com “o ensinar” ballet clássico?

– Débora: *“Um professor de ballet clássico precisa conhecer toda a estrutura do corpo humano para poder entender como a técnica se aplica a ele. Além do que cada corpo trabalha de um jeito, entende e executa um movimento de uma maneira singular. O maior desafio do professor é saber trabalhar com todos os corpos, chegar na individualidade de cada aluno para que todos executem o mesmo movimento da forma mais semelhante, uniforme”*

*Nessa profissão temos vários corpos a serem trabalhados para chegarem num mesmo nível, vários tipos de limitações estruturais. Casos de alunos com escoliose, lordose e cifose em vários níveis, que são desvios posturais, deformidade na estrutura padrão da coluna vertebral, assim como alunos que apresentam encurtamento do “tendão de aquiles” (tendão calcâneo), tão fundamental para os saltos, entre outros.*

*Além disso, não podemos deixar de citar a importância de conhecer todas as fases de desenvolvimento do ser humano, para que saibamos lidar com todas as faixas etárias no momento de ensino-aprendizagem, utilizando as palavras certas que facilitem o entendimento, e os exercícios certos, ou seja, que favoreçam o desenvolvimento físico-motor e mental”.*

Professora Débora Cardoso como você se apropria da ferramenta educativa ballet clássico para ensinar as crianças ?

– Débora: *“Comecei ensinando ballet para crianças de faixa etária de 03 a 05 anos. Para mim, essa é a faixa etária mais difícil de se trabalhar. Antes, eu imaginava que todos deveriam aprender o ballet da mesma maneira, e me*

*enganei. Quando vi as crianças chegando, pensei rápido como poderia começar a aula. E resolvi conhecê-las através de conversas e brincadeiras.*

*Depois de várias aulas, achei que poderia ir ensinando os passinhos básicos e seus nomes, mas pude perceber que para elas a brincadeira era a melhor forma de aprender.*

*A criança está na sua fase mais lúdica, na escola aprendem com musiquinhas infantis, porque no ballet seria diferente? E, a partir daí, fui me dedicando a entender melhor essa etapa “infantil”, a chamada turma de “Baby-Class”. Elas, aos poucos, vão entender que ballet precisa de muita disciplina. Cada coisa no seu tempo. Então vamos ensinar brincando, porque só assim elas participam e se envolvem melhor, tanto com a professora e com a aula, quanto com as coleguinhas de classe.*

*Ensino a criança a subir na meia ponta, quando pedimos para imitar a girafa por exemplo. A correr como bailarina através da imagem da borboleta voando. E assim por diante. Crio situações como uma poça de água no meio do caminho para que elas passem por ela sem pisar, ou seja, aprendem a saltar. Por enquanto, só estão aprendendo a saltar.*

*Nessa fase, o interessante é fazer com que todas as crianças estejam envolvidas. Então, querer buscar silêncio o tempo inteiro, ou seja, interagir com as crianças com a disciplina real que o ballet deseja, não é a melhor escolha. Elas estão descobrindo muitas coisas, são questionadoras, gostam de conversar e contar o que aconteceu, falar do seu aniversário, das coisas que mais gostam, seus personagens de filmes e desenhos animados. O professor tem que saber escutar, e também tem que conhecer e saber um pouco sobre e do que elas estão falando para que haja interação.*

*Claro que não é passar a aula inteira conversando, e aí é que está outro problema. Quando lidamos com um número muito grande de alunas, todas querem ser ouvidas, e você não pode ignorar nenhuma. E aí, com cuidado, temos que achar uma maneira de todas falarem e serem ouvidas sem que isso tome muito tempo.*

*Uma solução para isso é elaborar a aula voltada para uma historinha, um conto de fadas que todas conhecem e fazer a aula tornar-se bem dinâmica, sem dar tempo para elas se dispersarem, afinal, sempre existem crianças que precisam se sentir muito envolvidas porque não conseguem permanecer com atenção voltada para o que o professor diz por muito tempo.*

*Acredito que essa fase é um momento muito importante na vida da criança. O período que a criança é também matriculada na escola, seu primeiro ano de estudo. E as aulas de ballet, também exercitam o que elas estão aprendendo. As cores, as palavras, etc.*

*Essa etapa é uma prova de fogo para o professor. Considero ao longo do desenvolvimento do ser humano, dois momentos muito difíceis de lidar, muito importantes e que necessitam ser tratados com muitos cuidados. É a fase infantil (baby) e a fase da tão conhecida “aborrecência” (adolescência). Vejo como fases de transição.*

*São nela que há decisões positivas e negativas, destes em questão. Assim, está também nas mãos do professor contribuir ou prejudicar nessas escolhas. No caso do ballet, trato aqui de questões onde umas crianças e adolescentes fazem tal atividade ou porque gostam, ou porque os pais gostam. Só que se o professor souber cativar, o que faz “obrigado” pode conseguir que se torne por “prazer”, assim como os que fazem por que “gostam”, pode conseguir fazer este aluno deixar de gostar e passam a “detestar” o que fazem e até mesmo desistir de ir.*

*Quando trabalho com um número muito grande de alunos, e assumo o papel de “professor-educador”, dou importância em conhecer de fato os alunos e assim conseguir de fato saber qual o motivo que o levou a fazer o ballet, e aprender a cativá-lo. Para isso, é muito importante que o professor ame o que faz.*

*Como já havia dito anteriormente, aqui encontra-se presente também o motivo pelo qual digo a importância de conhecermos cada fase, porque só dessa forma posso atingir o ponto certo, para podermos envolver o aluno e ele se sentir sendo entendido e compreendido. Além do que, na sala de aula nos educadores presenciamos tantas coisas e situações de alunos que são tão carentes de carinho e atenção. Conseguimos perceber em suas atitudes e comportamentos*

*que às vezes tem tudo do bom e do melhor, mas não são felizes. E, às vezes, o professor torna-se uma figura tão importante quanto o pai e a mãe, às vezes até mais querido.*

*Passando, portanto, dessa fase, seguimos com as turmas iniciadas. Os alunos já passaram pela experiência de “conhecer” um pouco do que seria ballet. E, durante cada turma ou “série”, vamos deixando a ludicidade de lado e inserindo a técnica e disciplina do ballet. O nível de dificuldade vai aumentando e vamos construindo como se fosse um quebra cabeça, até completar o ensino do ballet.*

*Ensinar como se deve saltar. Explicar porque o pliê é essencial para qualquer salto. Qual a função dos joelhos nesse passo, enfim, preparar o aluno antes do exercício para que ele não se machuque. Por incrível que pareça, muitos professores já acabaram com o sonho de muitos que poderiam ser bons bailarinos.*

*Cada passo possui uma função, tem um objetivo e possui um mecanismo ideal. Sem conhecimento do professor, o aluno também não tem como fazer da maneira correta e evitar prejuízos futuros.*

*Como subir na meia ponta da maneira certa. Fazê-lo entender como se deve dividir o peso do corpo sobre todos os dedos dos pés, com o apoio do metatarso (parte do pé onde se encontram as origens das falanges- “dedos”). Como esticar a ponta do pé, fazendo entender que, apesar de dizermos “ponta do pé”, não se trata de pontas dos dedos e sim do que chamamos de “peito de pé”, onde os dedos funcionam como continuação do alongamento do peito de pé, sem tensão.*

*Ensinar também que a postura do ballet, que se utiliza da retroversão do quadril, nada tem a ver com pressionar os glúteos, e sim da conscientização do trabalho da articulação da pelve e dos músculos que a envolvem.*

*Enfim, são muitos detalhes no ensino-aprendizagem que não se pode deixar passar, porque são eles que farão com que o “bailarino” tenha consciência de seu corpo em todos os exercícios, além de prevení-los daqueles tais problemas físicos, provenientes de trabalhos mal executados. Tudo é importante, nada deve ser descartado, toda informação é válida.*

*O método que se escolhe para ensinar o ballet é um só, uma única escola, mas o professor cria seus próprios mecanismos para esse ensino, é a chamada “metodologia”, ou seja, o professor elabora sua aula de acordo com os exercícios de determinado grau.*

*Quando se chega na fase que também considero como sendo prova de fogo, temos mais problemas ainda pela frente. Os alunos nessa fase, adolescência, tem muita história par contar. As meninas viram “mocinhas”, o corpo vai alterando, a vergonha começa a aparecer, usar collant é um crime, viram dependentes das sainhas de ballet.*

*Fase de muitas conversas paralelas na sala de aula, desleixo com o cabelo, não gostam de fazer coque, umas até aparecem com o cabelo solto porque vão para a festa depois e não pode prender. Enfim, muitas coisas que prejudicam o andamento da aula.*

*Difícilmente um professor pode acompanhar os alunos em todas as séries. E quando isso acontece é uma grande satisfação, porque sempre conseguimos fazer o aluno crescer, técnica e artisticamente. Mas quando o aluno passa elas mãos de vários professores, uns com mais excelência e outros com menos, pode haver falhas nesse ensino.*

*Estou diante então da fase em que já precisamos observar com cautela, como cada aluno chegou nessa turma. Quais suas “manias” que precisam ser deixadas de lado. Buscamos mais do que nunca corrigir as falhas que ocorreram nas séries anteriores.*

*É nessa etapa que encontramos dificuldade nas relações, umas se estreitam e outras não. Às vezes, elas chegam até a fazer um complô contra você, não assistem sua aula, e fazem você se sentir a pior professora do mundo. E é daí que tiramos força para ser mais do que elas. Cada professor utiliza a arma que tem para cativá-las.*

*Busco sempre propor a elas exercícios muito difíceis, um desafio. Isso faz com que elas queiram mostrar que conseguem, e quando se deparam, não sai nada. Daí, eu, como professora, vou mostrar o caminho para que elas consigam.*



*E quando conseguem, se sentem motivadas e passam a fazer questão de ir para a aula.*

*Tive essa oportunidade de vivenciar todas as séries de ballet, e delas posso dizer que a fase com que mais me identifiquei foi a das adolescentes. Porque toda aula é um desafio. Elas acham que já sabem tudo.*

*O professor sempre aprende enquanto ensina e o aluno sempre ensina enquanto aprende, por isso chamamos “ensino-aprendizagem” que para mim, é a principal parte da metodologia de ensino; é buscar isso, essa reciprocidade. Essa troca é fundamental para o crescimento de ambas as partes.*

*Sempre nós educadores vamos encontrar dificuldades ao longo da trajetória de ensino-aprendizagem, seja em que faixa etária for. Em cada fase de desenvolvimento se estabelece um tipo de entendimento e compreensão. Não devemos entender como dificuldades, mas sim como desafios.*

*O ballet é um gênero de dança muito complexo e por isso é fundamental conhecer todas as ciências que o abarcam. De que vale teoria sem prática? E a prática sem teoria? Não adianta achar também que tudo no ballet depende muito mais da técnica. Ser bailarino é muito mais que isso, e ser professor é ajudar o aluno a entender isso. E sabemos que isso não vale só para o ballet, mas sim para todas as profissões.*

*No ballet encontramos posições muito difíceis e fora do padrão corporal, os arabesques, o “en dehors”, as posições de braços, posições da cabeça, postura, posições do corpo, etc.*

*Além da técnica clássica, não se pode esquecer que a música é peça fundamental neste ensino. Sendo utilizada em aulas e coreografias, como também em espetáculos. Essa parte também é complicada porque requer muita atenção e consciência, tendo em vista que deve haver sincronismo entre a contagem da música e a contagem da dança.*

*Entender que o professor de ballet precisa entender de tudo que faz parte do ensino do ballet. Ser professor, de maneira geral se torna tão gratificante quando descobrimos a verdadeira essência. E como professora de ballet, posso dizer que*

*sempre aprendemos um pouco, a cada dia e passamos a amar mais ainda o que fazemos.*

*Nessa minha transição aluna-professora, aprendi muita coisa. Vi quantas falhas houve enquanto eu era aluna, talvez tenha sido pela minha falta de disciplina, e pude entender o quanto é importante essa palavra. Hoje em dia, minhas alunas conhecem-na muito bem, e eu aprendi como contribuir para que elas valorizem o ensino-aprendizagem pelo qual estão passando.*

*Enfim, quanto às peculiaridades do ensino-aprendizagem do ballet clássico, não há desafio que não possa ser vencido, e devemos buscar a vitória em todos eles. É isso que faz de um aluno de ballet um grande bailarino, e de um ser que ensina, um grande professor.*

### 3.4 NARRATIVAS DE CARLOS DERGAN.

*“Em minhas inquietudes busquei te conhecer dança.  
Na dança o amor é da dor, na súbita mudança fui  
movido a te conhecer. Conhecimento que gira sem  
parar, circunda os continente e até mente eloquentes “*

*Carlos Dergan*

*Por volta do ano de 2000 morei na cidade do Rio de Janeiro, eu tive a oportunidade de conhecer inúmeros projetos gratuitos, com finalidades sociais, em todos esses projetos o foco era o de proporcionar para as pessoas os nobres ensinamentos da arte da dança, o balé clássico. Tive também a oportunidade de conhecer a consagrada escola Maria Oleneva, que também oferece técnicas do balé clássico de maneira gratuita.*

*A escola de balé Maria Oleneva possui uma característica pedagógica diferenciada, e não se restringe somente ao ensino básico da dança, esta instituição prima pela excelência na formação de seus bailarinos tornando-os profissionais qualificados.*

*A inserção dos aprendizes à instituição dá-se por meio de processo seletivo, que consiste em uma bateria de exames probatórios para verificar a aptidão e as capacidades musicais, rítmica, motora e cognitiva de cada candidato.*

*Oferecer às crianças pobres a oportunidade de conhecer outra oportunidade, colocar o brilho nos olhos de cada pequeno era a tarefa mais importante na minha vida que apesar do trabalho do dia a dia ainda encontrava tempo para dar aulas de balé clássico e promover eventos voluntários nas comunidades carentes, através do projeto social dança para todos.*

#### **Contando sonhos**

*Esse é um espetáculo que precisava ser aplaudido de pé, o ingresso cobrado para assisti-lo era apenas a minha dedicação, a temporada foi longa e a estrela da cena era uma juventude que precisava de uma oportunidade para sobreviver, havia um espetáculo em que o palco maior era o amparo.*

*Imagine só eu um jovem bailarino premiado e destacado nacionalmente, percebi que uma das mais perfeitas coreografias que existe é a partinha e, assim, dediquei meu tempo para dar aulas de graça para jovens carentes. Trabalho totalmente voluntário cujo o único retorno eram os sorrisos e os sonhos realizados das minhas criancinhas. Difícil imaginar? Pois é justamente isso que eu estava fazendo desde o início do ano. Num espaço cedido pelo desprendimento de uma diretora de escola de dança, neste espaço ensinava os truques e a magia do balé para 145 meninas da comunidade do Paar.*

### **Como tudo começou**

*A iniciativa de montar o projeto nasceu em mim como surge a inspiração dos melhores bailarinos: exatamente na ponta dos pés. Tudo começou no ano de 2000, graças a uma viagem que eu fiz a Niterói cidade do Rio de Janeiro a fim de realizar um curso de aperfeiçoamento com a professora René Simon.*

*Lá travei o contato com o projeto social realizado junto às comunidades carentes na Ilha do Governado, envolvendo medidas educativas e a dança. Fiquei muito impressionado com aquele projeto, as crianças e adolescentes atendidos dedicavam-se por completo, e o resultado era animador, a idéia caiu na minha alma.*

*De volta a Belém conheci a senhora Marlene Andrade diretora da escola de dança Ribalta, que me convidou para ministrar um curso em sua instituição de ensino. O contato com um alunado especial que tinha dificuldade para manter as mensalidades em dia, mais que demonstrava total dedicação, reacendeu em mim a lembrança do projeto social entendido no Rio de Janeiro.*

*Percebi que era preciso fazer algo parecido com aquelas meninas. Elas tinham potencial, só lhes faltavam estímulo, com aval e apoio de Marlene Andrade que me cedeu um espaço na escola, eu montei o meu próprio projeto e o batizei de "dança para todos".*

A proposta era simples e nobre: daria aula de graça a todas as jovens com vontade de seguir a carreira de bailarina, impedida por limitações financeiras. Fiz varias copias de um pequeno panfleto que foi distribuído em um centro comunitário local, o resultado foi espantoso, já na primeira aula 50 meninas responderam o convite. Na segunda o número pulou para 120, em pouco tempo eram 145 crianças e adolescentes.

Figura 13 - Alunas do Projeto “Dança para todos”



Fonte: Jornal “O Liberal”

O perfil sócio-econômico das futuras estrelas do palco variava de filhas de domesticas, autônomos... Mais para permanecer no projeto era preciso aceitar uma regra clara: só participariam aquelas que contassem com um bom desempenho na escola. “Elas precisavam me prestar conta em todos os semestres com as suas médias”. O estímulo teve como resultado o aumento do rendimento em seus colégios.

Em apenas seis meses o sucesso do empreendimento foi sentido. Todavia, embora a demanda fosse cada dia maior, a turma teve que se limitar a marca de 150 inscritos, seria impossível manter um ensino de qualidade com mais alunos. O

método utilizado era o vaganova, eu ministrava aulas diárias em dois turnos, de 9 as 11 da manhã e as 5 da tarde, a minha vida era delas. Vida esta que enfrentava vários obstáculos de transmitir conhecimentos mesmo em condições adversas.

Faltavam-nos muitas coisas entre elas, roupa apropriada, sapatilhas, piso adequado e não só isso, para que as aulas pudesse evoluir era preciso que nos mudássemos para um outro local onde o piso fosse especial , aja vista que o espaço em que eu trabalhava não contava com um assoalho próprio para um ensino técnico avançado, eu tinha que limitar o ensinamento dos passos básicos .

**Figura 14 - Notícias do Projeto Dança Para Todos**

**Bailarinos da periferia mostram o que aprenderam com Carlos Dargan**

As crianças e adolescentes do projeto Dança Para Todos apresentam nesta quarta-feira o espetáculo "Sonho de Criança II", no palco do Teatro Gabriel Hermes. O grupo de dança formado por bailarinos carentes de Ananindeua e arredores ainda recebe como convidados o Ballet Vera Lúcia Torres, Ballet Grupo de Dança, Ballet Jacqueline Mendes e Escola de Teatro e Dança da UFPA.

"Sonho de Criança II" encerra o terceiro ano de atividades do Dança Para Todos, que ensina dança para 40 meninas e meninos de Ananindeua, Paço, Icur-Guarará e Águas Lindas. Eles apresentarão solos, *pas-de-deux* e uma "Suite Campestre", todas coreografadas por Carlos Dargan, professor e coordenador do projeto.

Mesmo transformado em ONG, o Dança Para Todos ainda enfrenta muitas dificuldades para ser colocado em prática. O grupo continua sem um local adequado para as aulas, e precisa se adaptar ao espaço do ginásio do complexo da Cidade Nova VI. Por causa disso, os alunos em estágio mais avançado tiveram que contar com o apoio da Escola de Ballet Vera Lúcia Torres para continuar a dançar. "Mandei para lá 20 bailarinos mais adiantados, porque não tinha como eles evoluírem mais no espaço em que desenvolvemos o projeto. O piso não é adequado, não tem barra nem espelho, que é importantíssimo para visualizar os movimentos e as linhas do corpo. Espero que no próximo ano a gente consiga um espaço adequado e eu vou trazer eles de volta, para formarmos um grupo unido e não descaracterizar o projeto", diz Dargan.

Aos poucos o grupo vem colhendo alguns bons frutos de parcerias. Pelo segundo ano consecutivo o espetáculo é realizado com o apoio de um banco, o que possibilita o aluguel do teatro e a confecção das roupas para bailarinos que, na maioria dos casos, vêm de famílias que não têm dinheiro nem para comprar a sapatilha. "Tem que ter muito amor para continuar lutando por esse projeto. Muitas meninas vêm a pé, de muito longe, só para não perder as au-

las. Agora vale a pena ver o resultado deles como bailarinos e como seres humanos. O índice de aprovação nas escolas aumentou, eles ficaram mais sensíveis e integrados à sociedade".

E os jovens bailarinos não ganham só com a experiência em sala de aula e no palco. Dargan diz que, ao convidar grupos que são referência em dança no Estado, possibilita que as crianças tenham acesso a mais informações. "O primeiro ato é das crianças do projeto. No segundo elas vão para a platéia assistir os convidados. No ano passado só tiveram números de balé clássico, mas esse ano fiz questão de convidar grupos com outro tipo de trabalho, como o contemporâneo, para mostrar às crianças o quanto é amplo o universo da dança, em quanto linguagem. Sempre que posso também levo eles para museus e salões de arte, para que eles estejam sempre em contato com a beleza da arte. Essa é uma forma de ser cidadão".

**SERVIÇO**

**"Sonho de Criança II".** Quarta, às 19 horas, no Teatro Gabriel Hermes (Sesi - Dr. Freitas, esquina com Almirante Barroso). Ingressos a R\$ 5.



**Carlos Dargan, o criador do Dança Para Todos: fim de um ciclo**

**Fonte;** Jornal O Liberal.

As crianças do projeto deixavam claramente que estavam obstinadas a se empenharem nos seus estudos de dança clássica, graças a dedicação delas com apenas sete meses de existências. O projeto conseguiu arrebataram prêmios nos festivais locais.

*Sempre fui rígrado, exigente no ensinar da técnica do balé clássico às crianças do projeto. Este rigor era necessário, pois o ato disciplinar se traduziria em educação para cidadania.*

### 3.5- NARRATIVAS DE DAVID BIOCHE

*“O papel do professor é educar pessoas por meio dos fundamentos da dança, em transformar vidas e construir sonhos dando liberdade para que seus alunos percebam o quanto são capazes de construir algo melhor para suas vidas, e percebam que o futuro só pertence às pessoas que acreditam na beleza de seus sonhos”.*

*David Bioche*

*Chamo-me David Jardim Bioche da Silva, iniciei meus estudos em dança no estado do Rio de Janeiro, por influência de minha irmã que já praticava o gênero de dança conhecido como: Sapateado. Então, a partir desse momento começo a dar meus primeiros passos em dança acadêmica. Nesta fase, eu tinha apenas oito anos de idade, mas já sentia que dançar era algo muito importante em minha vida. Daí em diante não quis mais parar de dançar.*

**Figura 15** - Ballet A Bela Adormecida, David Bioche interpretando “o gato de botas”



**Foto:** Arquivo pessoal do bailarino David Bioche

*Após este primeiro contato com a arte da dança, sempre tive o apoio de meus pais e irmãos, o que facilitou meu aperfeiçoamento nesta arte. Foi então,*



*que minha família saiu do Rio de Janeiro e veio para Belém do Pará, nesta época me afastei do sapateado e fiquei alguns anos sem praticar dança, pelo fato de não haver nenhuma escola de danças próximas a minha residência.*

*Mas minha vontade de dançar e o amor que a dança me proporcionava já estavam plantados e semeados em minha vida, foi então, que por conta própria, passei a procurar uma escola de dança para dar continuidade a esta manifestação artística. Logo, retornei meus estudos acadêmicos, mas não busquei praticar o sapateado, pois neste momento o que eu queria praticar eram os ensinamentos do Ballet Clássico.*

*Recordo que quando ainda praticava sapateado no Rio de Janeiro, tive o primeiro contato com a dança clássica através de um ensaio, onde observava as bailarinas e os bailarinos durante seu ensaio para apresentação do espetáculo de fim de ano.*

*Foi assim que eu percebi que estava totalmente envolvido com aquela dança, ao vê-los saltar, girar, entre outros exercícios, comecei a imaginar que eu, era quem estava girando e saltando, sendo assim gosto de dizer que a dança clássica me enfeitiçou.*

*Aos meus quinze, para os meus dezesseis anos, comecei a entender o que era a dança clássica ao praticá-la, percebi que é um gênero de dança que requer muitos anos de estudo, e o quanto mais cedo se inicia a pratica desses ensinamentos, mais aproveitamento você irá adquirir.*

*Comecei a me interessar pela arte de dançar desde criança, como já foi dito, mais não ingressei cedo na dança clássica. Como de costume são realizadas pelas meninas, ao praticarem ballet clássico desde os primeiros ensinamentos que o ballet possui como os primeiros passos da dança clássica na infância, sendo por meio do Baby Class, que as crianças iniciam seus estudos no ballet de forma lúdica.*

*Ao fazer parte deste contexto percebi que aqui em Belém, os homens não têm o costume de fazer dança desde criança, como há no Rio de Janeiro, foi que passei a perceber o quanto difícil seria me inserir nesta dança, mas também o quando os meninos encontram dificuldades por começarem seus estudos tardiamente, o quanto passam por problemas familiares por não terem o devido apoio nesta arte, e também pelo preconceito de toda a sociedade, em termos de que a dança não faz parte da vida de um ser humano, associando esta dança com as opções sexuais de um individuo.*

*Em consideração a mim, como já citado, não encontrei problemas por meio de meus familiares, meus amigos, e nem de outros, ao saberem que um rapaz de quase dezesseis anos ao invés de estar jogando bola como é de costume e cultural do Brasileiro, ele estaria em uma sala de ballet, usando sapatilhas e roupas coladas.*

*Neste mesmo período acompanhei diversos amigos que não tinham a mesma relação familiar como a minha, e consegui compartilhar com eles diversas situações que os afastavam da dança e do amor que eles possuíam pela mesma. Em muitos casos, a falta de apoio os impediam até mesmo de irem para as aulas de ballet, muitos não tinham sequer o dinheiro da passagem para se locomoverem de suas residências para a escola de danças, tudo isto pela falta deste apoio familiar.*

*Como eu participava de uma única turma formada por quase uns quinze rapazes, muitas vezes a escola buscava auxiliar aqueles que não possuíam as mínimas condições para frequentarem as aulas, mas nem sempre era possível ajudar, então muitos saíam bem cedo de suas casas e se deslocavam andando para a escola, para poderem dar continuidade ao seu sonho de continuar dançando e praticando os ensinamentos que a dança clássica possui, como: Disciplina, Desenvolvimento Motor e Cognitivo, Sociabilização, entre outros.*

*Com o passar dos tempos, ainda mais voltado e interessado nesta arte, passei a me dedicar não somente a ser um bailarino, mas também, em poder*

*repassar para outros, o que já havia compreendido em minha formação e em minha aprendizagem. Foi então que passei a ministrar aulas para iniciantes em ballet clássico, com a supervisão de um professor já formado e mais experiente.*

*Neste instante percebi o que queria para a minha vida e para a minha formação, e finalmente entendi o meu propósito neste contexto da dança clássica, que era o de ser um mestre, ou seja, um professor de ballet clássico. Sendo através de minhas alunas, onde comecei a iniciar esta formação, foi por elas e pelo desejo de ensinar que sentir estar doando algo por esta arte que me faz tão feliz, possibilitando que este desejo torne-se frequente em minha vida.*

*Busquei não apenas os ensinamentos da dança clássica durante as minhas aulas, mas partir além desses ensinamentos, também busquei sobre a história da dança, sobre seus fundamentos, sobre os principais nomes de artistas que fazem parte de todo o processo histórico da dança.*

*Foi então que passei a buscar por mais conhecimento; a partir daí, ingressei no curso técnico em dança, ofertada pela Escola de Teatro e Dança UFPa (ETDUFPA), com ênfase na formação do interprete-criador em dança. Com este objetivo de poder aprender sobre esta dança e toda sua teoria, pois entendo que as práticas em dança ao ser ensinada com os princípios teóricos, proporcionam uma maior aprendizagem de aluno de dança, ao seu fazer artístico.*

*Neste período, não aprendi somente sobre dança clássica, mas, também, outros gêneros de dança como: Dança contemporânea, Dança moderna, Folclórica, entre outros gêneros, que o curso disponibilizava, além de suas disciplinas teóricas como: História da dança. Filosofia da dança, Anatomia do corpo humano. Isto me proporcionou uma aprendizagem que não seria possível de ser conquistada somente ao praticar dança. Sempre busquei entender o que é essa dança e o que ela iria me proporcionar e me permitir conduzir minhas aulas para meus alunos.*

*Com isso, começo a conduzir minhas aulas de forma conceituada, se inicia uma nova estrutura em meu planejamento ao repassar os movimentos do*

*ballet clássico com propriedade teórica, o que auxilia em minha prática quanto professor de dança.*

*Ao perceber que este estava sendo o caminho importante para que me torne um professor ciente do meu papel como educador de dança, eu começo a trilhar caminhos mais longos com o mesmo objetivo, de poder educar adolescentes e crianças por meio da arte da dança.*

*Sempre cultivando e trazendo para minhas aulas conceitos básicos para a formação do ser humano, induzindo e possibilitando para meus alunos a criação e desenvolvimento corporal, buscando sempre introduzir de acordo com a faixa etária de meus alunos os fundamentos iniciais do ballet clássico.*

*Logo após início no curso de Licenciatura em dança da UFPa, buscando neste momento um alicerce maior em minha formação de professor e profissional em dança, por meio deste ingresso na Universidade Federal do Pará*

*Início meus primeiros passos como professor de dança, auxiliando na Escola de Danças Ribalta, situada na Cidade Nova em Ananindeua, no Pará, onde começo a dar aulas do método de ballet clássico conhecido com método "Vaganova", para uma turma de crianças de sete a nove anos de idade, também, para turmas mais avançadas e até para adultos iniciantes em ballet clássico.*

*Durante este aprendizado, passo a organizar e planejar minhas aulas, onde são direcionadas especificamente aos conteúdos propostos pelo ballet clássico, sendo uma tarefa e uma forma de poder organizar meus objetivos e ,também, é uma maneira de focar-me sobre de que forma esta sendo conduzido este ensino. Este planejamento está ligado às suas condições e às experiências de vida de meus alunos.*

*Logo após este período, começo a querer e buscar mais informações sobre outros métodos de dança clássica, foi então que parti rumo a uma escola de dança que trabalha com o método da Royal Academy of Dance (RAD), na Escola de danças Ana Unger. Onde começo a compreender esses ensinamentos*

*primeiramente como aluno deste método, com o objetivo de relacionar ambos os métodos, e para poder repassar ambas as técnicas para meus alunos, aproveitam e retirando o melhor das duas neste contexto.*

*Estes dois métodos de ballet clássico, possuem suas próprias particularidades, como: seus movimentos, suas nomenclaturas, entre outras. Pois o método “russo” que é o ballet vaganova, apresenta e permite para o professor utilizar de seu próprio conhecimento, proporcionando que o mesmo possa “montar” as sequências que serão dadas durante suas aulas de acordo com sua criatividade e conhecimento deste método, tornando essas aulas livres, na base que se constrói esse aprendizado.*

*Já o método da Escola Inglesa (Rad), tem em seus fundamentos aulas que são programadas, pois a mesma possui em seus programas de ensinamentos, os movimentos certos e formados para que o professor possa repassar para seus alunos, sendo que esses programas são obrigatórios mais que, também, não impedem que os professores deste método, realizem aulas utilizando sua criatividade. Este método apresenta esta obrigatoriedade, por realizar em diversos cantos do mundo, seus exames vocacionais para que o aluno se forme e tenha um respaldo enquanto bailarino deste método, e futuramente professor do mesmo.*

*Logo após este período, passei a frequentar o curso ofertado pela Escola de Danças Ballare, onde por meio dos professores Rachel Ribeiro e Ronaldo Martins, ambos solistas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde aprendo e compreendo mais sobre a dança clássica.*

*Neste período, eu passo a fazer parte da Ballare grupo de dança, o que me faz imergir nos processos educacionais que a escola oferece por meio da (Rad). Aprendendo seus fundamentos, o modo de trabalhar a dança clássica, em diversas faixas etárias, onde para mim fortalece meus ensinamentos do ballet, ao mesmo tempo, observo que para esta formação de professor de dança clássica, se faz pertinente buscar mais aprendizado sobre a mesma, um estudo para uma vida toda.*

**Figura 16 - Ballet “O Corsário”**



**Foto:** Arquivo pessoal do bailarino David Bioche

*A maneira que entendo o papel principal de educador, por meio da dança, começo inserir aos meus alunos a paixão pela dança e o que a mesma irá beneficiar e significar em seu constructo pessoal. E ao recordar de meus alunos, percebo que a dança clássica era feita para eles de forma real, buscando ligar e associar suas experiências a este método estruturado que é o ballet clássico, sem ignorar a carga que cada aluno acarretava por meio de suas vivências pessoais.*

*O ballet existe há diversos anos em nossa sociedade e, ao longo deste tempo, se estruturou de acordo com o meio em que foi sendo inserida, numa determinada comunidade, num estado ou num País, onde esta dança foi se perpetuando durante sua evolução. Por este fato sempre entendi que meus alunos pertenciam a um ambiente que, de certa forma, influenciava todo o aprendizado dos mesmos. Foi, então, que busquei artifícios educacionais para que a dança clássica viesse a ser algo real para esses alunos, e que fizesse parte de toda relação entre dança e o ambiente que cerca esses alunos.*

*O ballet clássico é uma dança sublime, onde? permite a seus praticantes se tornarem e pertencerem a um universo mágico, a partir disto começo a*

*introduzir a dança para minhas alunas com faixa etária de sete a nove anos, fazendo referência com esse determinado universo de fantasia.*

*Por meio de seus personagens como: príncipes, princesas, sílfides, fadas, cisnes, entre outros, que pertence a essa atmosfera da dança clássica. Com isso, consegui trazer para meus alunos o desejo de poder estar fazendo parte deste contexto do imaginário que a dança clássica possui e, também, me possibilita trabalhar através deste universo a imaginação desses alunos.*

*Por meio deste imaginário começo a envolver meus alunos nesta técnica em dança que é o ballet clássico sendo, por meio da mesma, que apresento a história da dança despertando toda a criatividade das crianças, fazendo relação entre os movimentos pré-estabelecidos desta técnica com os contos que os ballets perpetuam até os dias de hoje.*

*Com este auxílio passei a proporcionar aos meus alunos uma aula de ballet diferenciada, divertida e lúdica para as crianças. O que possibilitou e resultou em uma aula dinâmica, o que não ocasionou uma dispersão durante a aula como já era de costume acontecer; pois nesta faixa etária, todo e qualquer elemento novo que surge na aula de dança, proporciona a desatenção dos alunos, e na dança clássica a atenção é importante para que se consiga entender e aprender sobre a mesma. Mesmo nesta fase que a criança apenas busca brincar, é possível começar a ensinar os ensinamentos do ballet clássico.*

*Em sala de aula o professor deve valorizar os alunos, possibilitando a total liberdade de exposição e interesses, respeitando o processo de desenvolvimento biológico e psicológico dos alunos, proporcionando o gosto de pesquisar sobre os temas abordados em sala, sobre os ensinamentos do ballet, entre outros estímulos. Através desses estímulos, ele mantém sobre a classe uma dinâmica de ensino durante suas aulas e por conta disto sabe aproveitar melhor os interesses possibilitando a todos uma enorme facilidade no aprendizado.*

*Após entender minha função no meio desta forma artística do corpo, que é o ballet, passo a identificar a importância de conhecer o corpo humano para que*

*em minhas aulas eu não realize e ensine algum movimento que irá prejudicar o corpo deste aluno que ainda esta em formação.*

*Foi, então, que ao entender esse corpo humano, e já entendendo sobre os fundamentos que a dança prima na execução perfeita de seus movimentos. Esta dança busca por trabalhar corpos que possam estar de acordo com os elementos que a mesma proporciona para seus alunos.*

*Com base nessa busca de corpos perfeitos, passo a compreender que em meus alunos, nem todos possuíam o que o ballet clássico deseja na formação de um excelente bailarino ou bailarina clássica. A partir deste entendimento passo a introduzir em minhas aulas formas de ensinar meus alunos a conhecerem seus corpos e poderem permitir ao mesmo, um funcionamento adequado para que este corpo consiga ser trabalhado com os elementos propostos pela dança clássica.*

*Na busca por esta perfeição dada de maneira errada, pude verificar em alguns professores de ballet, por falta de conhecimento, acaba gerando e formando bailarinos com muitos problemas corpóreos, justo pela falta de conhecimento desta ferramenta que o ballet clássico necessita que é o corpo, pois a dança é a arte do corpo, que se movimenta e interpreta diversas manifestações artísticas do ser humano.*

*Em minhas primeiras aulas de ballet, por eu não conhecer esta técnica, realizei por muitas vezes os movimentos de forma errada, pois ainda não conhecia meu próprio corpo, com isso, não entendia sobre distribuição de peso, alongamentos e aquecimento, etc. Por este fato, conseqüentemente se deu, por eu ter iniciado meus estudos em ballet clássico tardiamente, só que como sempre busquei por aprendizado, logo este entendimento, não passo por problemas corpóreos que me impossibilite de estar atuando como professor, e também como bailarino.*

*Ao sentir o quanto isto é importante e fundamental para a formação de um bailarino, e pelos obstáculos que enfrentei para me consolidar neste método de dança. Começo e busco me atentar sempre aos meus alunos, para que não*



*ocorra o desperdício desta ferramenta que estará e vai fazer parte de toda sua formação, quanto à de um ser humano como a de um profissional em dança, que estarei formando por meio de meus ensinamentos nesta dança.*

*Mas esta atenção só poder ser dada quando em uma classe de dança o numero de alunos seja possível para o professor poder dar a devida atenção para esses corpos, também, em poder conhecer seus alunos é importante para que haja uma determinada troca de informações, pois nesta contemporaneidade em que vivemos a troca de experiências e vivências entre os alunos e professores se faz necessária para que possa haver uma troca de informações entre educador e educando; como sabemos a educação é compartilhada por todos em suas demais culturas e faixa-etárias.*

*Um dos meus saberes como educador é respeitar os saberes dos meus educandos mantendo assim uma relação de igualdade, e de troca dos saberes, aproveitando as experiências desses alunos e discutindo sobre seus interesses, sobre o conteúdo e, também, sobre questões vividas por eles que podem ser sócio-culturais, econômica, política, entre outros, de certa forma consigo relacionar esses conteúdos do ballet clássico aos vividos por meus alunos.*

*Também direciono meus critérios de avaliação mantendo um contato direto com os alunos e sempre cobro sua participação, assiduidade, pontualidade, entre outros. Quesitos estes, que julgo para avaliar os fundamentos que o ballet clássico possibilita, mas que ao mesmo tempo sendo flexível, onde me preocupo ouvir meus alunos e, a partir disto, tenta solucionar de varias formas, e ajudar os mesmos que estejam apresentando algumas dificuldades durante os aprendizados do ballet clássico. Também primo, pela avaliação quantitativa e qualitativa de aprendizagem do processo de meus alunos, e minha avaliação, na forma que conduzo o ballet, sendo integrado aos processos de ensino que este método de dança possui.*

*Fazer um plié ou qualquer um dos outros passos existentes da dança acadêmica, não é uma atividade física simples, requer do professor um vasto repertório de conhecimentos de dança e pedagogia do movimento humano.*

*É importante que cada professor de dança tenha uma didática de ensino, o que é fundamental para o processo de educador (e o que admiro muito), é o comportamento com seus alunos e o domínio sobre os assuntos abordado com clareza que podem desenvolver e abordar um tema em sala de aula, e também por ter uma ambição de ensinar sempre o melhor, possibilitando a interação do aluno com práticas que não se limitam somente na sala de aula, mas ganham outros horizontes para uma consolidação ainda maior desta técnica de dança; com isso, passa a oferecer um diálogo por meio desta dança.*

*Além disso, pode oferecer suporte para todas as inquietações e dúvidas sobre os temas e sobre as teorias que são apresentadas durante as aulas de ballet clássico, desenvolvendo assim, um aprendizado melhor para seus alunos por meio desta didática de ensino, onde supera as expectativas que os alunos possuem sobre a dança clássica.*

*Neste caso o desenvolvimento prático de ensino do professor é eficaz, pelo fato de acumularem riquezas no seu planejamento que será abordado em suas aulas de ballet clássico, sendo enriquecido por sua experiência quanto profissional. Com isso, consegue ter segurança ao repassar os ensinamentos do ballet por meio de suas experiências e práticas, por isso acredito que o professor tem que desenvolver sua própria didática de ensino o que, de certa forma, acaba por se tornar uma avaliação para os mesmos.*

*Por tanto o professor, para mim, é um exemplo que deve ser seguido por todas aquelas pessoas que tem o desejo de se tornarem professores de ballet clássico, e que tem o desejo de relacionar-se com seus alunos de forma amigável, e de poder ser além de professores, mas sim, educadores em dança.*

*Para mim, o papel do professor é educar pessoas por meio dos fundamentos da dança, em transformar vidas e construir sonhos dando liberdade*

*para que seus alunos percebam o quanto são capazes de construir algo melhor para suas vidas, e percebam que o futuro só pertence às pessoas que acreditam na beleza de seus sonhos.*

*O professor de ballet clássico proporciona durante algumas horas estando ministrando sua aula de dança, para mim o professor é mais que só um exemplo, é admirável por sua ética e seus valores, portanto é uma grande referência na maneira, para poder compreender, como deve ser um educador de dança.*

*Durante minha formação acadêmica, busco esses ensinamentos para poder estar me qualificando ainda mais como professor de dança, em específico, em poder ser um bom professor de ballet clássico, para poder proporcionar aos meus alunos um ensino com base na prática e na teoria, que a dança possibilita.*

### 3.6- NARRATIVAS DE ADRIELLE GURGEL PINHO

*“Um bom professor saberá repassar tudo que aprendeu com leveza e de forma clara, se importará com as especificidades de cada aluno, como lidar com cada pessoa e seu corpo, também, saberá fazer a interdisciplinaridade, logo ensinará não apenas os passos estabelecidos nos livros/apostilas, ensinará exemplo de postura, como se comportar, como ver o mundo, entre outras questões do cotidiano da criança, pois os professores, como os pais, são exemplos para as crianças, saber lidar psicologicamente com os alunos, os conhecer, se importar como ele se sente na aula, se gosta da aula, essas e outras são questões importantes para um bom professor”.*

*Adrielle Gurgel Pinho.*

Meu primeiro encontro com a dança foi em 1996 na escola de ensino formal, que na época chamava Dei Bambini de Imperatriz-Ma. Eu devia ter uns 5 ou 6 anos de idade, onde dançávamos de acordo com o calendário festivo da escola, como: dia do Índio, dia da independência, entre outros, então ensaiávamos uma coreografia simples com uma professora de artes (não lembro nome) e tínhamos um figurino específico de acordo com cada apresentação. Entretanto, só tive meu contato com a dança clássica em 1999, aos 8 anos de idade, pois mudei de escola, agora chamada de Cesfinha, e nessa tinha aulas de “educação física” que seria uma aula reservada para os meninos praticarem esportes e as meninas fazerem aulas de dança, a partir disso conheci a professora Claudeny Carvalho (na época formada em Educação Física, mas havia sido bailarina e feito cursos de dança), que era nossa professora de dança na escola, e tinha uma escola de dança chamada Dança & Cia, onde lecionava aulas de Balé clássico e Jazz. Então, ela nos chamou para fazer aulas na sua escola, não me recordo qual método ela usava, mas sua metodologia era bem livre, trabalhava muito alongamento e em algumas aulas nos ensinava alguns passos, como plié, déboulés, battements, attitude, saltos, entre outros, mas de forma livre, as vezes na barra, trabalhava mais no centro e nas diagonais. Depois a escola fechou, fiquei sem dançar e fazer aulas uns 2 anos e meio e aos 16 anos

*voltei pra uma escola de dança na cidade atual, chamada Escola de Danças Flávia Homobono, onde trabalhava o método da Royal Academy of Dancing, e logo depois em 2009 passei para o curso de dança na UFPA e comecei a estagiar como professora de dança no Centro de Dança Ana Unger, onde fiquei 3 anos.*

**Figura 17** - Professora Adriele Pinho e suas alunas



**Foto:** Arquivo pessoal da Profa. Adriele Pinho

*Meu contanto como professora foi com os métodos Royal e com o método da Vaganova. Os dois já tem uma estrutura de aula pré-estabelecida, na Royal temos que cumprir aquele roteiro do livro/apostila juntamente com o cd, onde primeiro os exercícios na barra, depois centro e diagonais, como as danças clássicas, exercícios e dança Free Movement e os Rhythm and Character Steps, e temos que segui-los corretamente, pois estamos preparando as alunas para o exame da Royal que será no segundo semestre. Então, temos que cumprir e ensinar todos os exercícios do livro. Apenas temos liberdade na forma de ensinar e passar para a criança aquele passo, ensinando de uma maneira que ela*

*compreenda realmente e se sinta bem fazendo aquele exercício, de maneira lúdica, ou com expressões do cotidiano delas eu tento mostrá-las como se dá o movimento ou passo. Como por exemplo, no 1º grau da Royal o exercício demi-plies, primeiramente como é na barra, falo o que é a barra para elas e como se colocar na barra, postura, entre outros, pois elas estão tendo o seu primeiro contato com a barra, digo que a barra é amiga delas, que não é para elas se apoiarem com força, pois a barra só está dando uma “ajudinha”; depois digo que a posição dos pés é na primeira posição, pode ser “abrir o sorriso dos pés” ou “como se seu pé fosse um relógio”, “não abra muito que você perde o equilíbrio e pode cair, abra no seu limite”, a postura tem que estar correta para que o demi-plie seja executado corretamente, então digo: - “olha a costa da bailarina, não é um corcunda”; - “olha a barriga, coloca tudo pra dentro”, “olha o bumbum, prende o bumbum como se quisesse soltar um pum e não pudesse”, entre outras maneiras.*

*Então, é assim que tento repassá-las o que aprendi. Meu contato com a Vaganova foi com menos tempo, apenas 3 ou 4 meses como estagiária, e fiz um curso de professora, pude ver que também é um método rígido, mas onde as professoras podem criar a estrutura das suas aulas. O método só diz quais exercícios tem que ser trabalhando em cada faixa etária, a metodologia depende de cada professora.*

*Como professora dei aula para o baby class que é a partir dos 3 anos de idade até o 4ª grau que varia de 11 aos 13 anos. Elas adoravam, criança gosta de algo novo a cada aula, elas ficam mais entusiasmadas com os exercícios novos, elas veem que estão evoluindo, e atingindo um nível maior, além de ,também,, estimular a imaginação e criatividade da criança, porque quando a aula é só repetição acaba limitando as alunas e diminui a qualidade daquela aula.*

*Em minha opinião um bom professor de dança clássica é aquele que já vivenciou todo o repertório de passos e movimentos. Pois quando você vivencia no seu corpo, logo saberá quais os limites, como será ensinado, quais os músculos, articulações trabalhados em cada exercício, entre outras questões, pois ele saberá lidar melhor com o corpo do indivíduo que ele esteja ensinando.*

*Um bom professor saberá repassar tudo que aprendeu com leveza e de forma clara, se importará com as especificidades de cada aluno, como lidar com cada pessoa e seu corpo, também, saberá fazer a interdisciplinaridade, logo ensinará não apenas os passos estabelecidos nos livros/apostilas, ensinará exemplo de postura, como se comportar, como ver o mundo, entre outras questões do cotidiano da criança, pois os professores, como os pais, são exemplos para as crianças, saber lidar psicologicamente com os alunos, os conhecer, se importar como ele se sente na aula, se gosta da aula, essas e outras são questões importantes para um bom professor.*

*Quando não se há uma vivência no campo da dança é complicado repassar aquilo que você só sabe na teoria, quando a criança está na aula por obrigação dos pais, há uma repulsão do aluno com a dança, onde não há aproveitamento de ambos os lados.*

*Como disse anteriormente, os métodos trabalhados foram da Royal e da Vaganova, e minha metodologia é tornar a aula o mais divertido possível, fazer com que eu e os alunos desfrute da aula, repassando os exercícios de forma lúdica, trazendo pra aula expressões e vivências do cotidiano da criança. Dou liberdade de criação quando estamos em processo de criação de coreografias para os espetáculos, no final de cada aula ou faço uma brincadeira, ou dou espaço para elas comentarem sobre a aula, ou só falarem sobre suas vidas, viagens, sobre seu colégio, assuntos livres.*

*“A ti amada Dança, meu fascínio, hoje me inclino e te faço reverências. Sobrevives aos tempos, és a mais nobre das artes vivas. Não és uma tela, és o pincel, transitas bem na criação e te fazes ação motora da criação do coreografo”*

*Carlos Dergan*



## REVERÊNCIAS

O trato com a profissão professor de dança clássica, as facetas faceadas dos seus cotidianos escolares e nos espaços não formais, os seus sonhos as suas decepções e realizações profissionais vem à tona e este o leme de nosso diálogo científico.

O presente escrito analisa e trás as suas devidas considerações finais, as narrativas orais dos professores de balé clássico da cidade de Belém do Pará, a partir das entrevistas cedidas, os fragmentos orais analisados fazem parte da reconstituição da memória desses atores educacionais.

As narrativas orais destes atores educacionais demarcam um território impregnado de vivências pedagógicas, que vão da afetividade a questões históricas, econômicas, sociais e educacionais. Nas falas dos sujeitos entrevistados percebemos o amor e compromisso com a profissão professor de dança, estes sujeitos zelam por uma didática que promova novas descobertas quer elas sejam nos aspectos cognitivos ou motores dos educandos.

“O professor de ballet clássico proporciona conhecimento durante algumas horas estando ministrando sua aula de dança, para mim o professor é mais que só um exemplo, é admirável por sua ética e seus valores, portanto é uma grande referência na maneira, para poder compreender, como deve ser um educador de dança”.- Depoimento de David Bioche.

“Oferecer às crianças pobres a oportunidade de conhecer outra oportunidade, colocar o brilho nos olhos de cada pequeno era a tarefa mais importante na minha vida que apesar do trabalho

do dia a dia ainda encontrava tempo para dar aulas de balé clássico e promover eventos voluntários nas comunidades carentes, através do projeto social dança para todos”.- Depoimento de Carlos Dergan.

“ Reconheço que a função do professor não é apenas fazer o aluno aprender e decorar o exercício para fazer um bom exame e passar, e sim buscar o melhor naquele aluno, observar onde ele tem mais dificuldade para que possa ajudá-lo a melhorar”.- Depoimento de Débora Cardoso.

“Os exercícios que faço em minhas aulas são uma proposta metodológica de uma abordagem alternativa à aula de Balé clássico, para a turma do baby class, direcionado a uma faixa etária entre 03 a 06 anos de idade, colaborando com o papel educacional do professor de dança e atribuindo novos caminhos para a observação do fazer artístico do profissional, no papel de

fomentador de novos corpos dançante”. Depoimento de Camila Barbosa.

“Um bom professor saberá repassar tudo que aprendeu com leveza e de forma clara, se importará com as especificidades de cada aluno, como lidar com cada pessoa e seu corpo, também, saberá fazer a interdisciplinaridade, logo ensinará não apenas os passos estabelecidos nos livros/apostilas, ensinará exemplo de postura, como se comportar, como ver o mundo, entre outras questões do cotidiano da criança, pois os professores, como os pais, são exemplos para as crianças, saber lidar psicologicamente com os alunos, os conhecer, se importar como ele se sente na aula, se gosta da aula, essas e outras são questões importantes para um bom professor”.- Depoimento de Adrielle Gurgel.

O papel destes profissionais da educação, é conduzir os educandos a um despertar crítico, despertar este realizado pela mediação dos conhecimentos adquiridos através dos estímulos dos exercícios físico e diálogos constante. Nas entrelinhas de suas narrativas dos professores aparecem os termos como plié, relevé, grand-plié, entre tantos outros termos técnicos usados corriqueiramente por professores nas aulas de balé clássico.

Tais códigos linguístico são ferramentas que auxiliam na compreensão do educando, o comando dos termos usados pelos professores são assimilados pelos alunos de balé clássico e tem a função pedagógica de conduzir o bom desempenho do desenvolvimento e aprimoramento da técnica corporal. Haja vista que a dança clássica trabalha com formas corporais.

“O papel do professor é educar pessoas por meio dos fundamentos da dança, em transformar vidas e construir sonhos dando liberdade para que seus alunos percebam o quanto são capazes de construir algo melhor para suas vidas, e percebam que o futuro só pertence às pessoas que acreditam na beleza de seus sonhos”. Depoimento de David Bioche.

“Como por exemplo, no 1º grau da Royal o exercício demi-plies, primeiramente como é na barra, falo o que é a barra para elas e como se colocar na barra, postura, entre outros, pois elas estão tendo o seu primeiro contato com a barra, digo que a barra é amiga delas, que não é para elas se apoiarem com força, pois a barra só está dando uma “ajudinha”; depois digo que a posição dos pés é na primeira posição, pode ser “abrir o sorriso dos pés” ou “como se seu pé fosse um relógio”, “não abra muito que você perde o equilíbrio e pode cair, abra no seu limite”, a postura tem que estar correta para que o demi-plie seja executado corretamente, então digo: - “olha a costa da bailarina, não é um corcunda”; - “olha a barriga, coloca tudo pra dentro”, “olha o

bumbum, prende o bumbum como se quisesse soltar um pum e não pudesse”, entre outras maneiras”-.Depoimento Adrielle Gurgel

“Eu propus exercícios ao lado da barra, fui infeliz pois as meninas não lembravam, não faziam, e nem prestavam atenção no exercício, mas, de fato, isso se devia pela complexidade do exercício que eu queria passar, contudo, não percebi que eu devia trabalhar os passos de balé de forma desfragmentada, ou seja, não haveria só cambré, nem todas as posições dos pés, mas focar somente o plié, os princípios que rege esse único exercício, sem a movimentação dos passos, pois, ao ver elas fazendo o plié com os braços, havia uma preocupação dupla, dos braços, e das pernas”.- Depoimento de Antônio Cunha.

O pensamento pedagógico da professora Débora Cardoso, aponta para necessidade de uma formação de professores em dança sólida, *fazer um plié ou qualquer um dos outros passos existentes da dança acadêmica, não é uma atividade física simples, requer do professor um vasto repertório de conhecimentos de dança e pedagogia do movimento humano.- Depoimento de Débora Cardoso.*

Ao pensarmos em uma educação crítica na área de dança, que nos permita ver, sentir e perceber de forma “clara, ampla e profundo”, não podemos deixar de analisar com cuidado suas múltiplas relações com a sociedade em que vivemos. Ao contrário de uma visão histórica ingênua de que a dança não passa de "uns passinhos a mais ou a menos nas vidas das pessoas", hoje não podemos mais ignorar o papel social, cultural e político do corpo em nossa sociedade e, portanto, da dança. (MARQUES, 2007, p.26)

As narrativas dos professores David Bioche e Débora Cardoso revelam a necessidade uma pedagogia da dança que leve em consideração as interfaces do conhecimento que circundam esta ciência ‘dança clássica”, como a anatomia, cinesiologia, escolas de danças entre outras disciplinas que compõem a matriz curricular do Curso de Licenciatura de Dança. *“Para o professor de Dança a compreensão e a importância do movimento humano significa ter em contas as estruturas envolvidas em cada questão, em seus vários aspectos da vida ou seja: a cultura, a social, a biológica e a psicológica”* (DIONÍSIA, 1995, p.10).

“Curso de Licenciatura em Dança dá subsídios para compreender o corpo dançante num aspecto geral, com aportes teóricos e

práticos. Tudo o que está ligado ao corpo direta e indiretamente, as sociedades e culturas diversas existentes, isso tudo para que favoreça o entendimento do corpo, sua organicidade física, psíquica e social. “ - Depoimento de Débora Cardoso.

“A importância das disciplinas do curso de licenciatura plena em dança me fez perceber principalmente na disciplina Dança e Inclusão que existem as pessoas com deficiência e sem deficiência. Dessa forma, passei entender também que todo ser humano possui uma deficiência, seja ela visível ou não, e que cada ser merece e deve ser compreendido para que o ensino-aprendizagem possa acontecer. Depoimento de Débora Cardoso”.- Depoimento de Débora Cardoso

“Durante minha formação acadêmica, busco esses ensinamentos para poder estar me qualificando ainda mais como professor de dança, em específico, em poder ser um bom professor de ballet clássico, para poder proporcionar aos meus alunos um ensino com base na prática e na teoria, que a dança possibilita”.- Depoimento de David Bioche.

A professora Camila Barbosa vê nas atividades lúdicas um mecanismo o qual proporciona as crianças momentos de prazer e bem estar, o universo das brincadeiras e do balé clássico são explorados no sentido de estabelecer conexões entre as brincadeira estimuladas nas aulas como pular de um só pé, vivo-morto, amarelinha... e as técnicas balé clássico. *“A dança trabalha com formas e movimentos que ao desenvolverem no espaço as mensagens concebidas são projetadas exteriormente pelo educando, permitindo ao mesmo vazar suas emoções, anseios, suas expectativas. O educador, ao ler estas mensagens, poderá trabalhar as possibilidades e todo o potencial do educando de forma mais efetiva”* (DIONÍSIA, 1995, p.43)

Minha proposta de ensino estará mais próxima do aluno, atendendo às suas necessidades e eliminando suas dificuldades. São brincadeiras como: amarelinha, pira-pegas, o chefe mandou, vivo-morto. Observando sempre meu plano de aula e o roteiro, primeiramente, faço um alongamento, adágio, alegre e relaxamento”.-Depoimento de Camila Barbosa.

Camila Barbosa reconhece que as crianças são indivíduos cheios de criatividade, assim o inter cruzar dos conteúdos do balé clássico com as brincadeiras assume a forma de ato criativo e educacional. A didática desenvolvida pela professora traz descobertas, inventa, promove mudanças,

facilita a aprendizagem e desenvolve nas crianças as suas capacidades criadoras e cognitivas.

“A minha didática de ensino parte do “conhecido para o desconhecido”, acredito que assim a criança se sente próxima da aula, participa e se interessa, então comecei a criar uma metodologia de ensino com o que está mais próximo delas a brincadeira. Por meio das brincadeiras, ela vai construindo uma série de conceitos lógico-matemáticos: quantidade, tamanho, distância etc... Brincar dá prazer e o prazer é o poderoso impulso de crescimento pessoal. A brincadeira diverte e ao mesmo tempo educa”.- Depoimento de Camila Barbosa.

As narrativas do professor Dergan, revelam que a dança no Estado do Pará não é um bem de acesso a todos. Através do Projeto Dança Para Todos desenvolvido pelo professor, a educação pelo balé clássico atinge um novo horizontes.

Embora o projeto tenha sido realizado em precárias condições o projeto auxiliou para formação da cidadania e na contribuição para as melhorias de qualidade de vida de crianças e adolescentes as quais viviam em condição de vulnerabilidade social.

A utilização da dança como atividade física, lúdica, educativa, terapêutica e social, ajudou e estimulou a permanecerem na escola e melhorando os seus rendimentos escolares.

O projeto estimulou também o senso cultural e artísticos de crianças e adolescentes, levando-os a conhecer e a valorizar nosso patrimônio histórico e cultural e as artes como um todo de modo a não alijá-las do processo e, ainda percebe-se assim a educação como necessária ao seu desenvolvimento integral, enquanto cidadãos e cidadãs conscientes do seu papel no mundo, aumentando, com isso o seu interesse pela educação escolar.

Um dos objetivos deste estudo foi trazer à cena vozes e experiências de professores de balé clássico. As narrativas dos entrevistados relatam trajetórias permeadas de estratégias de ensino que vale a pena repassar às novas gerações. Pois, na prática, os docentes percebem que a relação ensino-aprendizagem não

resulta de mera transmissão e recepção de saberes. Ao contrário, ao se depararem com situações reais de aprendizagem, apenas teoria não dá conta dos desafios encontrados e, nestes momentos, entra a criatividade, a capacidade de percepção para improvisar, no melhor sentido do termo e contornar dificuldades, carências, falta de infraestrutura que, por vezes, podem impedir a realização da aula.

São os profissionais da dança, nas suas individualidades e iniciativas, que tentam suprir a carência de uma efetiva fixação dos estudos sobre a arte da Dança no Pará. Os professores da área têm dificuldades em atuar num cenário em ascensão, carente de estruturas básicas, e que comprometem diretamente a aprendizagem e inviabilizam grande parte da prática pedagógica.

Tal despreparo estrutural reflete diretamente no aprendizado dos alunos e alunas. Vale lembrar, que não há uma generalização na precariedade de estrutura. No entanto, as poucas escolas que a oferecem, são privilégios de poucos, e não suprem a demanda de todas as classes sociais.

O que é possível comprovar, através dos relatos, objetos de estudo desta pesquisa. Os professores depoentes, por várias vezes, enfatizaram a falta de estrutura ao ministrar suas aulas, quando das suas histórias de vida, também, sofreram com o mesmo problema.

Cada um a sua maneira, podemos perceber conflitos que vão desde as dificuldades financeiras, passando pelos conflitos familiares, até chegar em uma crise de identidade. São caminhos distintos e tortuosos que juntos, somados à força de vontade e a capacidade desses profissionais, elevam a qualidade do ensino da dança no Pará.

Os profissionais tiveram suas histórias documentadas, através desta pesquisa, para que futuramente possam ser frutos de um possível estudo comparativo na área, fomentando a reflexão a respeito de uma possível mudança do cenário local na área da dança e fazem parte de uma geração atuante, empenhados em multiplicar, em todos os aspectos, a arte de dançar.

As histórias coletadas são narrativas orais reais, voltadas para o método de ensino de professores de dança. São histórias que, ao serem lidas, ou oralizadas, interagem com o imaginário do leitor, numa espécie de troca de experiência involuntária, objetivo principal da pesquisa.

São como “histórias vivas” latentes. Um leitor que se interessar pelo tema desta pesquisa, estará interagindo com as narrativas, despertando o caráter lúdico do leitor. Seu consciente recepcionará o sentido e as palavras, que, por algum motivo, se doará à leitura e absorverá os sentimentos e sensações depositados, pela história de vida dos depoentes, das quais descrevi com muito zelo e cuidado.

Acredito ter alcançado o imaginário do leitor, quando busquei utilizar da ferramenta, encontrada nas entrelinhas dos depoentes, e que acredito ser a principal ferramenta, o amor. Pois, para toda e qualquer ação e atitude, que requer paciência, dedicação e perseverança, é preciso que o sujeito esteja apaixonado pelo seu ofício e caminhe em busca da perfeição.

É a força de vontade que movem os professores, que passam parte de suas carreiras enfrentando dificuldades para partilhar os frutos com todos os sujeitos que fazem parte da sua história de conquistas, representadas por títulos e méritos que, hoje, lhes são conferidos. São profissionais que lutam por suas profissões, pela arte... pela dança. São profissionais assim que fazem a diferença ao por em ação a prática pedagógica.

É muito gratificante poder pesquisar e partilhar dos mesmos sentimentos, dos meus colegas de profissão. A subjetividade intrínseca nos depoimentos e no resultado desta pesquisa, me inspiram a escrever e as histórias destes professores.

*“Em minhas inquietudes busquei te conhecer dança, na dança o amor e a dor, na súbita mudança da dança fui movido a te conhecer conhecimento que gira sem parar, circunda os continente e até nas mente eloqüentes.*

*Envolto em um universo de encanto outro de desencanto, aprisionado nos pensamentos uns presentes outros ausentes, nos lapsos dos devaneios que alimentam a mente, inquietantemente na busca incessante dos saberes estou.*

*Maldita sapiência das magnitudes quantis e de variações das subjeções que obrigam o vivente pesquisador a passar pela dor, a deparar com o nada sei.*

*Somente o amor é meu aliado, aliviando os estados de sofreguidão, provocados por esta paixão a Razão.*

*A historicidade embarca no baile, no bailado do lado a lado, nos “pas de deux” desvelados nas memórias imemoráveis das pedagogias que interagem no andante histórico, suites de vidas, vividas em uma cronologias assistida nos episódios momentâneos dos fluidos psíquicos de quem os narram.*

*Narrativas singelas de divas que estão no divã.*

*... Menino põem a tinta no corpo e dança, aquela dança que te ensaie.*

*... Muitas vezes me fascinei por ti professora.*

*Hoje pelo homem que traz o caótico pensar e de seu ponto óptico libertador.*

*Sonhos mais lindos do passado, sonhei acordado com as viagens loucas das possibilidades de argumentar, o estar. Mal estou, deparado com aquelas querelas normatizadas no projeto, não projetado e sim mutilado a cada dia, que agonia, mas toco uma sinfonia para descobrir uma metodologia ou meios fios para entrecruzar o pensar.*

*Construo uma obra, tu ensinamentos vens e destrói o meu parir, a cada medida temporal flui a incerteza, mas com um mero ato pronunciado, dilatado e orientado, vejo a beleza das viagens que me conduzem .*

*Conhecimento amputas as minhas labutas, os labores escritos sem neutralizar o meu olhar, ensinamentos regeneras a capacidade da reflexão, de re-invenção e movimentação.*



*Motivado pela ação de descobrir as vida alheias, sem encobrir suas mentiras, o corpo fala por si só. Estou na solidão debruçado nas memórias de velhos.*

*Disseco o meu estado de ócio, separando à lógica e deixando-a em um pedestal para que os doutores possam reverenciá-la como um prospecto materializado por meu espectro livre no momentâneo instante.*

*Alhures de mim os nocivos e imundos pensamentos emanados no meu imanente corpo, de um lado, a cama vagabunda que me conforta; de outro a mesma cama pura de luz traz os imundos pensamentos. Relaxo na percepção de Eclea Bossi e gozo.*

*O passado sempre presente no avivar dos fatos desencadeia um lema a dança, alimentando as árvores das heranças dadas aos dançantes que usam os seus corpos como instrumentos operados em movimentos circundantes, ondulantes formas de dançar secular.*

*No particular das polifonias dos sujeitos desdobram-se as emoções, vem à cena os micros espaços urbanos decorados com quadros de outras pessoas, na parede a sapatilha interfere o real, projeta a menina bailarina a um mundo sobre natural.*

*O levitar nas pontas dos pés das auroras, ninfas, na delicadeza da princesa a ilusão torna-se real, na imaginação da bailarina. Toca o sino sai do corpo um ser e da passagem a outra entidade personificada que divide um corpo unidade indissociável e cheia pluralidade.*

*A corporeidade dos educados é exercitada na academia, os corpos dóceis doutrinados pela voz que os obriga a arreganhar a fossa do acetábulo ao extremo só para provocar a epidemia do “en dehour”.*

*Sem dó algum é necessário fabricar, injetar a mercadoria bailarino, já maduro o fruto educado às vezes critico outras desorientados. Educado no refinado movimento. Pobre bailarino sua educação virará um tormento.*

*É tempo de lembrar das memórias de professores de dança na cidade de Belém. Há tempo, tempestivamente na forma da lei do stritu senso, sou submetido a conviver com meus livros, com os ditos e não ditos com um intento assinar no final meus escritos, obviamente este cultuar é igual ao “ballet” é uma forma de treinar.*

*Por um viés o meu objeto é íntimo por outro provoca o desconforto revelador dos íntimos dos outros. Sem pressa registro o que interessa, gravo o agravo vivido, experimentado das e dos docentes.*

*Em pauta: O clarão dos teóricos: Paul Zumthor, Eclea Bossi, Paulo Freire, Paul Thompsom iluminando esta dissertação, para escrever a vida dos devotos educadores.*

*Como uma romaria de fies que se junta um a um a procissão de fé na profissão cujo construto é a Educação este sujeitos serão desvelados e velados na gloria da gloriosa História.*

*O homem é sujeito de sua própria historia já dizia Paul Thompsom. Então viva a poesia, viva também a dança a escrita do corpo.*

*A ti amada Dança, meu fascínio, hoje me inclino e te faço reverências. Sobrevives aos tempos, és a mais nobre das artes viva. Não és uma tela, és o pincel, transitas bem na criação e te fazes ação motora da criação do coreografo”.*

**Carlos Dergan.**

## REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Bárbara Raquel. **Ballet Clássico**. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.

ARAGÃO, Vera; CAMINADA, Eliana. **Programa de ensino de ballet – Uma proposição**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006

BANDEIRA, Luiza. **Emílio Martins**. 2009. Disponível em: <http://luizabandeira.blogspot.com.br/2009/03/emilio-martins-por-luiza-bandeira.html>.

BOAS, Sergio. **Biografia e Biógrafos**. São Paulo: Sumus, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**, São Paulo: Martins Fontes, 1978.

BRUNER, Jerome. The Narrative Construction of Reality. **Critical Inquiry**, v.18, n. 1, p. 1-21, 1991.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 2002.

CARDOSO, Ana Cristina F. **O passado sempre presente? Os estilos do ballet contemporâneo da dança em Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA/UFPA, 2004.

CORREA, Carlos Humberto P. História oral: Considerações sobre suas razões e objetivos. In: MEIHY, José C. S. B. (Org). **(Re) introduzindo a história oral no Brasil**. São Paulo: Xamã, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1998.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

FREIRE, Sônia Maria de. **História Oral: procedimentos e possibilidades**. São Paulo: Maltese, 1993.

FUX, Maria. **Dança experiência de vida**. Tradução de Norberto Abreu e Silva Neto). São Paulo: Summus, 1983.

GARNICA, Antonio; VICENTE, Marafioti. A História Oral como recurso para a pesquisa em Educação Matemática: um estudo do caso brasileiro. In:

CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE EDUCAÇÃO MATEMÁTICA - CIBEM, 5., 2005, Porto, Portugal. **Anais do V CIBEM**. Porto: APM - Associação de Professores de Matemática de Portugal, 2005.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisa**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

LABOV, William. The Transformation of Experience in Narrative Syntax. In: LABOV, William (Org.). **Language in the inner city. Studies in the Black English Vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972. P. 354-396.

LAVILLE, Christian. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**, Belo Horizonte: Ed. UFMG; Porto Alegre: Artmed, 1999.

MARQUES, Isabel. **Ensino da dança hoje**: textos e contextos. 2ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. **História Oral**: como fazer, como pensar. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MOREIRA, Giselle da Cruz. **O Episódio Pavlova**. Belém, PA, Ed. Unama, 2004.

NANNI, D. **Dança Educação**: Pré-escola à Universidade. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

NEVES, Fernando Arthur de Freitas; LIMA, Maria Roseane Pinto (Orgs.) **Faces da História da Amazônia**. Belém: Paka-Tatu, 2006.

OCHS, Elinor; TAYLOR, Carolin; RUDOLPH, D.; SMITH, R. Storytelling as a Theory-Building Activity. **Discourse Processes**, v. 15, p. 37-72, 1992.

PINTO, Alice Regina *et al.* **Manual de normalização de trabalhos acadêmicos**. Viçosa, MG, 2011. 88 p. Disponível em: <<http://www.bbt.ufv.br/>>.

PLUMMER, Kennet. **Documents of life**: an introduction to the problems an literature of a humanistic method. London; Boston: G. Allen & Unwin, 1983.

RALIV, Leandro. **O Rei-Sol**. 2009. Disponível em: <http://seguindopassoshistoria.blogspot.com.br/2009/09/o-rei-sol.html>.

SAMPAIO, Flávio. **Ballet essencial**. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

\_\_\_\_\_. Balé: compreensão e técnica. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

TELHA, Renata. **O que é pintura rupestre?** 2011. Disponível em: <http://turmodoamanha.wordpress.com/tag/paleolitico-pedra-lascada/>.

VAGANOVA, Agrippina. **Princípios básicos do ballet clássico.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1990

VARANI, Adriana; CLAÚDIA, Roberta, PRADO (Orgs.) **Narrativas docentes: trajetórias de trabalhos pedagógicos.** Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

VERDERI, Érica. **A Dança aplicada na escola.** Disponível em: <http://www.efartigos.hpg.ig.com.br/efescolar/artigo19.html>. Acesso em: 16/06/2010.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografismo: reflexões sobre escritas da vida.** São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Letra e a Voz.** Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



# **GLOSSÁRIO**

## POSIÇÕES DOS PÉS



**1ª Posição dos pés**



**2ª Posição dos pés**



**3ª Posição dos pés**



**4ª Posição dos pés**



**5ª Posição dos pés**



## POSIÇÕES DOS BRAÇOS – MÉTODO VAGANOVA



**1ª Posição de braços**



**2ª Posição de braços**



### **3ª Posição dos braços**

## POSIÇÕES DO CORPO



***En face*** (de frente)



***croisé*** (cruzado) ***derrière*** (atrás)



***croisé*** (cruzado) ***devant*** (na frente)



***effacé*** (apagado) ***devant*** (na frente)



***effacé (apagado) derrière (atrás)***



***ecarté (separado) devant (na frente)***



***ecarté (separado) derrière (atrás)***

## ARABESCOS



**1º Arabesque**



**2º Arabesque**



**3º Arabesque**



**4º Arabesque**

## GRANDES POSES



**Attitude *devant* (na frente)**



**Attitude *derrière* (atrás)**



**Arabesque**



**Plié - Uma dobra de joelhos ou joelho.**



**Grand plié** (grande dobra dos joelhos)



**Coupé** - Um passo intermediário feito como preparação ou impulso para algum outro passo. Um pé corta o outro afastando-o e tomando seu lugar.



**Passé** - é uma passagem.



**Sous-sous** - é um relevé na quinta posição.

# **ANEXOS**



**TERMO DE CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS SOBRE  
DEPOIMENTO ORAL**

**CEDENTE:**

Nacionalidade: Brasileiro (a), estado civil casado (a), profissão: professora , portador da Cédula de Identidade RG: emitida pela, e do CPF nº domiciliado e residente na Rua

**CESSIONÁRIO:** João Carlos Cunha Dergan

**OBJ ETO:** Depoimento oral e escrito

Entrevista gravada exclusivamente para a Dissertação de Mestrado

**DO USO:** Declaro ceder ao Sr. João Carlos Cunha Dergan sem quaisquer restrições quanto ao seus efeitos

Patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao pesquisador João Carlos Cunha Dergan, na cidade de Belém em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_, num total de\_\_\_\_\_ fitas gravadas e depoimentos escritos. Fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, o mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, segundo suas normas, com a única ressalva de sua integridade e indicação de fonte e autor.

Belém, de de 2011

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

### I. Registro das explicações do pesquisador ao participante a respeito da pesquisa.

Prezado(a) Senhor(a):

Eu, **JOÃO CARLOS CUNHA DERGAN**, aluno do curso de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Pará, quero convidá-lo para participar de um estudo que deverá resultar em pesquisa científica.

Esta pesquisa tem como objetivo principal desvelar as narrativas orais do professores de dança clássica na cidade de Belém do Pará. Dessa maneira poderemos compreender melhor o processo de formação de professores de dança.

Para isso, será preciso realizar uma entrevista com a V.Sa., de acordo com a sua disponibilidade.

É importante informar, que será realizada e transcrita (digitada) por mim.

A sua participação será totalmente voluntária, podendo deixá-la a qualquer momento, não havendo prejuízo para a sua pessoa e instituição.

Gostaríamos muito que você considerasse o convite uma vez que esse depoimento oral e escrito é fundamental para aprofundarmos o conhecimento

Antes de iniciar, gostaria de saber se você necessita de mais alguma informação pois estou a disposição para os esclarecimentos.

Tendo decidido em colaborar no estudo, necessito da sua assinatura. Agradeço a sua atenção e colaboração.

### II. Consentimento pós-informado

Compreendo os objetivos desta pesquisa, o que é esperado de mim, eu concordo em participar de forma voluntária da mesma.

Entendo que as informações não serão confidenciais, e haverá identificação nominal, e que não sofrerei nenhum tipo de sanção ou prejuízo, caso desista de participar desta pesquisa.

Declaro que concordo em oferecer todas as informações solicitadas pelo(a) pesquisador(a), que fui convidado para participar deste estudo, e o faço voluntariamente.

Belém, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2012.

---

Assinatura do colaborador da pesquisa

RG: \_\_\_\_\_

JOÃO CARLOS CUNHA DERGAN

Pesquisador