**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA**
**CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE**
**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO FÍSICA**
**CURSO DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

**ALINE SANTANA BATISTA**

# ENSINO DO BALLET EM JOÃO PESSOA: IMPLICAÇÕES PARA A EDUCAÇÃO FISICA.

**JOÃO PESSOA - PB**
**2010**

**ALINE SANTANA BATISTA**

# ENSINO DO BALLET EM JOÃO PESSOA: IMPLICAÇÕES PARA A EDUCAÇÃO FISICA.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à disciplina de monografia do Curso de Educação Física da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado.

**Prof: Ms. Laise Tavares Padilha Bezerra**
**Orientadora**

**JOÃO PESSOA - PB**
**2010**

*B333e Batista, Aline Santana.*

*Ensino do ballet em João Pessoa: implicações para a Educação Física / Aline Santana Batista. - - João Pessoa: [s.n.], 2011.*

*89 f.: il.*

*Orientadora: Laise Tavares Padilha Bezerra.*
*Monografia (Graduação) – UFPB/CCS.*

*1. Dança. 2. Ballet. 3. Formação. 4. Educação Física.*

**ALINE SANTANA BATISTA**

# ENSINO DO BALLET EM JÕAO PESSOA: IMPLICAÇÕES PARA A EDUCAÇÃO FISICA.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à disciplina de monografia do Curso de Educação Física da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado.

Aprovada em: 12/ 07/2010

**Banca Examinadora**

**Orientador: Prof: Ms. Laise Tavares Padilha Bezerra:**_____
UFPB/CCS/DEF

**Profº. Hosana Claudia Matias:**_____
UFPB/CCS/DEF

**Profª. MS Sandra Barbosa da Costa:**_____
UFPB/CCS/DEF

**JOÃO PESSOA - PB**
**2010**

*A minha família especialmente aos, meus pais por acreditarem em mim e por acreditar que eu posso ir mais longe, pelo carinho e compreeção depositados, para a construção desse trabalho.*

*Dedico..*

## AGRADECIMENTOS

Á Deus por ter me deixado viver estes momentos tão especiais, por guiar-me em minha caminhada rumo a meus objetivos e aos meus sonhos, por me dar força e sabedoria na conclusão desse trabalho, e que este seja apenas o começo de uma longa história profissional;

Aos meus pais fonte de minha motivação eterna,por me dá suporte e apoio para enfrentar todas as dificuldades inerentes ao cotidiano e a vida.

A minha avó Sebastiana, por sempre me apoiar e acreditar em mim nessa longa estrada que tenho que seguir.

Ao meu namorado, por me apoiar nessa nova fase de minha vida, por ser paciente e por compreender minhas mudanças de humor e minha ausência no processo desse trabalho.

A minha orientadora, a professora Laise Tavares Padilha, exemplo de conduta profissional, pelo apoio, dedicação, e pela paciência em nossos momentos digitais de correções desse estudo.

A minha monitora e amiga Ana Cristina Marques, por me apoiar, e me direcionar com muito carinho e dedicação para ir em frente com esse estudo.

Aos meus amigos e colegas de curso, turma 2005.2, por me proporcionar momentos felizes, sempre sorrindo nas tempestade, porque sem eles, no meu dia a dia tudo seria sem graça. Em especial para minhas eternas amigas e companheiras, que me apoiou a cada dia desse percurso, Vandésia, Alana, Ana, Dafne Thaiza, Lais, Fabiana Nayara, Erliene, e todas as outras “raxinhas”do clube R Fest.

A todas as participantes por confiar em nós nesse processo de pesquisa.

E aos demais, contribuíram para esta conquista, de maneira direta ou indireta.

*Quando a palavra é insuficiente ou nos falta, é a linguagem corporal que preenche a ausência da palavra.*

*Autor desconhecido*

# RESUMO

## ENSINO DO BALLET EM JOÃO PESSOA: IMPLICAÇÕES PARA A EDUCAÇÃO FISICA.

A analise de como investigar como as aulas de ballet estão se configurando em João pessoa, esse é o objetivo desse estudo de caráter qualitativo, descritivo e direto. A importância de identificar as escolas que ministram aulas de ballet e estudar quais métodos de ballet que são utilizados, além de refletir o ensino da dança nas instituições, escolas de ballet e nas escolas de ensino básico de João Pessoa, a fim de demonstrar suas contribuições para o ensino da dança. Os sujeitos da pesquisa foram professores que ensinam dança nas escolas de dança e escolas de ensino básico na cidade. Para coleta de dados, foi realizado um roteiro de entrevista estruturado, sendo suas respostas transcritas, sintetizadas e analisadas. O estudo evidenciou como ocorre a formação dos professores, como a metodologia é aplicada e como é trabalhado a dança em ambas as instituições. Os discursos obtidos, através das entrevistas indicam que nem sempre a formação dos professores são as mesmas, o planejamento das aulas não apresenta sistematização, que a qualificação na cidade de João Pessoa é precária, e de maneira unânime a metodologia aplicada nas aulas de ballet é direcionada para o Royal Academic od Dance. Apontamos que, o ensino da dança (ballet) sob perspectiva educacional nas escolas é um veiculo que busca a educação do corpo refletindo no aprendizado e que deve ser trabalhado como prática corporal nas escolas.



*Palavras-chaves: Dança; Ballet; Formação, educação fisica*

**ABSTRACT**

TEACHING BALLET IN JOAO PESSOA: IMPLICATIONS FOR PHYSICAL EDUCATION

The analysis of how to investigate how the ballet classes are shaping up in João Pessoa, this is the aim of this qualitative, descriptive and straightforward study. The importance of identifying schools that teach ballet and studying what methods are used in ballet teaching, further reflecting the teaching of dance institutions, ballet schools and elementary schools in João Pessoa, in order to demonstrate their contributions to the teaching of dance. The subjects were teachers who teach dance in schools of dance and elementary schools in town. To collect data, we conducted a structured interview, and their responses were transcribed, collated and analyzed. The study showed how the training of teachers happens, as the methodology is applied and how the dance is thought at both institutions. Interviews speeches indicate that not always the teacher training are the same, the planning of lessons is not systematic, the qualification in the city of Joao Pessoa is precarious, and as consensus methodology the ballet teaching is directed to the Royal Academic od Dance. We point out the teaching of dance (ballet) in educational perspective in schools is a vehicle that looks for the body education reflecting on learning and it should be worked as a body practice in schools.

Keywords: Dance, Ballet, training, education, physical education

**Página**

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1:** Primeira posição de pés do ballet..... **26**

**Figura 2:** Segunda posição de pés do ballet..... **26**

**Figura 3:** Terceira posição de pés do ballet..... **26**

**Figura 4:** Quarta posição de pés do ballet..... **26**

**Figura 5:** Quinta posição de pés do ballet..... **28**

**Figura 6:** Maria Medina..... **28**

**Figura 7**: Maria Taglioni..... **29**

**Figura 8:** Maria Sallé..... **29**

**Figura 9:** Carlo Blasis..... **32**

**Figura 10:** Enrico Checcetti..... **32**

**Figura 11:** Bras-bas ,posição de braços do ballet..... **41**

**Figura 12:** 1ª posição de braços do ballet..... **41**

**Figura 13**: 2ª posição de braços do ballet..... **41**

**Figura 14:** 3ª posição de braços do ballet..... **41**

**Figura 15:** 4ª posição de braços do ballet..... **42**

**Figura 16:** 5ª posição de braços do ballet..... **42**

# LISTA DE ANEXOS

**Página**

**ANEXO I** - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)..... **67**

**ANEXO II** - ROTEIRO DE ENTREVISTA ..... **70**

**ANEXO III** - VOCABULÁRIO DO BALLET..... **72**

# SUMÁRIO

**Página**

**1. INTRODUÇÃO:** Considerações sobre a dança..... **12**
**2. QUESTÃO DE ESTUDO:**..... **17**
**3. OBJETIVOS:**..... **18**
**4. METODOLOGIA**:..... **19**
**5. REVISÃO DE LITERATURA**:Um pequeno olhar sobre a história do ballet..... **22**
**6 ESCOLAS DE BALLET:** Desenhando alguns contornos..... **30**
6.1 Escola Italiana: metodologia Checcetti..... **31**
6.2 Escola Francesa: Metodologia Royal Academic of Dance..... **34**
6.3 Escola Russa: Metodologia Vaganova..... **36**
**7. PRINCIPAIS DIFERENÇAS ENTRE OS MÉTODOS:**..... **41**
**8**. **CONFIGURAÇÕES DO ENSINO DE BALLET EM JOÃO PESSOA**: Algumas reflexões..... **44**
**9. CONCLUSÃO**..... **57**
**REFERÊNCIAS**..... **60**
**ANEXOS**..... **66**

# 1 INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A DANÇA

Segundo Brasileiro (2009) a dança está presente em várias fases de nossas vidas, em determinados momentos e diferentes sentidos, começando na infância no colo de nossos pais, onde os laços sociais estão se tornando mais intensos, na adolescência onde nos pegamos a dançar sozinhos, a procura de um aprendizado ou quem sabe de alguém para fazer companhia. Na fase adulta, esquecemos um pouco da dança deixando-a apenas para a juventude, mas não podemos deixar de refletir em que às vezes nos pegamos de surpresa acompanhando o ritmo do rádio na sala quarto e até mesmo no chuveiro.

Esse dançar tem vários tipos de significados, desde a simples brincadeira passando pelas conquistas, descobertas, recordações, são tantos significados que não sabemos se implicitamente ou explicitamente acontecem, mas sim sabemos que está presente.

O conhecimento da dança, expressa significados que simboliza a existência humana, junto ao conhecer de si próprio, transpondo a necessidade de conhecimento de sua própria história. Nesse sentido, a dança se insere no universo cultural, artístico e educacional, estabelecendo ligações com o ensino (BRASILEIRO, 2009).

A dança relaciona-se historicamente desde a vida do homem primitivo que presidia vários acontecimentos de sua vida, nascimento, casamento, morte, caçada, guerra entre outros, onde o espetáculo agia sobre a força de deuses e espíritos com uma força de potencialidade mágica aos quais, séculos depois esse viria a desaparecer. Ao passar dos séculos, veio à idade da pedra, que torna a dança mais artística esquecendo um pouco a visão espiritual, onde adquire uma influência no elemento estético (MICHAILOWSKY, 1956).

Durante a idade média, o cristianismo tornou-se a força mais influente na Europa (aproximadamente do século V até o século XIV), no qual foram proibidas algumas danças, ditas por representantes da igreja como profana.

Então começava as interdições da igreja para o canto e as danças, mas por outro lado, pessoas que eram privadas sobre pena eclesiástica, não cessavam de atingi-la, lutando pelas manifestações da dança as margens dessa proibição dança continuando a se apresentar nas feiras e aldeias mantendo a dança viva.

Isso não quer dizer que a população eclesiástica não se divertia, segundo OLIVEIRA (2004), na idade média os lazeres eram de base religiosas, no qual se iniciava pelas cerimônias de culto, estas prolongavam em espetáculos, que representavam cenas da vida de Jesus Cristo ou dos Santos.

No entanto as condenações da igreja acabavam de conquistar seu objetivo, a dança não foi inserida na liturgia católica, sendo constatado que a idade média interrompeu com a evolução da coreografia e da dança.

Apenas quando a cultura leiga e a cultura feudal se estabelecem muito tardiamente, é que começará uma revolução interna onde então a dança, pode se chamar dança apenas para divertimento guiado apenas pelo instinto.

A partir da renascença que a censura religiosa vai diminuindo, a dança espetáculo vem à tona com o ballet da corte. Mais tarde na época romântica em que a dança clássica exprime uma atribuição artística, dispondo de muita influência em vários setores da sociedade.

A dança ao passar dos séculos, sofre muitas influências e diversas áreas tanto artísticas como educacionais. Diante do exposto, Stalliviere e Gariba (2007), afirmam que é fundamental compreender a dança como uma linguagem, que além de atravessar o processo de construção do conhecimento, prioriza o processo de produção e também os resultados que o deriva, desperta a consciência crítica de quem os vivência, ou seja, a dança contribui para as vertentes cognitivas, éticas e estéticas, contribuindo com a questão da socialização e expressão, que são elementos relevantes na vida do ser humano.

Dessa forma, a dança está inserida num conceito de movimento, sendo o mesmo indispensável para o individuo, uma maneira de compreender a visão do porquê, e o como saber fazer um movimento expressivo, a partir do momento em que esse movimento possa ser consciente.

E importante que os indivíduos movimentem-se tendo a consciência de todos seus gestos e expressões, sejam sentidos e refletidos em tudo que realizam, proporcionando sensações em si mesmas, o que é normalmente desprezado em nossas vidas (OLIVEIRA, 2001).

Dessa maneira, essa consciência coloca o individuo numa interação com sua realidade histórica por meio de sua corporeidade, tendo uma visão de que o corpo não se reduz ao corpo biológico (corpo físico), mas sim num corpo participante que

seja capaz de comunicar e estar no mundo construindo e contribuindo para as relações sócio-culturais.

A partir desse exposto, a dança é um instrumento para o crescimento individual e social do individuo a partir de sua linguagem de movimentos, permitindo assim que o mesmo se expresse de maneira mais criativa e consciente sem exclusões, e que essa linguagem corporal seja transformadora para que haja uma emancipação no individuo.

Na escola, é o lugar de aprender sistematicamente, então a dança também está presente nela, nas salas, corredores, pátios, áreas de acesso, quadras entre outros. Lá estão as possibilidades de dança que vimos nas ruas, TV, no cinema, nas festas populares etc, mas quase nunca nas salas de aula como conhecimento integrante da cultura escolar.

O processo de escolarização da dança, que nasce a partir de movimentos artísticos que antes eram revolucionários e inovadores tornaram uma tendência em "virar escola", como no ballet clássico com o Royal academy of dance que virou um método, e hoje e entendido como um sistema de avaliação transformando seu processo criativo em escola, esse processo de transmissão de conhecimento passa a adquirir um caráter inovador, mas sem deixar de ser conservador, desenvolvendo na maioria das vezes práticas pedagógicas condizentes com as teorias educacionais dominantes e o contexto pedagógico que a dança expressa nas escolas.

Desse modo, autores como Marques (2003), Sborquia e Gallardo(2006), Gariba e Franzoni (2007), descrevem a importância do processo de escolarização da dança ressaltando que, por meio de um trabalho consciente da dança com as escolas, juntamente com a educação física, as escolas terão condições para formar indivíduos com conhecimento de suas possibilidades corporais e expressivas.

As grandes escolas artísticas do mundo produzem e reproduzem linhas e princípios educacionais que via universidade acabam por chegar às escolas básicas onde a dança pode ser ensinada, professores esses que foram influenciados por determinados métodos.

Diante do exposto, nas escolas de ensino básico, não existe uma disciplina curricular para a dança onde a mesma acontece nas aulas de educação física, para apresentar algum evento escolar ou em pequenos grupos que pagam por aulas semanais de dança "escolinha de dança", em outro horário do currículo escolar. (MARQUES, 2003)

> O canal de informações existentes entre as escolas básicas e as escolas de dança, embora muitas vezes pela falta no currículo escolar, como é o caso do Brasil, está aberto a recorrências conceituais que acabam por homogeneizar e universalizar atitudes e comportamentos que regem o ensino da dança, em ambas as instituições (MARQUES, 2007).

Portanto partindo desse pressuposto, é importante que a prática da dança, com objetivos educacionais, seja contextualizada na escola, que segundo Pereira *et al:*

> [...] a dança é um conteúdo fundamental a ser trabalhado na escola: com ela, pode-se levar os alunos a conhecerem a si próprios e/com os outros; a explorarem o mundo da emoção e da imaginação; a criarem; a explorarem novos sentidos, movimentos livres [...]. Verificam-se assim, as infinitas possibilidades de trabalho do/para o aluno com sua corporeidade por meio dessa atividade (PEREIRA et al., 2001).

De essa maneira estimular a educação, por meio da dança escolar no ensino básico, não se resume em apenas como um passatempo, nem tão pouco a idéia de uma prática menos centralizava na espetacularização e aprimoramento técnico, e sim numa prática de compreensão da dança corporal que vai muito além do só dançar (SBORQUIA e GALLARDO, 2006).

Estimular a educação corporal através do ballet clássico como uma forma de trabalho corporal nas aulas de dança, e significativamente observado nas escolas de dança como também nas escolas de ensino básico, por ser uma forma de dança bastante disciplinada, fornece ao aluno uma série de benefícios, cujo seu principal objetivo na maioria das vezes está relacionado à indagação de que essa modalidade é a base para todas as outras, pela organização e disciplina de suas aulas, programas de treinamento e pelas metodologias aplicadas.

Existem vários programas de treinamento que um aluno que pratica o ballet clássico pode seguir. Os maiores métodos de seus programas de treinamento são o Cecchetti, o Russo, Vaganova e Royal além de outros.

A organização e progressividade do conteúdo, nos diferentes métodos e níveis de ensino estão muito bem contempladas nas diversas escolas, revelando a decomposição de cada movimento ou exercício adotado pelo vocabulário de ballet clássico e revelando assim uma lógica de sua construção (CAMINADA, 2008).

Os programas de ensino da dança funcionam como uma ferramenta guia para o professor e orientação para estudantes.

Na educação física, uma proposta de dança escolar, pode-se resumir numa forma de dança livre do academicismo, que seja praticada por meninos e meninas, sem haver distinção de cor, biótipo e idade, mostrando que a dança não se limita apenas ao aprendizado de técnicas e estilos como no ballet clássico. Por outro lado, não podemos negar essas artes tradicionais, criadoras de métodos e técnicas maravilhosas, mas isso implica que a arte não é só para ser contemplada, mas sim para ser compreendida e aprendida por todos. (COLETIVOS DE AUTORES, 1992).

Enfim, esse estudo dará subsídio para o desenvolvimento e contribuição epistemológica e metodológica acerca do assunto ensino do ballet e educação física. Mais especificamente como nas aulas de dança na educação física se apropriam do discurso do ballet.

# 2 QUESTÃO DE ESTUDO

- Que métodos de ballet são utilizados nas aulas de dança de João Pessoa?

- Como as aulas de dança na Educação Física vêm se apropriando desse discurso?

# 3 OBJETIVOS

## 4.1 OBJETIVO GERAL

- Refletir o ensino da ensino da dança nas instituições das escolas de ballet e na educação física nas escolas de João Pessoa.

## 4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Identificar quais as escolas de ballet existentes em João pessoa.
- Investigar os métodos de ballet utilizados nas aulas.
- Investigar como as aulas de ballet estão se configurando em João pessoa.

# 4 METODOLOGIA

O presente estudo caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, que segundo Richardson (1989), “justifica-se, sobretudo, por ser uma forma adequada para entender a natureza de um fenômeno social”.

Sendo do tipo descritivo direta, visa à descrição de forma direta de um fenômeno que nesse caso será o ballet clássico em relação a variáveis dança e educação física. Segundo Matos (2008), descreve a pesquisa descritiva como características existentes no grupo ou da realidade em que está inserida, ou seja, a relação da sociedade com o estudo aplicado, envolve como forma de levantamento de dados a entrevista estruturada. A pesquisa direta também se diz respeito a Matos (2008), refere-se à pesquisa de campo ou de laboratório, onde o investigador está em busca de evidências reais de fenômenos de natureza ou da sociedade.

O critério para a seleção dos sujeitos das pesquisas acontece a partir do conhecimento de que ministrem aula de dança, e por meio de eventos de dança que aconteceram na cidade no período da coleta de dados, como a mostra de talentos em dança acontecido no teatro Santa Roza.

Os sujeitos da pesquisa foram 10 (dez) professores de ambos os sexos que atuam com dança, em instituições de escolas de dança e em escolas de ensino básico, no qual 5 deles atuam nas escolas de dança e 5 deles atuam em escolas de ensino básico.

Os critérios para a escolha das instituições de ensino que participaram da pesquisa foram por meio de uma pesquisa prévia ao SEDEC (secretaria de educação e cultura), e a FUNESC (Fundação Espaço Cultural), e também possuir uma historia de dança na cidade de João pessoa. Ou seja, participar de eventos, festivais da cidade; e para as escolas de ensino básico será considerado critério, possuir a dança em seu currículo (escolar) por pelo menos dois anos

Dentre elas, estão o, colégio GEO, localizado na Avenida Senador Ruy Carneiro nº 500 no bairro de Tambaú, no colégio Evolução, localizado na Rua Ovídio Mendonça, 130 – Miramar, no Teatro Santa Rosa localizada na Praça Pedro Américo/ SN no centro, na Fundação espaço cultural (FUNESC), localizado na Rua Abdias Gomes de Almeida nº 800 no bairro de Tambauzinho.

Para a coleta de dados utilizada em nosso estudo foi realizada a entrevista estruturada**,** sendo esta uma das técnicas mais usuais na investigação qualitativa.

segundo Goode (1979) a entrevista é desenvolvida a partir de uma relação fixa de perguntas, no qual “consiste no desenvolvimento de precisão, focalização, fidedignidade e validade de certo ato social comum a conversação”, corroborando com esse pensamento, Gil (1994), complementa, que “é uma técnica onde o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe fórmula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam a investigação” e Lakatos *et al* (2006), aconselha o uso de um roteiro simples, que guie o entrevistador pelos principais tópicos.

A interpretação dos fenômenos estudados é de extrema importância nesse processo de pesquisa, contribuindo assim para o entendimento das particularidades do comportamento do individuo, assim como seus processos e significados (Richardson,1989).

As questões elaboradas para este estudo visaram obter respostas à nossa questão norteadora do estudo, focalizando as vivências sociais ocorridas nas aulas de dança.

Os procedimentos metodológicos consistiram na elaboração do projeto de estudo, que foi encaminhado ao comitê de ética em pesquisa (CEP). Após sua aprovação, houve um contato prévio com os sujeitos e uma visita às aulas de dança analisadas, a fim de saber do interesse dos professores a participar da pesquisa. Logo após, foi entregue o termo de consentimento para a coleta de dados, garantindo o anonimato dos sujeitos da pesquisa, através de entrevistas estruturadas. O período da coleta de dados ocorreu nas primeiras semanas do mês de Maio deste ano corrente, totalizando uma visita a cada instituição de ensino.

Os sujeitos dessa pesquisa terão seus dados e sua imagem em completo sigilo, utilizando como nomenclatura no decorrer da pesquisa nomes de passos do ballet clássico, sendo essa mesma utilizada apenas para o tratamento da pesquisa, e para obtenção do resultado, após isso o material será descartado.

As entrevistas foram realizadas no início das aulas de dança que o professores iriam ministrar, assim individualmente. Estas foram gravadas e posteriormente transcritas com fidelidade, buscando demonstrar os discursos como ocorreram na íntegra.

A aplicação da entrevista foi realizada primeiramente em instituições tradicionais e histórias que ensinam o ballet clássico tradicional, em seguida em escolas de dança particulares e grupos de dança que ensinam ballet clássico nos

bairros e posteriormente em escolas de ensino básico que ensinam dança juntamente com o ballet clássico.

Destacamos também que após a coleta das informações, a pesquisadora, fez um paralelo relacionando e refletindo as informações sobre o ensino da dança nas instituições das escolas de ballet e na educação física nas escolas de João Pessoa.

As interpretações das entrevistas foram feitas seguindo as categorias de análise implícitas no roteiro de entrevista, de forma a associar as informações obtidas dos entrevistados com nossa revisão inicial do estudo, respaldando-nos teoricamente em nossas discussões.

## 5 UM PEQUENO OLHAR SOBRE A HISTÓRIA DO BALLET.

Tipos e métodos de dança existem, desde os mais clássicos, até os mais contemporâneos, tipo de expressões únicas que ao longo do tempo vem se modificando de acordo com varias descobertas e revoluções existentes, a partir do pressuposto de que ela (dança) se movimenta de acordo com o tempo e com as novas descobertas.

Ao se examinar minuciosamente a vida de outras civilizações, até na atualidade, as atividades advindas de jogos, esportes e dança, eram uma maneira de exteriorizar suas manifestações, onde a dança permanece ainda muito essencial e elementar.

Era por meio do homem primitivo, que a expressividade demonstrava relações, para si próprio e para com a sociedade. Dessa forma como afirma Oliveira (2001) o homem se afirma como um ser social, sendo assim:

> Uma das atividades físicas mais significativas para o homem antigo foi a dança. Utilizada como forma de exibir suas qualidades físicas e de expressar os seus sentimentos, era praticada por todos os povos, desde o paleolítico superior (60.000 a.C.) (OLIVEIRA, 2001, p.14).

Com a queda do império romano, a dança assim como os costumes sociais foi se tornando licenciosos, gerando uma condenação por parte dos cristãos, durando mais de 1.000 anos. Quando o cristianismo foi oficializado, a dança teve uma perseguição mais marcante (MICHAILOWSKY, 1956).

Quem contribuiu para a manutenção da dança na idade média, assim como aconteceu com teatro Popular medieval através de seus episódios teatrais, foram os bárbaros, que eram amantes de festas dançadas.

Na Idade Média considerando a repressão cristã, guerras, pestes, insegurança, e as confusões que marcaram a desorganização do mundo feudal, podemos citar a dança mourisca, uma dança teatral que reproduzia uma primitiva dança de armas na forma de uma batalha entre mouros e cristãos.

Ao passar dos séculos desde atravessando o renascimento ao romantismo, até na atualidade, vem reformulando-se. Iniciando desde as danças coral cortesã e mourisca, foi se adaptando e originando o ballet clássico que ao desenvolver seus

estudos e suas técnicas, ele foi se difundindo em alguns países como Itália, França, Rússia cada um com seu método e sua marca.

Segundo (CAMINHADA, 2005) no fim da idade média, os valores da igreja já começaram a decair pouco a pouco sendo relativizados pelos povos ocidentais, uma nova época onde os homens surgiriam mais voltados para si próprios, para suas ambições e para suas qualidades acerca de seu potencial.

Então desde a Baixa idade média, as mudanças e conquistas artísticas e culturais, já estavam ocorrendo sutilmente de forma renovada, podendo ser assim chamados de pequenos “renascimentos”, mas na época, sem grandes transformações físicas e estruturais para a sociedade medieval (MENDES, 1994). Iniciando assim o renascimento.

O renascimento nasce a partir de uma alteração na concepção do mundo e uma nova interpretação da antiguidade clássica, um redescobrimento de um novo homem e de um novo mundo. Então, após o declínio da excessiva espiritualidade, proporcionada pela a igreja, houve um desenvolvimento nas cidades assim como nas navegações marítimas, na prática do trabalho assalariado que vinha a substituir o regime do feudalismo (que se baseia na servidão), e a revitalização da economia monetária e do comercio, assim modificando as relações trabalho e produção (MENDES,1994).

A dança nessa época (séc. XIV) ainda estava mantida como uma atividade de caráter de ludicidade, sendo executado aos pares e em grupos como nobres e plebeus, eram dançadas em aldeias, praças e também nos salões dos grandes castelos.

A partir do séc. XV o que era inicialmente improvisado criou-se uma consciência de que havia uma necessidade para uma ordem mais racional para sua organização. A dança como pratica de divertimento, adquiriu uma necessidade de uma forma mais organizada e disciplinada, tanto para as dimensões de onde se dançava (salões e praças) até na preocupação para codificar e criar um repertório de movimentos para os passos de dança, a partir daí foi feito o primeiro tratado da historia da dança, por Domenico Di Piacenza, e Di Ferrara, que se chamava “Da arte

de dançar e conduzir coros”**,** neste tratado, foi feito uma menção a um balleto[1] intitulado de “Mal Gracioso” *(*MENDES,1994).

**Em meados do século XVI o balleto continuava em ascensão na Itália, e também nessa época foi introduzido na França pelo interesse do Marechal de Brissac que trouxe um mestre de baile Baltazar Beaujoyeux resguardado pela rainha Catarina Médici.[2]**

A partir de várias compreensões de balés da época, Beaujoyeux criara a partir do gênero inovador que teve uma boa aceitação na França, inserindo elementos de espetáculos italianos de vários séculos, a partir de elementos teatrais, um inovador espetáculo intitulado de “Ballet comique de La reine” que estava inserido, canto, dança mímica, declamação cenografia, cenotécnica, e comique (parte cômica do espetáculo) que para a época se tornaria um grande e espetacular espetáculo.

Tornado o ponto alto do espetáculo, a dança estava dividida em três partes distintas, abertura, entradas, e o principal o “grand ballet finale” que tinha como parte principal a dança constituída de ordenadas formações geométrica, que tomou parte de toda corte (MENDES, 1994).

A dança nos balés da corte se configurava de forma que os espectadores assistiam e apreciavam de cima dos balcões quer dizer uma forma horizontal, que é explicado pelo fato de os conjuntos se moverem, na forma de passos cadenciados e contados, comuns nos balés italianos. Sendo os mesmos dançados e cantados apenas pelos nobres (CAMINADA, 2005).

Segundo Mendes o “ballet de La reine” readquiriu um próspero prestígio na corte na regência de Maria Médice, embora de forma desordenada, mais perto da comedia do que do balé mesmo.

No século XVII o grande século de balé, onde ele sofre por grandes mudanças e novas estruturações, assumindo uma nova tendência, começando pelo “Ballet de La reine”, que começa a se reestruturar no reinado de Luís XI, que foi o responsável pelo maior nível que a dança atingiu no século XIV, tornando-se o fundador da “Academia Real da dança e de música” em 1661, atribuindo a dança

[1] Refere-se a pequeno baile, usada também como código da dança na época (1465), em que entrara nas extraordinárias casas renascentistas italianas.

[2] Catarina Médici, Bisneta de Lourenço, foi para a França casar-se com Henrique II, trouxe consigo músicos, dançarinos e coreógrafos da corte assim transformou o ballet da corte em ballet teatral.

novas formas, como: balé-pantomima, balé-mascarado, comédia-balé, tragédia-balé, ópera-balé [3], configurando assim os balés da corte, passando das salas dos palácios para os palcos dos teatros, alem do mais a inclusão de um vasto número de dançarinos profissionais, proporcionando uma completa profissionalização da dança.

A mudança no ballet para os palcos dos teatros italianos desenvolveu uma nova dinâmica, sendo muito importante para essa mudança Jean Baptiste Lully, introduzindo a cena opéra, e levando as bailarinas para o palco, onde foi absolutamente motivante para os espectadores, acarretando uma evolução para a dança clássica, os dançarinos em frente ao público mantendo essa posição mesmo quando se movimentasse, a elevação dos palcos contribuiu para uma visão na extensão vertical dos movimentos da dança.

Os artistas eram sempre do sexo masculino, usavam mascaras e trajes que dificultavam a execução de movimentos.

O gênero de dança na corte começara a desaparecer porque o balé agora exigia uma extrema dificuldade na execução dos movimentos, os príncipes e cortesãos não eram mais interpretes dos bailes e sim dançarinos profissionais e já acostumados com o desenvolvimento da dança acadêmica (MENDES,1994 e CAMINADA, 2005).

Em 1681, data marcada pela ascensão feminina no balé, (começaram a ser chamadas de bailarinas) por Lully em seu espetáculo “O triunfo do Amor”. Os passos eram baixos e sem saltos. Os grandes saltos foram incorporados á técnica pelo grande bailarino Ballon.

Charles-Louis-Pierre de Beauchamps foi responsável pela criação das cinco posições básicas dos pés do ballet, sendo criada com a intenção de manter o equilíbrio do corpo em movimento ou parado, e organizar a estética da dança.

[3] Criação de um italiano erradicado na França. Lully foi autor da maioria das coreografias da corte, lançando o que seria base para várias danças, como poderia ser dito, "dança nobre".

**Figura 1:Primeira posição.**

**Figura 2:Segunda Posição**

**Figura 4: Quarta Posição**

**Figura 3: Terceira Posição**

**Figura 5: Quinta Posição**

*Fonte: http://abelezadadanca.blogspot.com/2010/03/posicoes-principais-do ballet.html*

No decorrer do séc. XVIII a dança adquiriu maior autonomia, sendo executado por profissionais de ambos os sexos e em palcos de teatro, acontecia assim uma nova reformulação na dança onde a parte literária tinha que sobressair a dança, então houve uma nova reformulação nos espetáculos, no qual o drama-balé-

patomima em que o elemento narrativo era declamado, passou ser uma ação pantomímica, isto é sem haver qualquer tipo de palavras, passando a ser uma arte mais organizada e enriquecida por elementos mímicos, tornando mais dramáticos.

As idéias de Noverre inicialmente não tinham muita aceitação, portanto ele foi buscar nova aceitação fora da França.

Foi em Berlim que a arte pantomímica teve maior aceitação, então já com o sucesso conseguido ele retornou a Paris, apresentando com muito sucesso seu drama-balé, assim tornara um grande mestre de baile da Ópera de paris com seus espetáculos muito bem acolhidos pelo público.

A revolução que acontecia com o balé não tinha ainda cessado, as dançarinas, agora se igualando a importância dos dançarinos, também contribuíram para a revolução do balé.

Inserida nesta revolução estava à dançarina Maria Sallé, que não aceitava a forma como as dançarinas da época vestiam-se, então ela procurou uma forma para modificá-la, não apresentou-se a rigor mas com uma vestimenta casual e sem mascaras que eram de costume na época, nas quais, Noverre tanto odiava.

Maria Sallé, foi mais longe, apresentou-se nos palcos de Londres com um simples corpete, saiote de musselini drapeada, abandonando neste momento aquelas roupas pesadas e cheias de tecido com ornamentos na cabeça, que Noverre não apoiava (BOURCIER, 1987).

Ela provocara um escândalo na época porque além de apresentar-se com roupas que seria libertino para mulheres da época, ela ousou ainda mais, soltou os cabelos e deu forma ao corpo com véus. A luta de Sallé pela liberdade da dançarina pelas roupas pesadas tinha uma enorme extensão além do que se imaginavam na época, realmente teve em consideração a libertação dos movimentos musculares da dançarina.

Marie Anne Cupis de Camargo foi bem ousada em encurtar o comprimento das saias em cinco polegadas que com isso proporcionou a criação de um passo de dança entrechat. La Heinel criara assim o pirouette, e Vertris e Maximilien Gardel aperfeiçoando o pirouette, criou o rod de jambes.

Segundo Mendes, 1994 “A simplificação do vestuário desencadearia os movimentos da dançarina e seria um dos elementos que ajudariam a tingir o nível e técnica de dança alcançada no século seguinte.”

Na Itália no final do século XVIII, Maria Medina[4], foi mais ousada que Sallé, causando um verdadeiro escândalo ao publico da época, ela utilizava várias estampas, com uma túnica de gaze transparente, bem curta, com pernas aparecendo por entre as aberturas das saias, com um grande decote (CAMINADA, 2005, MENDES, 1994). E após a revolução de 1789, que pouco alterava a estrutura do balé, contribuiu para algumas mudanças que provocaria a revolução do vestuário feminino, e a partir daí, os sapatos altos, deu lugar as sapatilhas delicadas e flexíveis sapatilhas de cetim.

**Figura 6: Maria Medina**

Fonte:
http://luanamello.blogspot.com/2009/09/maria-medina.html

A partir de todas essas revoluções, uma nova técnica fora se aperfeiçoar e essa técnica iria revolucionar novamente o mundo da dança.

O romantismo foi um movimento de curta duração que teve muita influência em vários setores da sociedade e também na parte artística.

Se fossemos resumir as relações existentes entre arte e sociedade, iríamos encontrar na época entre 1789 e 1848 a revolução francesa que inspirava o romantismo pelo seu exemplo, a revolução industrial que inspirava pelo horror de seus acontecimentos e a burguesia que transformava suas experiências em estilos para novas criações (MENDES, 1994).

[4] ***Maria Medina (1765 - 1821)*** *foi uma bailarina espanhola, casada com Salvatore Vigano, poeta, dançarino, músico e ator italiano. Juntos fizeram história, revolucionaram o Ballet e influenciaram outras formas de arte, como o teatro.*

> *O medievalismo foi tão forte componente do romantismo, que logo se irradiou para outros países, principalmente a França, que o expressou através dos contos de fadas, do romance, das operas e dos balés, e até mesmo de teorias históricas* (MENDES,1994).

A sociedade burguesa na época tinha bastante condições para fazer progredir o romantismo, mas os jovens descobriram que não haveria um mercado certo para os espetáculos ou seja eles eram obrigados a se lançar num mercado oculto, por causa disso a burguesia tornou alvo de protestos assim então o romantismo tornara um evento de caráter anti-burguês.

A burguesia tinha seus próprios valores, sociais, artísticos, morais, que eram vistas e compreendidas pelos românticos, então eles se dirigiram para o povo (camponeses, artesãos e outros), elegendo assim narrativas épicas, contos de fadas, antigas canções, utilizando assim seu próprio linguajar coloquial construindo seu valor referente à sua classe social verdadeiramente dignos e defendidos pela intimidação da burguesia.

A segunda geração romântica (séc. VIII) surge detendo-se apenas ao caráter literário e progressista, separando dos acontecimentos da corrupção e o que ultrapasse do permitido.

Entretanto referente ao que o público gostava de assistir os temas inspirados em contos de fadas, bruxas, feiticeiras, eram uma preferência no balé pantomima, cujas dançarinas escorregavam suas sapatilhas rasas de cetim nos palcos, na tentativa de alternar-se sobre meias-pontas mesmo sem muitas técnicas e sem conseguir ficar por muito tempo.

**Figura 8: Maia Taglioni**

**Fonte: http:luanamello.blogspot.com/2009/08/marie-salle.html**

**Figura 7: Maria Sallé**

**Fonte: http:luanamello.blogspot.com/2009/08/marie-salle.html**

A história da

dança ganhara assim Maria Taglioni[5] e sua importância, completando uma revolução que foi iniciada um século antes por Maria Sallé[6].

No entanto ela começou a realizar o que pode ser inteiramente uma concepção do que seria a dança clássica, como a elevação duradoura sobre as pontas, que proporciona a mulher uma aparência esguia, sublime tornando mais nítido o glamour pelo uso do tutu utilizado em suas danças.

Danças no qual foram produzidas por seu pai o Felipe Taglioni que também dava uma educação rígida por uma técnica perfeita.

A partir dessas transformações houve a modernização e popularização do vestuário de apresentação das dançarinas, corpete rígido, a malha e o tutu, tal como atualmente se vêem nos chamados ballet brancos ou clássicos.

O ballet que sintetiza o romantismo pode ser considerado como a união harmoniosa nos elementos que contém a leveza da ponta mais a perfeita técnica, sustentando assim a ação dramática (Mendes, 1994) presente ainda nos dias atuais, tornando símbolo dos movimentos do balé.

A liberdade corporal de movimentos dos dançarinos é tão importante que com o corpo livre, o dançarino proporciona uma melhor vitalidade, suavidade e virtuosidade para com a técnica da dança.

Atualmente as técnicas do ballet vêm tomando um espaço muito importante na educação corporal, tanto de crianças como de adolescente nas escolas.

## 6 ESCOLAS DE BALLET: DESENHANDO OS CONTORNOS DE ALGUNS MÉTODOS.

Define-se “escola” no sentido artístico do ballet, determinadas composições estéticas, técnicas de arte que é adotado por vários artistas e professores ao mesmo tempo (CAMINADA, 2008).

Universalmente a base do ballet clássico parece igual, embora haja uma mudança de enfoque nas diferentes escolas, existindo diversas nomeações para os

---

[5] *Maria Taglioni (1804-1884) Bailarina italiana, nascida em Estocolmo, Foi a primeira bailarina a subir nas pontas dos pés calçando sapatilhas especiais*

[6] *Maria Sallet, ( 1705–1756). Extraordinária personalidade feminina, que antecedeu Noverre em muitas de suas concepções, tendo mesmo chegado a influenciá-lo nesse sentido. Inconformada com o tipo de vestuário usado pelas dançarinas*

diferentes exercícios e movimentos realizados, portanto as bases continuam sendo as mesmas.

O idioma Francês, preservado como idioma do ballet, impediu que as diferenças das escolas pudessem destruir a universalidade do ensino, ou seja, o 1º Arabesque, e igual a todas as escolas, mas as mesmas acrescentam variações diferenciadas desse mesmo Arabesque.[7]

O ballet dividiu-se escolas cada uma com sua técnica e seu programa de treinamento característico, a escola italiana, escola russa, escola alemã, cada uma com seu programa de ensino.

## 6.1 ESCOLA ITALIANA DE BALLET: MÉTODOLOGIA CHECCETTI.

A Itália produziu uma longa história com os grandes maestros da dança até o final do século XIX. Eles exerceram uma grande influência em todas as demais escolas como exemplo a escola francesa e a escola russa.

Esses grandes maestros originaram uma escola no qual seria chamada "Escola Italiana de ballet" sendo representada por, Carlo Blasis e Enrico Cecchetti.

Carlo Blasis, natural de Nápoles, formado em ciências e arte. Foi aluno de Jean Dauberval, estreou dançando aos 12 anos em Marselha, depois em Portugal, Paris, Milão.

Mais tarde, Blasis teve que se retirar cedo dos palcos por motivos de saúde, passando a se dedicar ao seu primeiro livro de dança lançado em 1820. Ele propôs legítimos preceitos de um moderno método de ensino do ballet que está estampado nas páginas do seu "Trité elementaire theorique et pratique de l"art de dance"( tratado elementar teórico e prático da arte da dança).

Esse tratado, cita a harmonia, porte, coordenação dos braços, do equilíbrio aos exercícios com aspectos geométricos, das poses do rosto, mantendo a vivacidade e seu grau de expressão das piruetas aos pliés, do adágio e do allegro. [8]O adagio para ele era o apogeu da arte de um bailarino (CAMINADA, 2008).

---

[7] **Arabesque**: posição em que o bailarino se equilibra sobre uma perna com a outra estendida paratrás

[8] Ver dicionário final do trabalho

**Figura 10: Carlo Blasis**

Fonte:
http://www.britannica.com/EBchecked/topic/69003/Carlo-Blasis

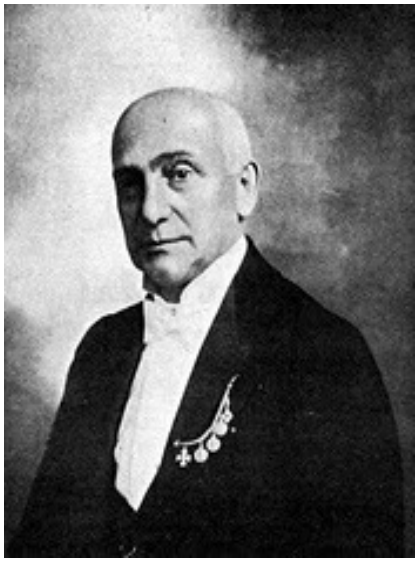


**Figura 9: Enrico Cechetti**

Fonte:
www.absoluteastronomy.com/topics/Enrico_Cecchetti

Em 1828, completou seu tratado complementando seus estudos, escreveu sobre as teorias que seus antecessores formularam nos séculos passados. Blasis fez proposições e modificações nas regras acadêmicas ângulos com mais beleza e ênfase no emprego do épaulement, além do mais introduziu a barra, elemento que auxiliava exercícios no inicio da aula.

Fundamentou também o uso da sapatilha de ponta, já que na época romântica havia uma necessidade de uma elevação na estética da dança e também das bailarinas que eram atendidas pelo padrão de beleza da época no qual as favoreciam com esse novo acessório.

Por seu conhecimento em anatomia, Blasis propôs atitudes corporais muito proveitosas para os bailarinos.

Outro mestre italiano, Enrico Checchetti, pessoa importante na tradicional herança da concepção de dança, herdada pela teoria didática-pedagógica de Carlo Blasis, utilizou formas diferenciadas para a execução dos exercicios que ficaram bastante conhecidos, os changements, assemblés, fourttés e ballottés, que foi muito valorizado por seus saltos e as baterias de treinamento.

Seus ensinamentos verdadeiramente foram introduzidos por varias métodos de ensino da atualidade (CAMINADA 2008, MENDES 1994).

O Método Cecchetti, foi desenvolvido a partir de Enrrico Cecchetti, na Itália,

um programa que sua estrutura principalmente baseia-se na repetição de uma junção de exercícios dedicado um dia de cada semana.

Além desses exercícios o professor deve unir a cada dia, seqüências de passos coreografados por ele mesmo, para que os alunos aprendam assimilar novas seqüências de maneira mais rápida, o que é diferente de outros métodos, os passos são iniciados de um lado da perna em uma semana e o outro lado na semana seguinte, assim alternadamente.

Uma característica bastante enfatizada aos estudantes que seguem esse método, é que devem pensar o movimento corporal como um movimento em conjunto, e não só uma parte dele separadamente, que serve para valorizar o conceito do movimento e da linha corporal.

Atualmente são utilizados cerca de 40 adágios em seqüências de passos perfeitamente fieis como Cecchetti os descreveu. Os exercícios que propõem essencialmente o equilíbrio em cada perna, a postura bem alinhada e a graciosidade que o exercício de por de Brás desenvolve.

O método é reconhecido por impulsionar a excelência técnica de seus bailarinos, munindo os bailarinos de energia, vivacidade e virtuosismo, sendo dessa maneira dia a dia codificado e transcrito por historiadores da dança, Cyril Beaumont, supervisionada por Stanislav Idzikovski e pelo próprio Cecchetti, intitulado com o nome “The Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing” (Cecchetti Method), que ao passar do tempo recebeu acréscimos de Margareth Craske e Fridericka Derra de Moroda.

Para perpetuar esse sistema de ensino, em 1922 foi criada, por Cyril Beaumont, Margareth Craske, Friderica Derra de Moroda, Molly Lake, Jane Forrestier, Marie Rambert, e Ninette de Valois a Cecchetti Society em Londres, que a partir de 1924 foi incorporada à Imperial Society of Teachers of Dancing.

Porém esse método foi bastante criticado pela monotonia e acusado de não deter o interesse do aluno, aos quais seus defensores retrucam que o aluno não está na aula para se divertir, mas sim para aprender seu oficio de bailarino.

Sobre o ensino da dança, Cechetti cita algumas afirmações ao qual a busca para a transformação de um bailarino não deve acontecer em seis meses, pois aqueles que buscam a fama devem sacrificar anos de pacientes e longas horas de estudo e treinamento físico, porque o sucesso ou o fracasso, em qualquer tipo de estudo, depende da maneira que você os iniciou.

Pelas mãos dos métodos de Cecchetti passaram a bailarina Anna Pavlova, Michael Fokine, Vaslav Nijinsky, George Balanchine, nomes conhecidos por dar rumo ao mundo do ballet.

Em linhas gerais esse método é reconhecido por impulsionar a graciosidade, a excelência e a perfeição técnica do movimento de seus bailarinos.

## 6.2 ESCOLA FRANCESA: MÉTODOLOGIA ROYAL ACADEMIC OF DANCE

Em 1669, na França, foi criada a Academia Real de Música e Dança, ordenado pelo Rei Luis XIV, mais conhecido como rei do sol, essa academia foi designada a sistematizar o estudo dos gêneros.

Nesta época, os espetáculos eram apresentados de frente, direcionando-se as técnicas do ballet. Os interpretes desses espetáculos começaram a saltar para favorecer movimentações criativas como os entrechats e cabrioles, como também para poder mostrar-se em várias direções, de frente, perfil, de costas, dando principio também a execução de giros sobre si mesmo, assim surgindo as piruetas e similares.

Nessa mesma época, o maestro da dança chamado Beauchamps, junto com a colaboração de Lully, tiveram o mérito na fundação da escola francesa de ballet, regulamentando movimentos permitindo a construção de coreografias mais coerentes, seguindo os compassos musicais.

Eles aderiram alguns passos partindo das cinco posições básicas dos pés, sugerindo passagens lentas e rápidas na música, para dar variações ao espetáculo, assim criando uma dança com o caráter mais dramático para transmitir sentimentos sem precisar de palavras essencialmente de palavras.

Em 1725, Pierre Romeau (mestre de ballet), que ensinava na corte espanhola, escreveu um livreto intitulado “O Maestro de Dança”, nesse livro ele reafirmava, a importância da posição en dehors dos pés e das cinco posições fundamentais do ballet acadêmico.

Esse livreto teve importância notável em determinar normas da dança acadêmica em bases firmes que tornou mais forte até o aparecimento de Jean Georges Noverre, nascido em 1727, considerados um dos teóricos mais valiosos da dança.

Segundo Bourcier (1987) a escola francesa procurava uma beleza padrão cuja a expressão era concomitante de elegância, beleza e sensibilidade, com ênfase na precisão e sobriedade.

Afirma Novere que à principio, a técnica não é o final de um estudo e sim um requisito e um meio necessário, então ele foi seguro e marcante, insistindo em regras para o treinamento dos bailarinos.

Ele descreveu regras para a utilização de exercícios próprios para o alongamento das articulações, extensões articulares e musculares. Sendo atribuída a ele a criação de tours de jambes en dehors e en dedans e dos ports de Brás, onde sem eles a dança não adquire expressão (CAMINADA, 2008).

Segundo Martínez (2000), com sua obra mestra, “Cartas sobre a dança”, Novere analisa e critica a superficialidade dos espetáculos, critica os vestuários utilizados, principalmente às mascaras que tirava a expressividade do rosto, propondo a volta da natureza, a sensibilidade, dando um pouco de ação.

Alguns de seus intérpretes de renomes destacam-se Maria Salle e Maria Anne Cuspis de Camargo, que se apresentavam sem mascaras, e com figurinos mais curtos, que possibilitava a execução de saltos mais leves mostrando também mais habilidades com os pés.

O bailarino francês, Marius Petipa em 1847, que trabalhava no espetáculo Giselle com Grise, que muito depois como coreógrafo cria 54 novos ballets dentre outras variações, que são dançadas até a atualidade, se tornando uma das figuras mais importantes no ballet clássico de todos os tempos.

As bases erguiam-se de maneira tão sólida que tornou possível evoluir, sofrer contestações e mudanças, mas continuou eternamente como uma forma de expressão artística, realizando a sensibilidade de milhões e milhões de executantes, encantando o mundo todo e todas as idades além do mais proporcionando o desenvolvimento técnico para a maior parte dos bailarinos e dançarinos de todos os tempos, tornando-se praticamente insubstituível. Provavelmente o mais antigo dos métodos

Ao passar do tempo foi criando um número cada vez maior de termos utilizados para o uso do ballet clássico, no qual foi inevitável o domínio gradual da França sobre a prevalência do idioma sobre as demais línguas utilizadas por povos

que realizavam a dança. Por isso que a grande maioria dos passos de ballet tem a nomenclatura em francês.

Um grupo de bailarinos europeus profissionais são eles: Adeline Genée (escola dinamarquesa), Tamara Karsavina (escola russa), Lucia Cormani (escola italiana), Edouard Espinosa (escola Francesa), e Phyllis Bedells (escola inglesa) aos quais representavam os principais métodos de treinamento de dança no momento, ao convite do editor da revista inglesa dancing times se reuniram no restaurante Trocadero, em picadilly na cidade de Londres, em 1920 para discutir o estado de treinamento da dança na grã-Betanha que era preocupante na época, desorganizado com pouca qualidade.

Para o nível de ensino da dança melhorar, alguma coisa tinha que ser feita, naquele momento então eles se uniram e transformaram-se na associação de professores de Dança Operática, crescendo e tornando referência em 1936, a associação foi agraciada e agradecida com o Selo Real pelo Rei George V, e transformou-se na Royal Academy of Dance (RAD), sendo assim durante as ultimas década como o método e o programa mais popular no mundo.

O objetivo do o método RAD é desenvolver os mais altos níveis de ensino para a formação de bailarinos e uma maior organização de treinamento de professores de ballet clássico.

A academia acredita na importância de cada estudante ter uma meta e o progresso é medido pelos exames ou avaliações, abertos a todos os estudantes de Grade ou Majors, oferecendo-lhes o desafio de demonstrarem o seu entendimento e conhecimento do trabalho, sendo certamente o método mais conhecido no Brasil.

### 6.3 ESCOLA RUSSA DE BALLET: MÉTODOLOGIA VAGANOVA.

A história do ballet russo, segundo Michailowsky (1956), conserta-se ao fim do século XVII, quando na Itália e na França, o ballet atingiu um alto grau de desenvolvimento e de precisão, principalmente de Petipa, Blasis e Checchetti, o ballet russo e dotado de uma escola técnica e de estilos próprios.

A criação da verdadeira escola de ballet em 1738 foi um acontecimento histórico de principal importância para o ballet russo. No século XVIII o ballet teve um maior desenvolvimento, no reinado de Catarina II.

As escolas imperiais do ballet russo são o teatro imperial de São Petersburgo, teatro imperial de Moscou, e Varsóvia, que desde o início tiveram uma atenção especial da burguesia.

O ballet russo como citado anteriormente, e originado do Francês e do italiano, principalmente de Petipa, Blassis e Checchetti, esse principio de ballet começou no século XIX.

Durante mais de um século os bailarinos que se dedicaram ao estudo do bailado obedecendo as normas de Paris. Seus principais professores foram: Carlo Blassis, Landet (fundador da escola Imperial de Dança de São Petersburgo), Canziani, Didelot, Perrot, Saint-Léon e Marius Petipa, criador de obras imortais como Quebra-Nozes(1892) que junto com Cecchetti e Ivanov criaram a obra Lago dos Cisnes (1895), com Lev Ivanov , A bela adormecida (1890), todas elas com musica de TchaiKoviski.[9]

A formação do estilo russo no ensino do ballet clássico ocorreu com a absorção de técnicas advindas da França e da Itália. Na musica do ballet um grande compositor TchaiKoviski que foi autor dos maiores espetáculos nos bailados russos. No qual Marcus Petipa colaborou com a preparação de uma gama bailarinos talentosos.

Na época imperial do ballet russo, o auge culminou com Sergei Diaghilev, que deu um grande impulso para o ballet russo, sendo o organizador e diretor do bailado russo no exterior.

Não inconformado as regras dos teatros do império, Diaghilev reuniu os melhores mestres, músicos, coreógrafos, bailarinos, cenógrafos e pintores russos e formou uma companhia para mostrar ao mundo a arte russa e o que ela tem no seu total.

Durante alguns anos, Diaghilev maravilhou o mundo inteiro, com seus talentos descobertos como Nijinski, Tamara Karsavina, Olga Spesivtzeva, Natalia Dubrovska, e muitos outros (MICHAILOWAKY, 1956).

---

[9] O russo, nascido na cidade de Kamsko-Votkinsk, aprendeu a tocar piano aos cinco anos,conhecido por seus bailados, foi apenas no fim de sua carreira, com seus dois últimos balés, que seus contemporâneos passaram a apreciar suas qualidades como autor desse gênero.
O Lago dos Cisnes foi o primeiro balé a utilizar música sinfônica com composição de Tchaikovsky. Foi encenado pela primeira vez no Teatro Bolshoi em Moscou em 1877. O compositor também é responsável pelas composições de “A Bela Adormecida” e “O Quebra-Nozes

Mikhael Fokine[10] (1880-1942) revolucionou a coreografia realizando os ideais de Noverre, seu maior mérito foi o de conceder um estilo para cada ballet, incorporando a dança com a mímica.

Para ele a dança assim como o ballet, deveria ser não apenas ginástica, mas também interpretativa, porque deveria expressar o espírito dos atores no espetáculo.

Fokine foi o criador do mais famigerado bailado de Ana pavlova "A Morte do Cisne", apresentado em 1905 no teatro Mariinsky. Para ele o ballet nao podia mais se organizar em números ou entradas, deveria ter uma concepção formada pela mistura harmônica de três elementos, dança, música e artes. Atualmente, em todo mundo, diversas suas produções, estão sendo representadas.

Ao passar dos anos Diaghilev renovava o seu repertório, dando a cada apresentação um grande choque no público. Com a sua morte em 1929, a sua companhia de dança fragmentou e René Blum assumiu a direção. (MENDES, 1994).

No ano de 1933 a companhia fez uma tourné pelos EUA com uma estréia triunfante. Em 1935 essa companhia dividiu-se com o nome Ballets Russes Du Colonel de Basil, uma segmentou-se para a Austrália, e após isso para a América do Sul e do Norte.

O método Vaganova, ou técnica russa, è um método de ensino do ballet clássico desenvolvido por Agrippina Vaganova, criadora de um programa para aperfeiçoar o ensino do ballet clássico, em que as origens são derivadas de métodos do Imperial Ballet School.

Vaganova foi a primeira bailarina a perceber a importância de um programa de ensino, codificando seu ensino em diversos níveis, colocando assim num livro intitulado "Princípios básicos do ballet clássico", planejando seu próprio método de formação de ballet clássico, unindo elementos dos métodos italianos e francês, assim como outras influências.

Nos trinta anos que vaganova passou ensinado ballet e pedagogia, desenvolveu técnicas que incluem, o desenvolvimento da menor força, mais plasticidade nos movimentos dos braços, flexibilidade, força e resistência no ballet.

Ela acreditava que o tronco é a parte inicial de todos os movimentos, de forma

---

[10] **Mikhael Fokine (1880-1942)** é um dos mais conhecidos coreógrafos do século XX. Nasceu em São Petersburgo em abril de 1880 e estudou no Teatro Imperial. Formou-se com 18 anos, ingressou no Teatro Marynsky e em 1904 tornou-se solista. Começou a ensinar no colégio Imperial em 1902.

que o mesmo deve ser reforçado, esse método se tornou conhecido em todo mundo, tornando harmônico nos movimentos e na expressividade dos braços, flexibilidade, e do mesmo modo, ter um corpo muito forte e firme na colocação natural da cabeça.

Nesse método, o programa de ensino funciona como um instrumento de guia para o professor e orientação para alunos que buscam a profissionalização.

Por isso a organização e a progressão de exercícios são muito bem refletidas, revelando a decomposição de determinados movimentos ou exercícios a serem aplicados, ou seja, movimentos como dessus e dessous, freqüentemente traduzidos pelo professor como “para frente – en avant, ou para trás - en arrière” ,de fato diminuindo dúvidas de possíveis questionamentos, o dessus na realidade significa por cima - sobre, e dessous significa – sob.

Para melhor entendimento, uma maneira fácil de ensinar o sentido do dessus e do dessous é deitar o aluno no chão e orientá-lo a executar, deitado, a 5ª posição de pés.

Imaginando-se a perna direita por baixo da esquerda, pedir ao aluno para passar a perna direita por cima da esquerda, o dessus; o movimento contrário executado com a mesma perna, passando-a por baixo da outra perna, representa o dessous.

Vaganova dá muita ênfase à estabilidade como um dos elementos principais da dança clássica, para ela, alcançar a estabilidade torna-se necessário dar ao corpo circunstâncias de sustentar-se mantendo firme nas diversas poses e exercícios sobre os pés inteiro, na meia ponta ou na ponta, tento como trabalho nos giros ou trabalho nos saltos e nas conclusões de movimentos, evita-se mexer a perna usada como base ou até mesmo saltar sobre ela, o que torna o pás-de-deux de fundamental importância. (VAGANOVA, 1969)

No primeiro ano tem-se o inicio do desenvolvimento da estabilidade, quando o aluno começa a ter uma idéia mais clara sobre a distribuição do peso sobre o corpo, em ambas ou uma única só perna.

Segundo Vaganova (1969) a fonte da estabilidade, localiza-se na coluna onde sua base repousa na preservação do eixo vertical, que passa pelo meio da cabeça e do corpo, indo até o peito do pé como base, colocado inteiro no chão.

O equilíbrio dependerá da postura alongada e da combinação do peso do corpo posto apropriadamente sobre o eixo.

E enfatiza:

> *"(...) A seqüência dos exercícios não deve ser casual. Dependendo do grau de dificuldade, o professor deve adotar uma combinação lógica e útil dos movimentos e não ligá-los em combinações meramente considerando o desenho (...)"*

Vaganova utiliza como sua forma inicial, o acento do frappé, cuja utilidade do exercício depende da dinâmica de sua execução, onde obrigatoriamente recai para fora. Exercícios com acentos para dentro podem ser ministrados com a função de destacar a diferença entre as duas acentuações. O acento que recai para dentro transforma o battement frappé, praticamente em um balloné.

A seqüência das aulas de ballet é divido em aquecimento, barra, centro e diagonal assim como os exercicios também.

Vaganova considera algumas posições e exercícios de maneira diferenciada, ou seja, a posição sur Le cou-de-pied de pés - quando os dedos envolvem o tornozelo – como devant, mas ela pode se tornar básica quando se coloca o pé na posição correta em qualquer direção par terre ou em l'air, no qual sua aplicação deve ser adotada ao longo de toda vida de um bailarino.

A importância e o desenvolvimento dos exercícios realizados no centro da sala e nos exercícios feitos na barra junto cada um com sua seqüência, é basicamente a mesma. Portanto é consideravelmente mais dificilmente manter o en-dehors das pernas e a estabilidade do corpo, especificamente na ½ ponta se não houver ajuda da barra.

## 7 PRINCIPAIS DIFERENÇAS ENTRE OS MÉTODOS.

Existem diferenças entre as escolas de ballet, e o que eles enfatizam em seu próprio método, o que mais se diferem são as nomenclaturas para as direções do corpo e posições dos braços, dos arabesques e outros passos.

Deve-se a escola francesa de ballet, a criação da técnica clássica, é um método rígido, tendo o Royal Academic of Dance como seu principal método de ensino e de avaliação.

Figura 11: Bras bas
Fonte: http://planoballet.blogspot.com

**Bras bas:** os braços devem estar descontraídos, um pouco a frente do corpo e pouco dobrados nos cotovelos, com os dedos continuando a curvatura dos braços para criar um formato oval.

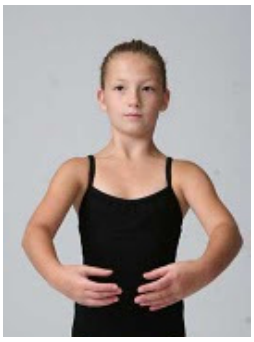


Figura 12: 1ª posição
Fonte: http://planoballet.blogspot.com

**Demi seconde:** posição preparatória aonde os braços são mantidos do lado do corpo, um meio termo entre 2ª posição e bras bas.

**1ª posição:** os braços fazem um desenho oval à frente do corpo, sendo que as mãos devem estar curvadas na altura do estômago.

Figura 13: 2ª posição
Fonte: http://planoballet.blogspot.com

**2ª posição:** braços bem abretos,. Eles devem estar relaxados e um pouco curvos, porém não deixe os cotovelos caírem. As mãos devem estar voltadas para frente e os dedos flácidos e flexíveis.

**Figura 14: 3ª posição**
**Fonte:**
**http://planoballet.blogspot.com**

**3ª posição:** é uma fusão da 2ª com a 1ª, ou seja, cada braço fica em uma posição.

**4ª posição:** esse é uma fusão da 2ª com a 5ª. Enquanto um braço está um pouco recurvado ao lado, o outro está ligeiramente adiante da cabeça, também fazendo uma graciosa curva.

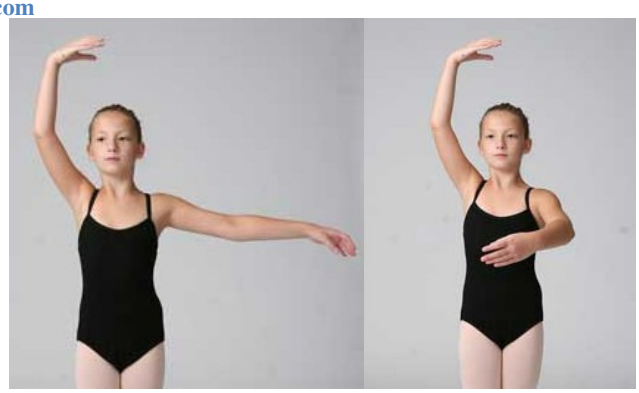


**Figura 15: 4ª posição**
**Fonte:**
**http://planoballet.blogspot.com**

**Figura 16: 5ª posição**
**Fonte:**
**http://planoballet.blogspot.com**

**5ª posição:** os braços devem estar fazendo um desenho oval um pouco adiante da cabeça, emoldurando o seu rosto.

O método Vaganova tem seu trabalho direcionado principalmente no desenvolvimento das características necessárias para que os bailarinos possam

executar o *pas de deux* dando uma ênfase especial a dançar com o corpo inteiro ao invés de simplesmente se executar movimentos mecanicamente.

Nas posições dos braços temos:

No Preparatória: mesma coisa do Brás-bas no método da RAD ( royal academic of dance).

1ª Posição: também e o mesmo do método RAD.

2ª Posição: mesma posição da RAD.

3ª Posição: corresponde a cinco posições da RAD.

http://planoballet.blogspot.com

O Método Cecchetti è um plano de aula elaborado para o treinamento de bailarinos profissionais, esse método dá uma maior ênfase na fluência dos braços, na passagem de uma posição para outra, muito mais do que em qualquer outro método, Utiliza-se muita força e virtuosidade em passos e giros difíceis.

É um plano de aula completo, elaborado para treinar bailarinos para o trabalho profissional. Uma ênfase notável, no método Cecchetti, é dada à fluência dos braços, na passagem de uma posição para outra, muito mais do que em qualquer outro método. Utiliza-se de muita força e virtuosidade em passos e giros difíceis.

1ª posição: os braços são curvados e mantidos dos lados com as pontas dos dedos apenas tocando as coxas.

2ª posição: corresponde ao método da RAD.

3ª posição: um braço permanece em bras bas enquanto o outro está em demi seconde.

4ª posição en avant: corresponde à terceira posição da RAD.

4ª posição en haut: corresponde à quarta posição da RAD.

5ª posição en bas: é o bras bas da RAD.

5ª posição en avant: mesma coisa da primeira posição da RAD.

5ª posição en haut: quinta posição da RAD.

http://planoballet.blogspot.com

# 8 CONFIGURAÇÃO DO ENSINO DO BALLET EM JOÃO PESSOA: ALGUMAS REFLEXÕES.

A fim de relacionar como se configura a influência do discurso do ballet no ensino da dança em João Pessoa, foram realizadas entrevistas tanto em escolas de dança como também em escolas de ensino básico que aplicam a dança como disciplina de educação física. Com isso, buscou-se relacionar os perfis dos professores de ambos os locais acerca da ocorrência da prática de ballet em suas aulas e outros dados como a sua formação, planejamento das aulas, os métodos utilizados, como os mesmos se qualificam, se há escola de formação na cidade em questão, e qual a sua visão sobre o ensino do ballet nas aulas ministradas.

O objetivo da dança assim como o ballet clássico nessas duas instituições (escolas de ensino básico e escolas de dança) aparece de forma bastante distinta, apesar de apresentar finalidades em comum, ensinar dança.

Na maioria das vezes, a dança no contexto da escola está inserida no contexto das aulas de artes, e muito pouco nas aulas de educação física, destinando-se apenas apresentar as criações ensinadas durante um determinado tempo em alguma data comemorativa, como dia das mães, jogos internos, feira de cultura entre outros, ou ainda mais essa prática clássica de dança, pode até não existir.

Destacamos que muitas vezes, as escolas de dança, a realidade é bastante diferente, onde o ballet clássico está relacionado como apenas uma atividade física ou até mesmo como método de formação para bailarinos, no qual as aulas se restringem na maioria das vezes com uma finalidade artística.

Tal aspecto pode ser vislumbrado nos discursos abaixo:

> *“ A escola ainda vê a aula de dança na escola de ensino fundamental a titulo recreativo, então isso afasta um pouco a técnica real de ballet clássico dentro das escolas, porque? Porque a escola pensa mais nos eventos, então para o aluno dançar algo no natal, no dia das mães, dia das crianças dia dos pais em eventos específicos [...]”* (*Arabesque).*

> *“Algumas escolas ainda tem uma visão muito arcaica sobre a dança sendo apenas é tratada apenas como componente de ensaio-apresentação para datas folclóricas, e referindo-se ao ballet clássico é visto apenas como pratica extra curricular”. (Cambré)*

> *[...] na minha escola de dança agente hoje tem vários níveis de trabalho com o ballet, para apresentar em concursos e festivais de dança [...] [...]então assim hoje eu preparo minhas alunas para elas serem futuras professoras de amanha [...]* (Devant)

Segundo Marques (2007) o canal de informações existentes entre as escolas básicas e as escolas de dança (que muitas vezes pela sistematização do ensino da dança na escola, como no caso do Brasil), está aberto a recorrências conceituais que acabam por homogeneizar, universalizar e até mesmo diferenciar atitudes e comportamentos que regem o ensino da dança, em ambas as instituições.

A relação entre as escolas de ensino básico e as escolas de ballet no Brasil e na cidade de João pessoa, ainda que muitas vezes disfarçado pela ausência da dança no currículo escolar está recoberto de indagações sobre a formação dos professores para exercer o ensino da dança nessas instituições.

A formação dos professores de dança seja no contexto da educação física, ou no contexto da arte não acontece de maneira homogênea, sendo comum um universo de formações diferenciadas tanto nos cursos de graduação em educação quanto com cursos técnicos em dança e até mesmo em outros cursos onde o conteúdo da dança não faz parte do currículo.

Nesse sentido visualizamos que a formação de professores que atuam dentro das escolas de ensino básico, na maioria das vezes tem como suporte uma formação em educação física, pedagogia, fisioterapia ou até mesmo na própria dança, o que mostra um universo bem heterogêneo de formação.

Com relação a esse universo constatamos uma discussão que tem custado caro para a educação física, que foi a proposta de ser dona da área da dança, nesse sentido o documento elaborado pelo CONFEF considerou a dança apenas como parte integrante de sua área de atuação e exigindo que os outros profissionais para atuar com mesma devem estar vinculados ao mesmo.

O crescimento dos cursos de dança nas Universidades também tem contribuído para a discussão da formação para atuação com a dança.

No Brasil existem diversas universidades de ensino superior em dança como podemos destacar em universidades públicas, a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Também as particulares como: Universidade Anhembi Morumbi Universidade livre da dança (UNIDANÇA), Faculdade Angel Viana (FAV),entre outras.

Pelo currículo vigente da Universidade Federal da Paraíba, os professores de educação física formados no curso de licenciatura estão aptos a ministrarem aulas na disciplina de dança como conteúdo da educação física na escola.

O currículo vigente da universidade, de acordo com a disciplina Metodologia do Ensino da Dança, com carga horária de 60h aulas que apresenta unidades de história da dança, técnicas de dança clássica e moderna, pratica de composição de dança e pedagogia da dança, que de acordo com essa ementa de ensino para as unidades, subtende-se que o aluno que é graduado está habilitado a ministrar qualquer atividade de dança com seus alunos até mesmo técnicas de dança muito específicas.

Podemos analisar que a universidade como instituição formadora de opiniões, está aberta a guiar conteúdos para vários direcionamentos, cabe ao aluno se qualificar e buscar direções fora da universidade, no entanto podemos perceber que dentro do curso de educação física é comum alunos buscarem formação no que já tenham afinidades, isso e bastante visualizado na disciplina da dança entre outras como o judô, o basquete etc.

Diante desse exposto, percebemos que não é a penas o formado em educação física, que tem atuação de profissional com a dança, apresenta vertentes que precisam ainda mais ser discutidas, No entanto reconhecemos que não é apenas o formado em educação física que tua com dança.

> *[...]Curso de Enfermagem, Cursando Direito, Curso de Professor de Ballet Clássico dentro e fora do Brasil. (Demi-plié).*

> [...] *Eu fiz licenciatura plena em educação física, fiz diversos cursos na área da dança, fiz pós-graduação em treinamento desportivo, musculação e ginástica de academia. Dou aulas em vários lugares, academias, colégio, eu também tenho uma escola de dança*. (Devant)
>
> *[....] Sou formada em pedagogia com especialização em dança e consciência corporal [...] comecei minha formação no Paraná na cidade de Maringá, e fiz o curso no (pausa) aí vim pra cá, ao qual me engajei em algumas companhias, [...] lá no Paraná eu dei aulas de ballet clássico e aqui fiz a formação para poder trabalhar nas escolas.*
> *(Arabesque)*
>
> *[...] sou formada em educação física, e pós graduação em dança [...] (Cambré)*
>
> *[...] tive um estudo dentro do ballet que foi bastante significativo por mais de 12 anos no ballet clássico [...]. (Plié)*

Observou-se que dois dos entrevistados são formados em educação física e ensinam em escolas de ensino básico.

Em relação às escolas de dança da cidade de João pessoa, referindo-se na formação dos professores, percebeu-se que exigência da formação superior é mínima, porque na maioria dos casos os mesmos passam por anos e anos de atuação prática buscando assim desenvolver um maior conhecimento técnico.

Isso pode acontecer por vários motivos, um deles é a não existência de uma universidade especifica em dança aqui na cidade de João Pessoa.

Mas temos a universidade que disponibiliza uma formação, porém é muito claro que os professores vejam sua formação como uma prática que se aprende durante um longo tempo e que a partir daí se vejam professores.

> *[...] me formei com professores de lá da escola também com um professor que veio da argentina ele deu um curso aqui, passou um ano, então eu tive aulas diárias com ele (pausa) ele me colocou como aluna e eu fui substituta dele então minha formação foi assim [...]. (Passé)*

> *[...] tive um estudo dentro do ballet que foi bastante significativo por mais de 12 anos no ballet clássico, com o professor [...] (Plié)*

Diante do exposto, observou-se que na realidade da cidade, os professores não precisam ter uma formação acadêmica em dança para atuar em algumas escolas, então para nós fica uma preocupação de que qualquer tipo de profissional que diga ser habilitado, que na realidade não é, possa atuar.

Segundo Marques (2008) mesmo habilitado para ensinar dança, é muito importante delimitar qual método de dança ensinar e qual prática utilizar, porque com o tempo limitado e um conteúdo condensado, para a absorção de informações motoras essenciais para o conhecimento das técnicas da dança.

Na maioria dos casos, alguns professores já graduados não conseguem conhecer profundamente nenhum dos repertórios motores que fazem parte de uma serie de técnicas de dança, e nem vocabulários específicos, assim como o técnico em dança não conhece profundamente sobre pedagogia e didática da educação.

Por meio da entrevista realizada com os professores de dança da cidade de João Pessoa, observou-se que como citado anteriormente, a mesma não possui uma universidade de graduação em dança. Mas possui universidades de graduação em educação física que disponibilizam a disciplina de dança.

Então diante das falas a seguir observou-se que os professores anseiam por uma escola de formação em dança, e até mesmo uma significativa sequencia de cursos que possam qualificá-lo.

> *[...] Não, escola de formação na existe em João pessoa, e nem como se qualificar [...] não tem formação porque não tem uma escola regulamentada com um (pausa) como se diz uma grade curricular tudo isso teria que ter [...] (Passé)*

> *[...] Não, aqui em João pessoa ainda não possui, a nova universidade é a do Ceará [...] (Arabesque)*

> *[...] Não (pausa) não tem (pausa) deveria ter com certeza, é isso que classe de dança ta querendo, uma universidade de dança, que forme profissionais em dança [...] (Plié)*

Diante desse exposto podemos analisar que além da problemática da falta de formação sistematizada dos professores tanto de escolas do ensino básico quanto a de escolas de dança, podemos relacionar que independente do período que cada formação apresenta, sendo de 6 meses ou anos, há uma preocupação que de uma certa forma se tentada aproximar o ensino da dança a uma prática mais organizada.

Diante da pergunta aos professores de dança sobre como eles se qualificam para ministrar aulas de ballet, foi observado que relacionando a professores de escolas de ensino básico a atualização de conteúdo é realizada por cursos de pós-graduação e cursos ministrados na maioria das vezes por professores que vem do sul do país, e congressos realizados para professores com graduação.

No caso dos professores de escolas de dança, a qualificação que antes só aconteciam no sul e no sudeste, hoje está mais ampliada se olharmos por exemplo o nordeste, já tem uma estrutura de festivais de dança e universidades significativas no âmbito dos contextos nacionais.

Em João Pessoa, os cursos não são realizados com freqüência e sim identificamos a partir das entrevistas que os mesmos ocorrem poucas vezes no ano e às vezes não corresponde à prática especifica de alguns professores.

Diante das respostas a seguir notamos a dificuldade de qualificação em dança para os professores.

> *[...] se for para se qualificar mesmo, uma escola são 8 anos de ballet, de ballet com interpretação, música dança tem, uma grade curricular enorme então nenhuma escola aqui tem, certo (pausa). Então você não tem qualificação, como tem em São Paulo Rio de janeiro, infelizmente não tem. (Devant.)*

> *[...] é difícil (pausa) aqui em João pessoa é complicado você ter reciclagem, agente até tenta, né, quando vem grupos de fora, e internet que hoje e um meio de você ver muita coisa, [...]Então a reciclagem e complicada em termos de você trazer pessoas de fora pra cá e fazer interagir com os professores, mas quando agente pode e vem grupos de fora, eles utilizam nosso espaço, então eles fornecem, eles dão aula e essa aula já pode participar, e também só observar, então agente tenta o máximo se reciclar dessa forma [...] (Passé).*

> *"Esporadicamente, (pausa) eu faço curso, aqui em João pessoa existe, mas tem o tempo certo, por exemplo, aqui em João pessoa uns dias atrás veio um professor de São Paulo veio aqui aplicar uma metodologia" (Plié).*

E até mesmo a falta de condições financeiras pode acarretar nesse processo de atualização de conteúdo.

> *[...] não tenho condições de ir para fora para fazer cursos. (Arabesque)*

> *[...] infelizmente eu não tenho oportunidade para fazer curso fora, você tem que ter bastante dinheiro, pra você de repente fazer uma aula no rio ou são Paulo [...] (Plié)*

*Na* realidade acreditamos que a falta de qualificação sistematizada por parte de todos os professores, não está só na área da dança em si, mas em todas as áreas que trabalham com a educação em geral, pode ser por motivos de oportunidade e também por motivos financeiros, porque no Brasil, o salário dos professores, são baixos e o mesmo tem que trabalhar todos os turnos em varias escolas para pelo menos conseguir sustentar-se.

Quase sempre os cursos de pós-graduação e cursos de qualificação e reciclagem fora, não são tão baratos, onde o professor tem que desembolsar uma quantia que eles não possuem. Então fica bastante complicado para um professor fazer uma qualificação ou atuação de conteúdo sempre.

Implica ainda em analisar a idéia de que a qualificação dos professores depende unicamente de uma melhoria salarial ou de uma maior valorização por parte do governo.

Quando perguntamos aos professores de ballet na cidade de João pessoa, sobre como as aulas são planejadas, e os métodos de ballet utilizados como referencia, as respostas obtidas, possibilitaram-nos conhecer mais afundo como as aulas e a metodologia vem sendo aplicada e organizada nas escolas de dança em João pessoa.

> *"As aulas são planejadas mensalmente para que agente possa passar para o aluno o verdadeiro momento da dança [...]". (Devant)*

> *"Bom (pausa) as aulas de ballet clássico são planejadas de acordo com a turma, né?( pausa) La no teatro, nos temos turma do baby class, básico 1(pausa) 2 (pausa), intermediário 1(pausa) 2(pausa), avançado 1(pausa) 2 (pausa), para cada turma existe uma seleção especifica de aulas ,de centro, de barra e de diagonal". (Arabesque)*

> *"As aulas são planejadas de acordo com o nível de cada turma dentro do grau de dificuldade, sabendo-se que muitas vezes não se dar para seguir o programa, pois o alunado não consegue acompanhar o que estar sendo aplicado, nesse caso todo o planejamento tem que ser revisto." (Demi Plié)*

> *"A aula do ballet clássico não é exatamente planejada, você não pode de repente antes de ir para a aula escrever num papel tudo aquilo que vai ou quer passar para o aluno naquele dia, o importante e você ter módulos para os dois primeiros meses eu vou aplicar um trabalho de braços." (Plié)*

De acordo com as respostas podemos analisar que cada professor planeja suas aulas de diferentes formas, sendo por níveis de cada turma, mensalmente ou de acordo com cada turma, podemos observar que alguns professores têm uma

regularidade e uma progressão no seu planejamento, no qual a preocupação e organização na aplicação da técnica da dança têm suas individualidades.

Então, apesar das medologias de aulas, existirem, os métodos de ensino são diferentes para cada professor basta ele possuir uma atitude na didática.

Enquanto outros não costumam planejar as aulas,

> *"A aula do ballet clássico não é exatamente planejada, você não pode de repente antes de ir para a aula escrever num papel tudo aquilo que vai ou quer passar para o aluno naquele dia[...]. (Professor Plié)*

Segundo Fusari (s/a), na prática docente atual, o planejamento,tem-se reduzido à atividade em que o professor preenche e entrega à secretaria da escola um formulário

Portanto nesse caso, com o contato direto com os professores, apenas um revelou um certo grau de insatisfação em relação ao trabalho de planejamento, mas, isso não acontece de forma significativa, porque os mesmos possuem diferentes modos de organizar seus conteúdos didáticos, a maioria trabalha com os métodos prontos, pois no ballet os exercícios seguem uma linha, uma metodológica pré determinada, uma linha popularmente falando "quadradinha" isso não quer dizer que o professor tem que se deter a essa linha de ensino, tem que necessário ajustar o planejamento

Primeiramente temos que pensar no aluno como um ser bio- psico-social, e que possui sua própria individualidade, identidade e suas próprias limitações, e depois com o desenvolvimento das capacidades motoras, cognitivas, criativas, imaginativas, ou seja, uma formação global do aluno.

Na realidade em que nas aulas de dança assim como o ballet clássico são ministradas aqui em João pessoa, observou-se que os professores mesmo que não tenham um conhecimento de didática da educação, eles preocupam-se de como passar o aprendizado deles para os alunos.

Cada classe possui uma personalidade, em diferentes níveis de entendimento sobre certos assuntos, e alunos com dificuldades diversas. Sendo assim, o professor deve estar apto a formular um plano de aula satisfatório sempre que for necessário. À frente da turma, ele tem de ser capaz de perceber o que mais precisa ser

trabalhado de forma diferente, nem que isso signifique fugir um pouco da programação do material “pré-formulado” dado pelo método de ensino.

O professor não deve preocupar-se somente com o conhecimento através da absorção de informações, mas também pelo processo de construção da cidadania do aluno. Apesar de tal, para que isto ocorra, é necessária a conscientização do professor de que seu papel é de facilitador de aprendizagem, aberto às novas experiências, procurando compreender, numa relação empática, também os sentimentos e os problemas de seus alunos e tentar levá-los à auto-realização.

O trabalho do professor em sala de aula, seu relacionamento com os alunos é expresso pela relação que ele tem com a sociedade e com cultura. ABREU & MASETTO (1990: 115), afirma que “é o modo de agir do professor em sala de aula, mais do que suas características de personalidade que colabora para uma adequada aprendizagem dos alunos; fundamenta-se numa determinada concepção do papel do professor, que por sua vez reflete valores e padrões da sociedade”.

Os docentes devem ser preparados para a arte do ensinar. Não basta ser um bom pesquisador, necessário se faz que tenha uma boa técnica e também, um bom transmissor de conhecimentos.

Os programas de ensino da dança funcionam como uma ferramenta guia para o professor e orientação para estudantes. A organização e progressividade do conteúdo, nos diferentes métodos e níveis de ensino estão muito bem contempladas nas diversas escolas, revelando a decomposição de cada movimento ou exercício adotado pelo vocabulário de ballet clássico e revelando assim uma lógica de sua construção (CAMINADA, 2008).

Segundo os métodos de ensino, foi observado que a utilização do método Royal como sendo o principal, e é muito comum dentre os professores, mas a união dele com outros métodos também torna a configuração desse método de ensino na cidade bastante significativo.

> *[...] o Royal mas agente usa muito o russo, mas principalmente essa linha clássica Royal, das cinco posições de braços de ballet, é eu tenho essa linha clássica inicialmente[...]. (Passé)*

> *"[...] E (pausa) trabalho o ballet clássico, e agente trabalha com a linha do Royal pouco se utiliza o vaganova [...]o Royal foi a técnica da qual eu tive a formação [...]". (Professor Arabesque)*

Mas, outros professores, trabalham com o Royal e com seu próprio método mas com poucas coisas de outros métodos então. (pausa)

> *"Olha tem vários métodos de ballet, só que hoje, assim aqui na Paraíba, pelo menos "agente", (pausa) pelo menos eu não sigo um método, muita coisa que agente trabalha é do Royal [...]eu sigo muito o Royal, mas também trabalho com uma metodologia que é só minha, uma metodologia própria [...]". (Passé).*

Já outros professores, ensinam aquilo que certamente aprenderam com outros professores, como também a didática e a escolha dos métodos ministrados. Assim como também conhecem e sabem extrair aquilo que e mais importante para uma aula.

> *"[...] a metodologia Vaganova é linda, a aula com essa metodologia é super interessante, muito cheia de braços, enquanto o método de Cecchetti é um tanto mais seco, é mais (pausa) quadrado, porém vigoroso, (pausa) eu utilizo na verdade um pouco de cada um deles, porque eu tive professores que utilizavam todos esses métodos.[...] então (pausa) eu praticamente absorvi um pouco de cada um desses métodos [...] (Plié)*

Enquanto outros observam a maneira que todos os métodos abordam cada turma, onde cada um se encaixa em um tipo de método, prestando atenção na individualidade da turma.

> *"Uso o método e algumas nomenclaturas do Vaganova, pois se trabalha muito bem a leveza juntamente com o Checcetti, aonde é feito o casamento de técnica, precisão e leveza, já em uma turma de baby trabalho especificamente o Royal[...]". (Demi- Plié)*

Nesta perspectiva, segundo Marques (2007) “a seleção dos conteúdos para as aulas de dança, assim como a elaboração de um planejamento, tornam-se incomparáveis com o que tradicionalmente aprendemos nos cursos de didática e praticas de ensino”

Os métodos de ensino, na maioria das vezes adquiridos no exterior, foram difundidos via cursos e órgãos não governamentais além das universidades, assim, ao longo da história, na composição de seus planos de ensino, o professor se restringe a priorizar conteúdos determinados pelos métodos seguidos muita vezes onde não existe um respaldo teórico.

Dentro das escolas de ensino básico, as aulas são planejadas diferentemente das escolas de dança, percebemos que o planejamento das aulas é realizado de maneira mais organizada, pois a instituição na maioria dos casos pede um planejamento anual igualmente com os outros professores, alem disso, apenas um professor aplica a dança nas aulas de educação física, tendo a dificuldade de implantação onde não e muito valorizada pelos meninos

> *“Eu planejo minhas aulas anualmente junto com os outros professores da escola, mas esse planejamento, no decorrer do ano sofre mudanças porque os alunos da escola não se interessam com a dança nas aulas de educação física, como que quaze como uma regra, os meninos não participam, mas as alunas da escolinha são todas assíduas na pratica da dança [...]. (Cambré)*

Notamos também que nos colégios, o ensino do ballet não aparece como a prática mais aplicada entre os professores. Onde a dança moderna e contemporânea são as mais visíveis.

> *[...] eu trabalho com a dança moderna, que aplico a técnica de Laban, que técnica é essa? É (pausa) Laban trabalhava com a pesquisa corporal que cada ser poderia desenvolver e (pausa) dentro da possibilidade da criança é interessante ter essa marcação firme de Laban a titulo de criação coreográfica, porque? (pausa) Porque a*

> *criança esta desenvolvendo ela, e isso estimula e incentiva ela a trabalhar outros lados até então desconhecidos.(Professor Arabesque)*

> *[...] eu trabalho mais a dança moderna, por se tratar de uma turma iniciante, e também ela proporciona para mim na realidade uma prática mais fácil para coreografar, porque aqui utilizamos as danças para apresentações na escola. (Cambré).*

Isso pode ser explicado porque as escolas vêem a dança como apenas uma prática para apresentações, das festividades da escola, onde é realizada uma coreografia e apresentada, sem a mínima preocupação na sua continuidade, esquecendo um pouco da educação corporal.

Em outros casos a dança é vista como apenas uma forma de mexer o corpo, apresentando qualquer tipo de prática corporal como dança.

> *"[...] no colégio Evolução lá eu trabalho aeromix, o que é aeromix? É uma dança moderna que é estilizada para o jazz, onde agente trabalha com as musicas populares de massa, então são aquelas musicas que estão no auge, na moda". (Professora Arabesque)*

Isso pode acontecer pela falta de informação tanto dos professores, como da direção da escola sobre as praticas de dança,

Diante do exposto, Stalliviere e Gariba (2007), afirmam que é fundamental compreender a dança como uma linguagem, que alem de atravessar o processo de construção do conhecimento, priorizando o processo de produção e também os resultados que o deriva, desperta a consciência crítica de quem os vivencia, ou seja, a dança contribui para as vertentes cognitivas, éticas e estéticas, contribuindo com a questão da socialização e expressão, que são elementos relevantes na vida do ser humano.

# 9 CONCLUSÃO

Identificamos que existem inúmeras escolas de dança que ensinam ballet aqui na cidade de João pessoa, além de escolas de ensino básico que também ensinam. Porém, ambas apresentam um processo diferenciado de ensino, se consideramos que as escolas de ballet geralmente buscam uma especialização enquanto isso a escola também pode buscar essa especialização restringindo-se a apresentações de performances, mas pode ser um espaço de convivência consigo e em os outros.

Foi analisado que diante da formação que os professores possuem dentro da área da educação para o ensino da “dança” no que diz respeito ao ballet clássico, identificamos que grande parte deles não apresentam formação de ensino superior. Mesmo atualmente tendo um aumento significativo de universidades em dança.

Tal aspecto deve-se ao fato de que os professores por passarem anos na prática do ballet clássico, já são conhecidos por sua atuação artística começam a ensinar sem possuir uma formação acadêmica. Nesse sentido, os professores que atuam no do ensino do ballet, na maioria das vezes, são formados em cursos que não está relacionado nem com a educação física nem com a dança, mas sim outros cursos como enfermagem, direito entre outros, e poucos são os professores que possuem o curso de educação física.

Diante desse exposto, temos refletido sobre a valorização do profissional que está diretamente relacionado a qualidade do ensino do ballet clássico, aliado a uma outra dificuldade, a da clareza do papel do professor na sociedade atual, tem-se configurado uma situação de condições precárias de profissionalização dos professores e conseqüentemente uma desvalorização social crescente.

Podemos destacar que pela falta de valorização do profissional da arte e também da educação física, os professores procuram outra formação que seja mais valorizada

Podemos perceber que os professores de escolas de dança que não possuem uma graduação, apresentam uma técnica e um ensino muito bom, possuem um conhecimento de anos de prática, mas não conseqüentemente uma visão didática pedagógica dessa prática, e os professores de escolas de ensino básico formados em educação física, que, tem uma visão didática pedagógica

organizada, mas que não possuem uma técnica - pratica do método, utilizando na maioria das vezes a reprodução do que viu na universidade.

Diante da atuação deles tanto nas escolas de ensino básico como para escolas de dança, identificamos que, os professores não atuam em um só lugar, eles dão aulas tanto em escolas de dança tanto em colégios com diferentes métodos.

Então vimos que na maioria dos casos, professores com ensino superior são mais atuantes em escolas de ensino básico, em contrapartida, os professores sem ensino superior atuam em escolas de dança.

Observou-se que o ballet clássico é significativamente mais ensinado em escolas de dança do que em escolas de ensino básico, isso pode acontecer por vários motivos: pode ser pela falta de um local apropriado para a prática do ballet; ou o tempo que os alunos possuem por aula. Quando o ballet ocorre no ensino básico ele ocorre de forma extracurricular. Assim, nos colégios em que fizemos a entrevista observou-se com nossa pesquisa que as aulas de dança tanto o ballet clássico tanto outra prática, não está inserida diretamente nas aulas de educação física, sendo elas aplicadas no final do horário letivo ou no horário oposto sendo uma prática extra-curricular.

Então os professores das escolas de ensino básico, optam por outros tipos de práticas corporais como, dança moderna, ginástica, aeromix dentre outras, que são chamadas de aulas de “dança” pela escola, que não necessariamente se encaixa no conceito, isso pode acontecer por falta de conhecimento tanto dos professores como da direção da escola que acham  toda prática corporal como sendo uma dança.

Referente à metodologia aplicada nas aulas de ballet,os professores, são quase unânimes nas respostas onde a preferência dos mesmos para as aulas é a metodologia Royal Academic of Dance (RAD), aliado a algumas peculiaridades das outras metodologias.

Pensamos que isso pode acontecer porque a metodologia (RAD) é a única que conseguiu firmar-se bem aqui em João pessoa ou então, porque essa é a metodologia que o professor ao longo de sua vida aprende, e que aplica aos seus alunos, onde ele acaba por repetindo e ate mesmo reproduzindo aquilo que aprendeu.

Além disso, como foi respondido por grande parte dos professores, as aulas de dança são utilizadas para apresentar nas festividades escolares ou como recreação, e não é vista como uma prática para a educação corporal.

Parece que o ballet ministrado no século XX, não está muito distante no que era aplicada durante o século XVIII, a disciplina, as configurações das aulas continuam as mesmas, e até mesmo a metodologia que é calcada nos escritos dos séculos passados.

Percebe-se que uma mudança que e bastante visível nos dias atuais, é que, nos séculos passados as aulas de ballet eram exclusivamente para a burguesia, e atualmente, cada dia que passa, pessoas de vários níveis sociais conseguem fazer aulas de ballet.

Conclui-se que, nas aulas de educação física, não encontramos as aulas de dança, principalmente a do ballet clássico, e sim nas aulas extracurriculares nas chamadas “escolinhas de dança” dentro da escola, o discurso do ballet é pouco percebido por haver diferenças significativas em seus métodos.

A melhoria nos aspectos citados a seguir seria de significativamente importância para o ensino da dança aqui na cidade de João pessoa, como: a criação de varias universidades exclusivamente de dança, a freqüente qualificação dos professores, a inserção da dança no currículo escolas nas aulas de educação física como um fator de educação corporal, e mais atenção do governo para a área das artes em geral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Dança - A Intencionalidade é o Cerne da Questão: **A dança, enquanto exercício físico, deve ser fiscalizada pelo sistema CONFEF/CREFS.** Revista Educação Fisica, Rio de Janeiro, n. 14, p.0-0, dez. 2004. Disponível em: <http://www.confef.org.br/extra/revistaef/show.asp?id=3554>. Acesso em: 19 jun. 2010.

ABREU, Maria C. & MASETTO, M. T. **O professor universitário em aula**. São Paulo: MG Editores Associados, 1990

AUTORES, Coletivo de. **Metodologia do Ensino da Dança**. São Paulo: Cortez, 1992. (Autores associados).

AYOUB, Eliana. **Memórias da educação física escolar**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL E BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, I e XIV, 2005, Porto Alegre. Anais do I CONICE e XIV CONBRACE. Porto Alegre: CBCE, 2005. p.1-11.

BRASILEIRO, Lívia T. **Dança e Educação Física: saberes necessários à prática pedagógica da Dança na Escola**. In: ENCONTRO NACIONAL DE ARTE E EDUCAÇÃO FÍSICA, II, 2006, Natal. **Anais do II ENAEF**. Natal: UFRN/PAIDÉIA/MEC, 2006. p.306-307.

BRASILEIRO, LIVIA. T. Dança – **Educação Física: (In)tensas Relações.** 2005 Tese (doutorado em educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo 2005.

BRASILEIRO, Lívia Tenório. **Práticas corporais e artísticas nas escolas de Braga**: a realidade escolar e os documentos curriculares de Portugal. Relatório de Estágio no Exterior. Braga: IEC/Universidade do Minho, 2008 (mimeo).

BOURCIER, Paul. **História Da Dança No Ocidente**. 1ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1987.

DANCE, Royal Academic Of (Org.). **Curso de ballet:** Guia ilustrado de como aprender ballet. 4. ed: Wmf Martins Fontes, 1998. 118 p.

____**Diálogos necessários sobre dança na educação física**. In:CONGRESSO ESPÍRITO-SANTENSE DE EDUCAÇÃO FÍSICA, VII, Vitória. Anais do VII CESEF. Vitória: DEF/UFES, 2007. p.18-28.

EHRENBERG, Mônica Caldas. **A dança como conhecimento a ser tratado pela educação fisica escolar:** aproximações entre formação e atuação profissional. 2003. 153 folhas. Mestrado (2) - Departamento de Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003

FARO, Antonio José. **Pequena história da dan*ça***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. 149 p. Bibliografia: p. 138-139. 5. ed., 2001; 6. ed., 2004.

FARO, Antonio José; Sampaio, Luiz Paulo. **Dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. 426 p.

FREIRE, Paulo**. Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996

FERNANDES, Marcela de Melo. Dança **escolar:: sua contribuição no processo ensino-aprendizagem.** Http://www.efdeportes.com/ Revista Digital, Buenos Aires, n. , p.1-1, ago. 2009. Disponível em: <http://www.efdeportes.com>. Acesso em: 19 jun. 2010.

FERREIRA, A. B. H. **minidicionário da língua portuguesa.** 3ª 62d. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FERREIRA, A. B. H. **minidicionário da língua portuguesa.** 3ª 62d. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

GALLARDO, J. S. P. Delimitando os conteúdos da cultura corporal que correspondem à área da educação física. **Conexões, Campinas, v.1, n. 1, p 34 - 54, 2003.** Disponível em: http://www.unicamp.br/fef/publicações/conexões/v1n1/4delimitando.pdf. Acessado em 27 de maio de 2010.

GEHRES, Adriana. **Dançar nas escolas, apesar das escolas**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, X, 1997, Goiânia. Anais do X CONBRACE. Goiânia: CBCE, 1997.

GOODLE, William josiah. **Métodos e pesquisa social.** 7ª edição São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

HYPOLITTO, D. **A dança na educação física escolar.** 2005. Data de acesso: 25 de Maio 2010. Disponível em: http://sites.usjt.br/jol/arquivos2005/colaboradores_2005_12_05_danca_flavia.php?PHPSESSID=c3d5dcd98e738b2.

JEAN-Baptiste Lully. **In Infopédia [Em linha]**. Porto: Porto Editora, 2003-2010. consultado em: 15/ 05/ 2010.
Disponível na www: <URL: http://www.infopedia.pt/$jean-baptiste-lully>.

MARTÍNEZ, Roberto Méndez.**El Ballet- guia para espectadores.** Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2000, Tradução e resumo: Liziane Bortolatto.

MARQUES, Isabel. **Metodologia para o ensino da dança: luxo ou necessidade?** In:**Lições de dança - 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003b. p.135-160.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança Hoje: textos e contextos.** 4ª edição São Paulo: Cortez, 2007.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola.** Motriz ___ volume 3, nº 1, junho,1997.

MATTOS, M. G; JÚNIOR, A. J. R; BLECHER, S. **Metodologia da pesquisa em educação física: construindo sua monografia, artigos e projetos**. São Paulo: Phorte editora, 2008.

MICHAILOWSKY, Pierre. **A Dança e a Escola De Ballet**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1956.

OLIVEIRA, Valter M. de**. O que é educação física.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

OSSONA, Paulina - **A Educação pela dança**. Summus, São Paulo, 1988.

PEREIRA, Roberto & SOTER, Sílvia – **Lições de Dança**, Editora da UniverCidade, 2004

RUFINO, Andréa Cristhina. **O ballet clássico e a dança contemporânea na formação humana::** caminhos para a emancipação. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/viewArticle/52/2643>. Acesso em: 19 jun. 2010

SAÚDE, Conselho Nacional de. Resolução nº 196: Diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Brasília - Df: Ministério da Saúde, 1996. Disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/reso_96.htm>. Acesso em: 15 abr. 10.

SBORQUIA, Silvia. P.; GALLARDO, Jorge S. Pérez. **A dança no contexto da educação física**. Ijuí: UNIJUÍ, 2006.

VAGANOVA, Agrippina. **Basic principles of classical ballet:** Russian ballet technique. 1ª edição USA: Dover Publications, 1969.

VAGO, Tarcisio Mauro. **Início e fim do século XX: maneiras de fazer educação física na escola**. In: **Cadernos CEDES**. Campinas, v.19. n.48. p.30-51, 1999.

VEIGA, Ilma Passos Alencastro et al. (Org.). **Lições de didática.** 3ª edição São Paulo: Papirus, 2006. 160 p.

VIANNA, Klauss. ***A dança***. São Paulo: Siciliano, 1991.

# ANEXOS

I - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

II- ROTEIRO DE ENTREVISTA

III – VOCABULÁRIO DO BALLET CLÁSSICO

**ANEXO** I -

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Prezado (a) Senhor(a)

_____

Esta pesquisa é sobre O ENSINO DO BALLET EM JOAO PESSOA: IMPLICAÇÕES PARA A EDUCAÇÃO FISICA e está sendo desenvolvida por Aline Santana Batista, aluna do Curso de Educação Física da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Professora Laise Tavares Padilha Bezerra

O objetivo de o estudo è analisar como as aulas de ballet estão se configurando em João pessoa, e como as aulas nas escolas tem se apropriado desse discurso.

A finalidade deste trabalho é contribuir para que a seja mapeado a importância dos métodos e técnicas do ballet nas aulas de dança nas escolas de João pessoa.

Solicitamos a sua colaboração para poder observar fotografar, filmar e entrevistar, como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de saúde em meu trabalho de conclusão de curso (monografia) e posteriormente publicar em revista científica. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome e imagem serão mantidos em sigilo, e só utilizados para fazer os resultados da pesquisa. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos, previsíveis, para a sua saúde.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo Pesquisador(a). Caso decida não participar do estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano, nem haverá modificação na assistência que vem recebendo na Instituição

Os pesquisadores estarão a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido(a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa e para publicação dos resultados.

_____

Assinatura do Participante da Pesquisa
ou Responsável Legal

Contato com o Pesquisador (a) Responsável: LAISE TAVARES PADILHA BEZERRA
Telefone: (83) 91143435
Caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo, favor ligar para a pesquisadora: ALINE SANTANA BATISTA - Telefone: (83) 88702777/
Endereço (Setor de Trabalho): DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO FÍSICA (UFPB).

Atenciosamente,

| | |
|---|---|
| _____ | _____ |
| Assinatura do Pesquisador Responsável | Assinatura do Pesquisador Participante |

CEP - Comitê de Ética e Pesquisa /
HULW - Hospital Universitário Lauro Wanderlei
4º andar
Fone: 3216-7302

**ANEXO-**II

ROTEIRO DE ENTREVISTA

## ROTEIRO DE ENTREVISTAS

**1-** Formação

**2-** Como planeja as aulas?

**3-** Quais as escolas de ballet que você utiliza como referencia para o planejamento das aulas? Porque?

**4-** Como você se qualifica para ministrar as aulas de ballet?

**5-** Aqui em João pessoa existe uma escola de formação de professores de ballet? Quais?

Questão exclusivamente para professores de dança nas escolas.

**6-** Em suas aulas de dança, como você ver o ensino do ballet?

**ANEXO-**III

VOCABULÁRIO DO BALLET CLÁSSICO

# Vocabulário do ballet

## A

**Adage, Adagio** - Adage é uma palavra francesa derivada do italiano AD AGIO e significa devagar ou com descanso. Os professores ingleses de ballet usam ADAGE, a adaptação francesa, enquanto que os americanos preferem o original italiano. No ballet esta palavra tem duas significações:

1) uma série de exercícios do centro, consistindo de uma sucessão de movimentos lentos e graciosos que podem ser simples ou de caráter muito complexo, executados com fluidez e aparente facilidade. Estes exercícios desenvolvem a capacidade de sustentação, a estética, o equilíbrio e a pose correta, o que permite ao bailarino executar movimentos graciosos e certos. Os principais passos do adágio são pliés, développés, grand fouettés en tournant, dégagés, grands rond de jambes, rond de jambe en l'air, coupés, battements tendus, attitudes, arabesques, preparação para piruetas e piruetas;

2) a abertura do clássico pas-de-deux no qual a bailarina, ajudada pelo parceiro masculino, executa os movimentos lentos e o bailarino levanta, sustenta ou transporta a bailarina. Esta, assim amparada, pode então exibir sua graça, sua linha e seu perfeito equilíbrio, executando développés, piruetas, arabesques etc., e consegue combinações de passos e poses que seriam impossíveis sem a ajuda do partner.

**Air, en l'** - No ar. Indica: 1) que um movimento vai ser feito no ar, por exemplo, rond de jambe en l'air; 2) que a perna em movimento (após ter sido aberta na segunda ou na quarta posição) será levantada a uma posição de 45ª, 90ª ou 120ª.

**Allegro** - Vivo, esperto. Para todos os movimentos brilhantes e vivos. Todos os passos de elevação tais como entrechats, cabrioles, assemblés, jetés etc. obedecem a esta classificação. As qualidades mais importantes que se deve ter em mira num allegro são a leveza, a suavidade, o balanço e a vivacidade.

**Á La Seconde** - Para a segunda posição.

**Allongé** - Alongado, estendido, esticado é usado para indicar a posição em que o corpo, no movimento que executa, alonga sua linha ao máximo em relação ao chão. Exemplo: arabesque allong

**Ange Saut d'**- Salto de anjo.

**Aplomb** - Aprumo. Dá-se o nome de Aplomb à elegância e ao controle perfeito do corpo e dos pés, conseguido pelo bailarino ao executar o movimento.

**Arabesque** - 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. 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.

**Arabesque penchée** – Arabesque inclinado para adiante, de modo que o tronco se aproxima do chão enquanto que a perna esticada se eleva mais.

**Arriére, En** - Para trás. Uma direção para a execução de um passo. Expressão usada para indicar que o passo é executado em direção oposta ao público.

**Arrondi** - Arredondado, curvo. Exemplo: battement arrondi.

**Assemblé** - Juntos ou reunidos. Um passo no qual um pé escorrega pelo chão como num tendue, é jogado ao ar, e nesse momento, o bailarino levanta a perna de apoio, esticando os dedos dos pés. Ambas as pernas vão ao chão, uma após a outra, em 5ª posição.

**Á Terre** - No chão.

**Attitude** - Uma determinada pose do ballet tirada por Carlo Blasis da estátua de Mercúrio por Jean Bologne. É uma posição numa perna só com a outra levantada para trás com o joelho dobrado num ângulo de noventa graus e bem virada para fora

para que o joelho fique mais alto do que o pé. O pé de apoio pode ser à terre, sur la pointe ou demi-pointe. O braço do lado da perna levantada é mantido por cima da cabeça numa posição curva enquanto que o outro é estendido para o lado. O attitude também pode ser com a perna levantada para a frente. Veja aqui o attitude devant (à frente) e o attitude derrière (atrás).

**Avant, En** - Para a frente. Uma direção para a execução de um passo. Usado para indicar que um determinado passo é executado para a frente. exemplo: assemblé en avant.

# B

**Balancé** - Passo balançado. Este passo é muito parecido com o passo de valsa e é uma alternativa de balança, passando o peso de um pé para o outro. O balancé pode ser feito cruzando o pé na frente ou atrás. Quinta posição, pé direito para frente. Demi-plié, dégagé o pé direito para a segunda posição e desloca sobre o mesmo levemente em demi-plié cruzando o pé esquerdo atrás do tornozelo direito e inclinando a cabeça e o corpo para a direita. Pisa no pé esquerdo demi-pointe atrás do pé direito levantando este ligeiramente, e depois deixa-se cair novamente sobre o pé direito em demi-plié com o pé esquerdo levantado com um cou-de-pied atrás.

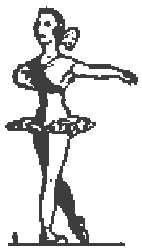
**Balançoire, En** - Como uma gangorra. Termo aplicado a um grande battement quando executado com um movimento contínuo de balanceio da quarta posição na frente ou atrás, passando por aquelas posições na primeira. O movimento é o mesmo que en cloche.

**Ballet** - Balé. Derivado do italiano ballare (bailar).

**Ballon** - Bola. Pulo elástico. Uma qualidade leve e elástica dos movimentos do bailarino como os suaves pulos de uma bola de borracha.

**Balloné** - Pulando como uma bola. O bailarino pula executando simultaneamente um battement depois cai em demi-plié na perna de sustentação.

**Ballotté** - Jogado, atirado. Um alegre passo atirado que requer muito equilíbrio, ballon e épaulement. Também é chamado de Jeté bateau.



**Bas, En** - Em baixo. Usado para indicar uma posição baixa dos braços.

**Basque, Pas De** - Passo de basco

**Battement** - Batida. Uma ação de batida da perna estendida ou dobrada. Há dois tipos de batidas, grandes e pequenas. As pequenas batidas são: battements tendus, dégagés e relevés: esticados, apartados, batidos e levantados.

**Battement Frappé** - Frappé significa bater, golpear a almofada da planta do pé toca a superfície do chão quando a perna se estende para a posição aberta.

**Battement Glissé** - Glissé significa deslizar. O pé desliza com energia suficiente para erguer a ponta do pé um pouco acima do chão.

**Batterié** - Bateria. O termo técnico francês para passos batidos. Um termo coletivo significando todo o vocabulário das batidas. Qualquer movimento no qual as pernas batam juntas ou uma perna bata de encontro à outra, a batida sendo efetivamente feita com a barriga das pernas. Amabas as pernas devem ficar igualmente esticadas durante uma batida. Nunca se bate com uma perna enquanro a outra está passiva. A bateria é dividida em grande bateria e pequena bateria, segundo a elevação, grande ou pequena.

**Battu** - Batido. Qualquer passo embelezado com uma batida é chamado de pas battu. Exemplo: assemblé battu.

**Bras** - Braços

**Bras bas** - Braços baixos. Esta posição é o atenção dos bailarinos. Os braços formam um círculo com as palmas da mão de frente uma para a outra e as costas das mãos repousando nas coxas. Os braços devem ficar pendurados livremente, mas sem permitir que os cotovelos toquem no corpo.

**Brisé** - Partido. É feito dessus, dessous, en avant e en arrière. Fundamentalmente, um brisé é assemblé batido em movimento. A perna em movimento arrasta-se da quinta posição para a segunda en l'air de forma que a ponta do pé fique a alguns centímetros do chão, bate na frente ou atrás da outra perna que se deslocou ao encontro dela, em seguida ambos os pés voltam ao chão simultaneamente em demi-plié na quinta posição.

# C

**Cabriole** - Um passo saltitante onde o dançarino bate as duas pernas juntas no ar. A perna de sustentação vai de encontro com a de movimento.

**Cambré** - Arqueado. Dobrar o corpo a partir da cintura, para a frente, pra trás ou pra os lados, a cabeça acompanha o movimento.

**Chainés** - Uma série de voltas rápidas na ponta ou demi-pointe feitos em linha reta dentro de um círculo.

**Changements de pieds** - Troca de pés. Passos saltitantes na quinta posição onde os pés são trocados no ar.

**Changer de pied** - Indica que os pés no fim de um passo devem ser trocados.

**Chassé** - Um passo no qual um pé lateralmente caça o outro para fora da sua posição.

**Chat, Pas** - Passo de gato. O pas de chat da escola italiana é feito com as duas pernas dobradas no ar ao mesmo tempo.

**Cheval, Pas De** - Passo de cavalo. Salto parecido com o jeté, porem a perna da frente sai dobrada como se fosse um cavalo ciscando o chão com uma pata.

**Ciseaux** - Um movimento em forma de tesoura abrindo-se as pernas numa posição ampla e en l'air cortando com ambas o ar, cruzando com um movimento brusco uma das pernas levando-a esticada da frente para trás.

**Cloche** - O pé passa da frente para trás através da primeira posição, seja num jeté ou tendue, por exemplo.

**Contretemps** - Contratempo. Passo composto de um coupé chassé, temps levé, chassé passé. 5ª posição, direita em frente; coupé com a perna esquerda, chassé en avant com a direita, um temps levé sobre a perna direita, com a esquerda atrás em arabesque, e um chassé passé com a esquerda terminando em 4ª allongée, com o peso sobre a perna esquerda em demi plié e a direita atrás em degagé a terre.

**Coté, De** - De cabeça. Exemplo: balancé de coté.

**Cou-de-pied** - Peito do pé. A parte do pé entre o tornozelo e a base da panturrilha é chamada de cou-de-pied.

Cou- De-Pied – Surlé : Peito do pé. Sobre o peito do pé. Quando um dos pés se encontra sobre o tornozelo da outra perna.

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

**Croisé** - Cruzado. O cruzamento das pernas com o corpo colocado em ângulo oblíquo em relação ao público.

croisé devant croisé derrière

# D

**Deboulés** - Rolar. Pequenos tours, em geral feitos em séries, em que o bailarino executa pequenas voltas, transferindo o peso do corpo de uma perna para a outra. O mesmo que Chainés.

**Dedans, En** - Para dentro. Em passos e exercícios o termo en dedans indica que a perna, à terre ou en l'air, se mexe em movimento circular em sentido anti-horário de trás pra frente. Por exemplo, em rond de jambe à terre en dedas. Em pirouettes o termo indica que a pirouette é feito para dentro em relação à perna de base.

**Degagé** - Afastado. Posição em que o bailarino se encontra sobre uma perna, com a outra afastada, ponta esticada, em frente, ao lado ou atrás. É o termo que se aplica ao movimento da perna e do pé quando se deslocam de uma posição fechada para uma posição aberta.

**Dehors, En** - Para fora. Em passos e exercícios o termo en dehors indica que a perna, à terre ou en l'air, move em uma direção circular, em sentido horário de frente pra trás. Por exemplo, em rond de jambe à terre en dehors. Em pirouettes o termo indica que uma pirouette é executada com a perna bem aberta, para fora.

**Demi-bras** - "meio" braço.

**Demi-plié** - Joelhos meio dobrados. Todos os passos de elevação começam e terminam com um demi-plié.

.

**Derriére** - Atrás. Este termo pode referir-se a um movimento, passo ou a colocação de um membro atrás do corpo. Com referência a um passo determinado.

**Dessous** ou Under- Para trás. Indica que o pé que trabalha passa atrás do pé de base.
Por exemplo, em pas de bourrée dessous.

**Dessus** ou Over- Para frente. Indica que o pé que trabalha passa à frente do pé de base.
Por exemplo, em pas de bourrée dessus.

**Détiré** - Destender. Uma esticada da perna sustentando-a pelo calcanhar com a mesma mão correspondente à perna em movimento. Este exercício é feito geralmente na barra.

**Détourné** - Desvirado de lado. Um détourné é uma volta para trás na direção do pé de trás invertendo a posição dos pés. É sempre feito nas pointes ou demi-pointes. Há duas formas de détourné: demi-détourné e détourné completo, girando uma meia volta no pé da frente em direção ao de trás,

**Devant** - Na frente. Este termo refere-se a um movimento de passo ou à colocação de um membro na frente do corpo. com referência a um passo determinado, exemplo: jeté devant,

**Développé** - 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.

Developpé devant

**Diagonale, En** - Em diagonal. Indica que um passo deve ser feito deslocando o corpo em diagonal.

**Divertissement** - 1. Uma seção de danças no balé que não tem nehuma conexão com o enredo, por exemplo, a dança das fadas, em "A Bela Adormecida", 3º Ato, ou "Camponês", pas de deux em "Giselle" 1º Ato.
2. Uma curta dança ou trecho de um longo balé como uma parte separada em determinado programa.

## E

**Écarté** - Separado, apartado. O écarté é uma posição especial do corpo quando este fica diagonalmente em direção ao público com os braços e pernas alinhados. Uma das pernas fica à la secondé e os braços em posição de atitude, sendo que o da perna esticada é o mais baixo.

Ecarté devant

**Échappé** - Um échappé é um passo de salto, onde os dois pés pulam fechados em quinta e trocam de lugar no ar, acabando em demi-plié no chão. Dependendo do caso, échappés são feitos da segunda para a quarta posição, os dois pés em distâncias iguais do centro original de gravidade.

**Effacé** ou Ouvert - Uma posição do corpo onde o dançarino se vira para o lado do público. Estando a perna de trabalho aberta em relação à perna de base.

Effacé devant

**Elancé** - Lançado, arremessado. Termo adicionado a movimentos executados desta forma.

**Elevé ou elever** - Subido. Subir na meia ponta ou ponta.

Emboité - Encaixado, interligado. É um passo de 5ª posição, na ponta ou meia ponta, em que os pés, abrindo ligeiramente ao lado, vêm fechando em frente (ou atrás), como um caminhar para frente ou para atrás, em 5ª posição.

En avant - Para frente. Temo adicionado aos passos e exercícios executados com deslocamento do corpo para frente.

EN ARRIÈRE : Para atrás. Termo adicionado aos passos e exercícios executados com deslocamento do corpo para trás.

EN FACE : De frente. Uma das posições do corpo, quando o bailarino está bem de frente para o público

**Entrechat** - Um passo no qual o bailarino pula no ar e cruza rapidamente as pernas atrás uma da outra. Existe o entrechat deux (um cruzamento), quatre (dois cruzamentos), six (o pé da frente bate uma vez no ar no pé de trás e cai trocando os pés), cinq (igual ao quatre, porém a caída é sobre um pé, sendo que o outro fica sur le cou-de-pied), trois e sept (igual ao six, mas a descida é sobre um pé, sendo que o outro é sur le cou-de-pied).

**Épaulement** - Um ligeiro movimento dos ombros, em croisé ou effacé, em relação à cabeça e às pernas, utilizadas principalmente no balé clássico, particularmente nas

escolas Italianas, Russas e Britânicas.
Na velha França e nas escolas Dinamarquesas é raramente usado.

# F

Face, En - De frente, completamente de frente para o público.

**Failli** - Falho. Um movimento rápido feito em um só tempo. De um demi-plié na quinta posição, pula com os pés juntos e, no ar, vira-se deixando o ombro esquerdo para a frente. No ar, a perna de trás abre para trás e, ao cair, escorrega para a frente, enquanto a perna da frente fica em demi-plié.

**Fleche, temps de** - Tempo de flexa. Levanta-se uma perna em 4ª posição em frente, pula-se com a outra, caindo sobre a perna que estava no ar, a outra levantando em frente em 4ª posição, devant, abrindo em developpé, terminando em 5ª do posição no demi plié.

**Flic-flac** - A preparação desse passo é um tendue à la seconde sendo que a perna de apoio está em demi-plié.
A perna do tendue cruza para trás da outra perna enquanto esta se levanta para girar,
depois dá uma raspada no chão, e fecha em coupé.

**Fondu, Fondue** - Descida, derretido. Um termo utilizado para descrever a baixa do nível do corpo através da dobradura dos joelhos da perna de base. Saint-Léon escreveu "Fondu é em uma perna enquanto plié é em duas". Em alguns instantes o termo fondu também é utilizado para descrever a finalização de um passo quando a perna que está trabalhando vai ao chão em um movimento suave.

**Fouetté** - Um passo giratório, geralmente feito em série, onde a perna que está trabalhando é jogada para o lado em rond de jambe (vide) e enquanto o dançarino gira sobre a perna de base, mantendo a perna elevada.

**Frappé** - Batido ou bater.

# G

**Gargouillade** - Pas de chat com um rond de jambe en l'air, este último feito com a perna que pula primeiro.

**Glissade** - Deslizamento. Um passo onde, da quinta posição em demi-plié, é feito um jeté à la seconde com a perna da frente, tomando impulso para um pequeno salto onde a perna de trás fecha na frente. Pode ser devant, derriére, under, over, en avant, en arriére, en tournant.

**Glissé** - Escorregando, deslizando.

**Gran jeté** - Jeter significa lançar. Grande salto. É um grande salto, para diante, de uma perna para a outra.

**Gran jeté derrière** - É igual porém com o attitude derrière. Tanto um como o outro podem ser executados sobre o mesmo ponto (no lugar) ou com deslocamento do corpo para frente ou para trás. (RAD).

**Gran jeté em avant** - Consiste de um gran battement devant sauté, caindo sobre a perna que fez o gran battement, enquanto a outra termina em l'air, em attitude ou arabesque. Tem que haver o máximo deslocamento do corpo para frente(por isso chamado avant), enquanto as duas pernas abrem em sua extensão máxima no ar durante o salto.

**Gran jeté em tournant (ou ENTRELACÉ)** - Preparação em degagé ouverte derrière ligeiramente a perna esquerda enquanto a direita faz demi plié e dar um passo para trás em diagonal, passando o peso do corpo para cima da perna esquerda; co a perna direita fazendo um gran battement devant, virando o corpo de frente para a diagonal, a esquerda em demi plié; dar um salto para cima, completando a volta com o corpo, enquanto joga a perna esquerda em battement derrière; cair sobre a direita em demi plié, deixando a esquerda em arabesque.

# H

**Hauter, á La** - Para o alto. Uma posição na qual a perna em movimento é levantada em ângulo reto com os quadris.

# J

**Jeté** - Jogado, atirado. Um pulo de uma perna para qualquer direção. Existem vários tipos de jetés: grand jeté, jeté fondu, fermé de coté, en tournant e vários outros.

# L

**L'air** - No ar. Movimentos feitos no ar.

# M

**Manége** - Picadeiro, indica a forma em que o bailarino executa os tours, quando estes são feitos ao redor do palco, como se circundasse um picadeiro imaginário.

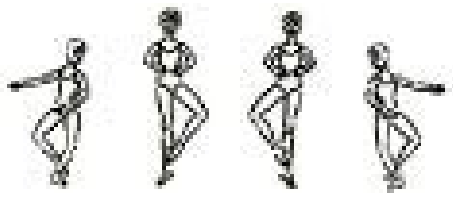
**Marché, pás** - Passo marcado ou andado. Um passo comum, feito com o pé esticado, colocando-se primeiro no chão a meia ponta e em seguida o calcanhar.

# P

**Pas** - Passo. Um único movimento de perna, quando no ato de andar ou dançar

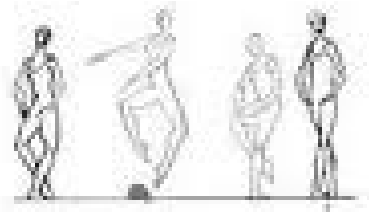
**Pas de basque** - Passo de Basque. Um passo característico das danças tradicionais dos bascos. É um passo alternado em três tempos com um movimento largo de lado a lado.
O movimento pode ser feito sauté ou glissé deslizado.

**Pas de bourée** - Existem vários tipos de pas de bourée, mas basicamente consiste em, de uma posição qualquer, o pé de trás pisar em demi-pointe ou sur les pointes onde estava, para então a outra perna se dirigir para o seu lado, pisando em seguida no chão e sustentando a outra perna, que vai de encontro à esta para fechar em 5ª posição.



petit pas de bourrée

**Pas de chat** - passo do gato - Um salto rápido e preciso, fechado em quinta ou em terceira posição. Através de um demi-plié, as duas pernas pulam e ficam dobradas no ar ao mesmo tempo que avançam de lugar. Os pés permanecem esticados.



**Pas de cheval** - Passo de cavalo. Consiste em "raspar" a ponta do pé esticado no chão, pulando graciosamente quando mudar de perna.

**Pas de deux, Grand** - Dança a dois. Diferente do pas de deux simples que tem uma estrutura definida. Em regra geral o grand pas de deux divide-se em cinco partes: Entrée, Adage, Variation para o bailarino, Variation para a bailarina e o Coda, no qual os dois dançam juntos.

**Pas marché** - Passo de marcha. O termo significa um andar altivo e nobre. Quinta posição, pé direito à frente. Faça um developpé para a frente com o pé direito, coloque-o no chão em demi-plié, quarta posição e continue alternando as pernas.

**Passé** - é uma passagem. Um movimento auxiliar no qual o pé da perna que está em movimento passa pelo joelho da perna de apoio, de uma posição para outra.

**Pas de valse** - Passo da valsa. É feito com um gracioso balanço do corpo e diversos movimentos com o braço. Pode ser feito de frente ou en tournant.

**Penchée, Penché** - Inclinar para a frente, levantando a perna de trás, e fazendo o possível para as costas não descerem. No arabesque penché, o corpo deve formar uma linha reta.

**Pettit** – pequeno, pouco

**Piqué, posé** - Nesse passo deve-se tocar diretamente com a pointe ou demi-pointe do pé que está em movimento em qualquer direção ou posição desejada com o outro pé suspenso no ar.

**Pirouette** - Rodopiar ou girar rapidamente. Uma volta completa do corpo sobre um pé em demi-pointe ou pointe, sendo conseguida a força impulsora pela combinação de um plié com movimento de cabeça (spotting).

**Pirouette en dedans** – pirouette girado para dentro

**Pirouette en dehors** – pirouette girado para fora

**Plié** - Uma dobra de joelhos ou joelho. Este exercício torna as juntas e os músculos mais flexíveis e maleáveis bem como tendões mais elásticos. Existe o plié, que é uma dobra não muito acentuada dos joelhos, e o grand plié, onde a dobra dos joelhos é bem acentuada, levantando os calcanhares quando já perto do chão na 1ª, 3ª e 5ª posição.

**Pointe** - A ponta do pé. As mulheres, e raramente os homens, dançam sobre a ponta dos pés em sapatilhas. A introdução dessa técnica no início do século XIX tornou possível o desenvolvimento da virtuosidade feminina, como múltiplos fouettés e sustento em uma só perna. Meia ponta é quando o (a) dançarino (a) se eleva com os dedos tocando o chão e o resto do pé elevado.

**Port de bras** - 1) um movimento ou série de movimentos feitos com um braço ou braços em diversas posições. A passagem dos braços de uma posição para outra. 2) termo para um grupo de exercícios que torna o movimento dos braços mais gracioso e harmonioso.

**Posé** – passo.

**Posé temps levé** – caminhar e saltar no ar sobre uma só perna.

**Promenade, En** - Indica que a bailarina roda vagarosamente em um pé sur place com um ligeiro movimento do calcanhar para o lado desejado mantendo uma pose definida.

# R

**Relevé** - Elevado. Uma elevação do corpo iniciando com demi-plié e subindo em pontas ou meia pontas, ponta ou meia -ponta, ajustando- se os pés para o eixo.

**Retiré** - Uma posição na qual a coxa é levantada para cima de modo que a ponta do pé fique encostada levemente no joelho.

RISE - subida na meia ponta ou ponta sem dobrar os joelhos.

**Rond de Jambe** - Movimento da perna em círculo. Ronds de jambe são usados como exercícios na barra, no centro e em adágio e são feitos à terre ou en l'air e pode ser sauté ou relevé.

# S

**Seconde, A la** - Em segunda. Termo para indicar que o pé deve ser ou está colocado na segunda posição ou que está ao lado.

**Set adagge** – sequencia fixa de movimentos lentos e controlados, praticada como preparação para um exame.

**Sissone** - Salto iniciando de duas pernas podendo cair em um pé com a perna trabalhada estendida para o lado,frente ou atrás. (Sissone ouvert) ou finalzando com as duas prnas juntas (sissone fermé)

**Soubressaut** - Um salto dado da quinta posição para frente (en avant, croisé ou ouvert en avant). Quando o corpo está no ar os joelhos e as pontas estão esticadas, o pé da frente deve esconder o pé de trás. Caia simultaneamente com os dois pés na quinta posição com o mesmo pé à frente que iniciou o salto.

**Sous-sous** - Sous-sous é um relevé na quinta posição. Os pés devem ficar bem juntos no momento de se levantar nas pointes ou demi-pointes.

**Spotting** - Este termo é dado ao movimento da cabeça em pirouettes, déboulés, fouetté ronds de jambe en tournant, etc. Nessas voltas a bailarina escolhe um ponto fixo à frente e ao rodar a cabeça deve fixar sempre o ponto de referência sendo a última a estar na direção deste ponto fixo e a primeira a se encontrar nesta direção enquanto o corpo completa a volta. Este movimento muito rápido da cabeça dá a impressão de que o rosto está sempre virado para a frente, evitando a tontura.

# T

**Tendu** - Ver battements.

**Terre, (Á)** - No chão. Passos executados no chão

**Tombée** - Termo usado para indicar que o corpo cai para frente ou para trás na perna de movimento num demi-plié.

**Temps levé** - Tempo levantado. Um temps levé consiste de um salto para cima e a volta para o mesmo lugar, sempre sobre uma perna só, com a outra em qualquer posição (na figura em coupe derriére); como em qualquer passo de salto inicia-se com o demi plié e também termina com o demi plié.

**Tour** - Volta. O mesmo que pirueta. Em geral as grandes piruetas são mais comumente chamadas tours. Exemplo, pirueta en attitude ou tour en attitude.

**Tour em l'air** - Giro no ar. Salto em que há um ou mais giros no ar antes da descida. Em geral passo para o bailarino homem.

# V

**Variation** - Variação. Dança a um no ballet clássico.

**Volée, De** - Indica que um passo específico deve ser dado com um movimento de vôo.

Fontes: http://www.balletanamariamacedo.com/dicionriodeballet.htm
DANCE, Royal Academic Of (Org.). Curso de ballet: Guia ilustrado de como aprender ballet. 4. ed. Nao: Wmf Martins Fontes, 1998. 118 p.