

**Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Educação Física e Dança
Danillo Fontinele de Andrade**

**O processo de formação de professores de balé em Goiânia e os seus
desafios**

**Goiânia
2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **Danillo Fontinele de Andrade**

Título do trabalho: **O processo de formação de professores de balé em Goiânia e os seus desafios**

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria Alonso Krischke, Professor do Magistério Superior**, em 14/06/2021, às 19:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **DANILLO FONTINELE DE ANDRADE, Discente**, em 15/06/2021, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

Danillo Fontinele de Andrade

**O processo de formação de professores de balé em Goiânia e os seus
desafios**

Trabalho apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Educação Física
pela Universidade Federal de Goiás, sob orientação da
professora Dr^a. Ana Maria Alonso Krischke.

Goiânia

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Fontinele de Andrade, Danillo

O processo de formação de professores de balé em Goiânia e os seus desafios [manuscrito] / Danillo Fontinele de Andrade. - 2021.
f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ana Maria Alonso Krischke.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD), Educação Física, Cidade de Goiás, 2021.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui fotografias, gráfico, lista de figuras.

1. Dança. 2. Formação. I. Alonso Krischke, Ana Maria, orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos **vinte e oito dias do mês de maio de 2021** iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “**O processo de formação de professores de balé em Goiânia e os seus desafios**”, de autoria de **Danillo Fontinele de Andrade**, do curso de **Educação Física - Licenciatura**, da **Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD)** da UFG. Os trabalhos foram instalados pela **Professora Doutora Ana Maria Alonso Krischke - orientadora FEFD/UFG**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Professor Doutor Efrain Maciel e Silva - FEFD/UFG** e **Professora Doutora Marlini Dorneles de Lima - FEFD/UFG**. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 9, tendo sido o TCC considerado aprovado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Efrain Maciel E Silva, Professor do Magistério Superior**, em 28/05/2021, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria Alonso Krischke, Professor do Magistério Superior**, em 28/05/2021, às 19:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima, Professor do Magistério Superior**, em 07/06/2021, às 14:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2097098** e o código CRC **854A34E6**.



[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2129334** e o código CRC **058B19A5**.

Referência: Processo nº 23070.026870/2021-13

SEI nº 2129334

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente à força maior que eu acredito reger o mundo, independente de credo ou religião, aos meus pais que confiaram e investiram no meu sonho enquanto artista e professor de balé, ao meu noivo Victor Ramalho. Aos amigos Marcela Leonel, Rodrigo Alves, Narely Batista e Ana Carolina Alves, às minhas professoras Simone Malta, Gisela Vaz, Olga Dolganova e Grazielle Mattos que dividem o amor à Dança como motor para as dores e transformações ao mundo. À minha orientadora Ana Maria Alonso que me proporcionou um novo olhar sobre minha trajetória e sobre como minhas análises sobre o que vivo podem ser mais cuidadosas com as questões diversas que se amalgamam no mundo. Às políticas públicas de educação tão vilipendiadas neste momento, mas que em um suspiro me oportunizaram a conclusão da graduação em uma universidade pública e de qualidade como é a Universidade Federal de Goiás.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a formação de professoras e professores de balé em Goiânia. Os desafios do processo de formação, o alcance dos cursos oferecidos para atingir habilidades pedagógicas, técnicas necessárias, bem como a utilização de métodos tradicionais de balé presentes na capital. Para este trabalho aplicamos uma pesquisa quantitativa/qualitativa. Um questionário com intuito de obter respostas do maior número de profissionais, com finalidade de entender a formação de professoras e professores de balé em Goiânia e entrevistas com quatro professoras de uma geração anterior, além do trabalho de pesquisa em documentos, reportagens, estudos e outros registros. Neste estudo, que trataremos mais adiante, identificamos que em Goiânia, os dois métodos mais presentes e discutidos são o da Escola Russa (Método Vaganova) e o da Escola Inglesa (Método Royal). Com diferenças importantes um do outro, estes métodos trabalham objetivando resultados similares na prática do balé clássico.

Palavras chaves: Dança; Formação; Educação; Balé.

ABSTRACT

This project has the intention to reflect on the formation of ballet teachers in Goiania. The challenges of the process, the development of courses offered for pedagogical skills and technical needs, as well as the use of traditional methods of ballet in place in the city. For this project we apply quantity /qualitative research. A questionnaire to receive answers from the majority of professionals with the intention of better understanding the training of ballet professors in Goiânia. Interviews with four Teachers of previous generations and also work on documents, reports, studies and other forms of records. In this study, we will verify that in Goiânia, the two methods most used and discussed are the Russia School (Vaganova method) and the English school (Royal Academy). The important differences between each of these methods compliment one another in the results of the classic ballet practice.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. MVSIIKA Corpo de Baile com Holly Price- 1983/ Arquivo pessoal de Tassia Staciari

Imagem 2. Leidy Escobar, primeira bailarina do Balé Nacional de Cuba

Imagem 3. Balé do Estado de Goiás, em 2013. Divulgação

Imagem 4. Agrippina Vaganova dando aula. Arquivo da Internet. Disponível em: <https://tutudaju.com/vaganova-uma-brilhante-professora-de-ballet/>

Imagem 5. Curso de metodologia Vaganova ofertado pelo Basileu França como formação continuada. Na foto, eu aplicando exercício

Imagem 6. Eu com Jane Dickie, professora de balé clássico com especialização em metodologia do ensino da técnica de dança clássica - Vaganova. Formada por Marina Fedossejeva, uma das últimas discípulas de Agrippina Vaganova

Imagem 7. Avaliação do Método Royal. Foto do acervo da RAD. Disponível em: <http://www.artisanballet.com.br/blog/67-exames-da-royal-academy-of-dance>

Imagem 8. Eu com Ana Maria Campos, tutora no Brasil da Royal Academy Of Dance ao final do curso Pre Primary in Dance e Primary Dance do método Royal

Imagem 9. Fernando Alonso com Alicia Alonso em 1947. Crédito: Gjon Mili

Imagem 10. Antes del alba, un ballet precursor (1947): Arquivo do Balé Nacional de Cuba

Imagem 11. Alicia Alonso em Antes del alba, un ballet precursor (1947): Arquivo do Balé Nacional de Cuba

Imagem 12. Alberto Alonso, Alicia Alonso e Fernando Alonso em La Habana. 1960 - Foto: Repositório de Danza del Archivo Abierto Institucional de la Universidad Rey Juan Carlos Coleção Digital

Imagem 13. Alicia e Fernando Alonso e o Comandante Fidel Castro. Foto: Ballet Nacional

Imagem 14 e 15. Fidel Castro com Alicia Alonso em diferentes momentos. Foto: Arquivo do Balé Nacional de Cuba

Imagem 16. Primeiro curso de formação para professores que participei. Gisela Vaz, diretora do Studio Dançarte, é a responsável por trazer muitos elementos do método cubano de balé para minha formação e a de muitos outros profissionais. 2013

Imagem 17. Foto 1. MVSIIKA! / Fotos da internet: Divulgação

Imagem 18. Foto 2. Studio Dançarte | Fotos da internet: Divulgação

Imagem 19. Foto 1. Escola do Futuro em Artes Basileu França | Fotos da internet: Divulgação

Imagem 20. Foto 2. Instituto Gustav Ritter | Fotos da internet: Divulgação

Imagem 21. Imagem institucional de Ana Maria Campos dos materiais do corpo de professores da Royal Academy of Dance

Imagem 22 e 23. Cristiane Rezende em príncipe Igor 1988/1994/ ARQUIVO PESSOAL

Imagem 24. Cristiane Rezende lecionando/ ARQUIVO PESSOAL

Imagem 25. Olga Dolganova e eu/Acervo Pessoal;

Imagem 26. Olga Dolganova no portal do YAGP. Disponível em: <https://www.yagpbrasil.com/prof-curso-de-verao>

Imagem 27 e 28. Tassiana Stacciarini/ Acervo pessoal

Imagem 29. Primeiro Pas de Deux coreografado por Holly Price em Goiânia.

Na foto, a bailarina Tassiana Stacciarini e Daniel - 1981

Imagem 30. Tassiana (segunda bailarina da barra) em aula na HAMMOND SCHOOL – Chester Inglaterra, Miss Sahra Neil

Imagem 31. Semana de planejamento pedagógico com Ana Maria Campos para revisão de apostila de conteúdo programático para aulas de balé na Escola do Futuro em Artes Basileu França.

Imagem 32. Na foto, eu com Simone Malta. Último espetáculo do Basileu França antes da pandemia: Coppélia,

Imagem 33. Minhas alunas de balé no projeto social da prefeitura de Aparecida de Goiânia.

Imagem 34. Matéria do jornal Tribuna do Planalto sobre desempenho dos bailarinos da Escola do Futuro em Artes Basileu França. Disponível em: <http://tribunadoplanalto.com.br/2016/08/20/goianas-sao-destaque-em-festivais-de-danca/>

Imagem 35 e 36. Minha turma do projeto social realizado em parceria com o Studio Dançarte, a Rede Salesiana e a Prefeitura Municipal de Aparecida de Goiânia - Centro Juvenil Giovanni Pinne.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	12
2. HISTÓRICO	13
2.1 O SURGIMENTO DO BALÉ NO MUNDO	13
2.2 A HISTÓRIA DO BALÉ EM GOIÂNIA;.....	16
2.3 OS MÉTODOS DA ESCOLA RUSSA E DA ESCOLA INGLESA;	22
2.3.1 A Escola Russa (MÉTODO VAGANOVA).....	22
2.3.2. A Escola Inglesa (MÉTODO ROYAL)	25
2.3.3. A Escola Cubana (CUBALÉ)	28
3. O BALÉ HOJE EM GOIÂNIA	33
3.1 AS PRINCIPAIS ESCOLAS DE BALÉ CLÁSSICO EM GOIÂNIA E OS MÉTODOS UTILIZADOS POR ELAS	34
4. PROVOCAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO IDEAL	51
4.1 A UNIVERSIDADE E A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE BALÉ CLÁSSICO;.....	51
4.2 OS CURSOS TÉCNICOS E A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE BALÉ CLÁSSICO;	55
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
6. REFERÊNCIAS	65
7. APÊNDICE	67
8. ANEXOS	94

1. INTRODUÇÃO

A dança sempre foi uma atividade comum à humanidade. Presente em ritos religiosos das mais diferentes linhagens, ritos culturais e de colheita, não se sabe ao certo como a atividade começou, mas supõe-se que ela é tão antiga quanto a religião. Segundo Faro (1987), a escrita de povos hoje desaparecidos, indica a existência da dança como parte integrante de cerimônias religiosas, parecendo correto afirmar-se que a dança nasceu da religião.

Minha primeira experiência com a dança foi na igreja, em Altamira, no Pará. Dedicando a dança à evangelização, tive acesso aos primeiros movimentos de dança. Fiquei intrigado com os resultados que a prática fazia em meu corpo e minha vida. Além da disposição que eu sentia para as atividades depois de dançar, eu também vivi uma descoberta sobre as muitas formas de me expressar artisticamente. Passei a me comunicar de outra forma. Coisa que as palavras não pareciam me dar a segurança necessária para tirar de dentro de mim. Isso me motivou a procurar, fora daquele espaço, um lugar que me desse a oportunidade de aprender técnicas que melhorassem a execução das coreografias.

Como homem, em uma cidade do norte do Brasil, interior do Pará, as danças folclóricas como o carimbó, o brega e as danças urbanas, em especial o Hip Hop, sempre estiveram bastante presentes nos espaços em que estava. Passei a explorar todas essas modalidades, mas principalmente o Hip Hop, que me levou a ser convidado para minha primeira aula de balé clássico em 2009 e este é o nosso ponto de partida. Foi durante uma aula de Hip Hop que a diretora da escola e professora de balé da unidade, entrou na sala e ficou me observando em aula. Ao final, ela perguntou se eu conhecia o balé e se teria vontade de fazer uma aula. A partir daí comecei a fazer as duas modalidades, até que me apaixonei enlouquecidamente pelo balé e abandonei a outra modalidade. Naquela época, a escola em que comecei a fazer aulas de balé tinham muitas alunas e havia uma verdadeira comunidade. Comecei pela sensação de pertencimento e por ter me sentido visto e ouvido com o convite da professora. Quando vi, era o lugar em que eu conseguia desenvolver habilidades físicas no mesmo passo em que entendia quem sou eu e construía perspectivas de futuro, como sair de casa, adquirir segurança financeira, dentre outras questões.

O balé clássico mudou completamente a história da minha vida e por muitas vezes, nestes 12 anos dos quais busco a profissionalização para ministrar aulas de balé, me questioneei sobre os métodos que eu deveria trabalhar.

Nas escolas mais tradicionais pelo mundo é comum que as academias adotem uma dessas metodologias e as utilizem com afinco, inclusive para a preparação de professoras e

professores. Este estudo dá-se para que possamos investigar como estas metodologias são trabalhadas na formação de professores em Goiânia.

“Qual o caminho habitual para a formação do professor de balé clássico no município de Goiânia? Há a adoção efetiva de uma dessas metodologias? Como é feita esta aplicação?”

Estas são algumas das perguntas em pauta neste estudo. Muita gente questiona qual o caminho para a formação profissional de um professor de balé clássico. A atividade não possui hoje uma regulamentação do caráter restritivo àqueles que não seguem as metodologias reconhecidas, mas há um entendimento geral de que é da prática cotidiana que floresce o professor de balé.

O Método Royal possui uma graduação para professores, o *College* que tem o objetivo de formar professores licenciados pelo mundo, mas o acesso ainda está distante de atingir a totalidade dos professores de balé de Goiânia. O Vaganova oferece cursos de capacitação sobre o método da escola russa na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil. Mas ainda assim, diante de uma realidade com inúmeras metodologias difundidas pela cidade, este faz importante para investigar quais seriam as metodologias adotadas pelos professores de balé em Goiânia e qual o resultado destes métodos para o mercado, o aluno e a formação de bailarinos em Goiânia?

A pesquisa busca entender a formação de professoras e professores de balé em Goiânia, na atualidade, utilizando como campo de investigação professoras e professores de balé com diferentes experiências, de diferentes instituições, incluindo a mim mesmo neste processo. Realizei para a coleta de dados entrevistas e questionários. A entrevista contou com quatro profissionais que toparam responder algumas questões sobre sua formação e metodologia utilizada por elas para a condução do trabalho e uma quantitativa, aplicada entre os dias 28 de março e 13 de abril, que reuniu informações sobre 17 profissionais de balé em Goiânia.

Os dados das entrevistas apontaram para uma discussão sobre metodologias do ensino da dança, ou seja, como ensinar, ganhou importância, por isso, nos aproximamos de autores como Isabel Marques, Noverre, Roberto Méndez para dialogar sobre o ensino da dança, de modo a compor com as considerações sobre o ensino do balé.

2. HISTÓRICO

2.1 O SURGIMENTO DO BALÉ NO MUNDO

Itália, final do século XV. Uma nova forma de se manifestar enquanto arte e dança se populariza nas cortes italianas.¹ Sem que ninguém saiba ao certo qual a inspiração para os primeiros passos e coreografias, a modalidade é cada vez mais apreciada pela nobreza local ganhando adeptos por todas as cortes. Mas é quando a princesa italiana Catarina de Médici (1519-1589) se casa com o duque de Orleans e herdeiro do trono francês, o Rei Henrique II (1519-1559), que as teorias e registros sobre o surgimento do balé ganham historiografia mais clara.

A então rainha Catarina de Médicci resolve introduzir o balé na corte francesa e é aí que o balé começa a se desenvolver junto às regras de etiqueta e configuração em torno das habilidades e cursos direcionados a nobreza palaciana durante o Renascimento. O primeiro grande espetáculo registrado é o “*Le bal-let Comunique de la Reine*” (Balé Cômico da Rainha), organizado pela rainha e coreografado pelo mestre de dança, o italiano Balthasar de Beaujoyeux. O espetáculo marca o surgimento do termo “Balé da Corte” que dizia respeito a integração da dramaturgia com a dança para um público espectador com a valorização das proporções geométricas e do enredo.

Segundo Homans (2012, p.34), “antes do *Ballet Comunique de La Reine*, as danças no espetáculo da corte eram mais parecidas com passeios de estilo do que com o ballet”. A nova configuração que era apresentada ali começava a pincelar o que conhecemos hoje como balé clássico. Isto porque até aquele momento não havia ainda uma instituição que tivesse formalizado o ensino de balé, o que aconteceria apenas no ano de 1661, e os dançarinos envolvidos eram em grande parte amadores ou curiosos com algumas experiências a mais. Como explica Neville (2008), a maioria dos atuantes do balé de corte eram membros da elite: homens e mulheres da aristocracia, cortesãos, embaixadores, príncipes da igreja etc.

De acordo com Caminada (1999), em 1626 surgiu o “Ballet Entrée”, um novo gênero de balé que bailarinos profissionais substituíram a nobreza nos números com dança. O primeiro grande balé desta modalidade foi o Ballet de la Camière de Billebahaut. Integravam o elenco nobres, os mestres de dança e o futuro rei Luis XII, que era um exímio bailarino, como conta Rufino (2011)

O balé começou aí o seu processo de libertação do amadorismo, em busca de adquirir o status de arte de verdade. Com a morte de Luis XIII, em 1643, durante um certo tempo nenhum balé foi encenado na corte francesa; poucos anos depois, com o novo soberano Luis XIV, fatos decisivos tiveram lugar, colocando definitivamente o ballet, como uma arte, e uma arte de profissionais (CAMINADA, 1999, p.93)

¹ Apesar do constante silenciamento da cultura popular por parte da nobreza, há indícios de que estes movimentos têm inspiração nas danças profanas feitas pelo povo.

Isso se deve pela dedicação de Luis XIV (1638-1715) à dança. Ele era aluno de balé de Beauchamps e se dedicava por horas a fio para melhorar sua técnica na dança. De acordo com Homans (2012), o primeiro balé do rei Luis XIV foi aos treze anos, em 1651 e o espetáculo teve o nome de *Cassandra*. Em 1653, com quinze anos, Luis XIV apresentou-se no papel principal do balé *Le Ballet de La Nuit* (O Balé da Noite) e tinha o objetivo de acalmar os sentimentos antimonarquistas e reestabelecer a confiança no governo. Neste período acontecia a Fronde Francesa(1648-53)² em que o absolutismo foi colocado em xeque.

Com a derrota da Fronde Francesa, as figuras absolutistas foram ainda mais reforçadas e carimbadas pela morte de Manzarin, o primeiro-ministro da França. Depois que Manzarin morreu, o rei Luís XIV não indicou mais um primeiro-ministro, tomando a frente de todo o poder e imprimindo seu modo de governar. Com o intuito de centralizar todas as artes sob seu controle, rei Luis XIV funda então cinco academias: a Academia Royale de Danse (1661), a Belles Lettres (1663), Sciences (1666), Ópera (1669) e Architecture (1671).

Aqui damos destaque à Academia Royale de Danse, a primeira a ser registrada no mundo ocidental e que marca o início das ações em prol da profissionalização do balé, como registra Needham (1997). Outro destaque da atuação do rei foi a criação em 1713 de uma escola de balé dentro da estrutura da Académie Royale de Musique. Esta viria a se tornar a atual Paris Opera Ballet School³.

Este período também é importante porque o corpo de baile da Ópera passa a ser composto apenas por profissionais de dança e a técnica do balé começa a ser sistematizada partindo da criação de Pierre Beauchamps⁴ que já havia elaborado as cinco posições dos pés e braços do ballet, base do complexo vocabulário do ensino de balé. Sua contribuição também definiu a nomenclatura do academicismo clássico em francês. Essa sistematização dos métodos com um vocabulário em francês possibilitou que bailarinos de todo o mundo aprendessem com um vocabulário único e que possibilitasse a compreensão de todos.

À Escola de Dança coube sistematizar o ensino do balé desenvolvendo um esquema básico e rígido de posições de cabeça, tronco, braços e pernas, sob a orientação de Beauchamps e com a colaboração de Bocan, de Louis Pécourt e de Jean Balon [...] (CAMINADA, 2009, p. 105)

² A **Fronde Francesa**, foi uma série de guerras civis ocorridas na França entre 1648 e 1653 em que a monarquia se viu diante de uma série conflitos contrários a ela partindo de diversos segmentos da sociedade. O período é caracterizado pela ascensão da autoridade monárquica com Henrique IV e Luís XIII, fortalecida pela figura de Richelieu, ministro de Luís XIII e criador do absolutismo real.

³ Site do opera Ballet School <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school>

⁴ Pierre Beauchamp foi bailarino, coreógrafo e compositor francês. Dirigiu a Academia Real de Dança.

Com o passar do tempo, o balé ganhou adeptos por todo o mundo e escolas importantes que auxiliaram no desenvolvimento e sistematização desta arte. Tendo foco nas seguintes escolas e metodologias: a Escola Italiana de Balé e o Método Cecchetti; a Escola Francesa e o Método Francês; a Escola Russa e o Método Vaganova; e a Escola Inglesa e o Método Royal;

2.2 A HISTÓRIA DO BALÉ EM GOIÂNIA;

Antes de nos aprofundarmos na história do balé em Goiânia, precisamos identificar o momento em que surge a primeira escola de dança no Brasil. De acordo com Vicenza (1997), somente em 1927 vemos o surgimento da primeira escola oficial brasileira, no Rio de Janeiro, dirigida pela russa Maria Olenewa.

Desde o século XIX, o Brasil recebia bailarinos, coreógrafos, professores de balé, além de companhias estrangeiras que se apresentavam em seus teatros. Mas, sem dúvida, foi apenas no século seguinte que a dança brasileira, ao ganhar uma escola e depois uma companhia oficial, começou a desenvolver-se. (PEREIRA, 2003, p.91-93)

Destinada à formação artística para atuação profissional e parte dos conhecimentos necessários para a educação da burguesia da época. Segundo Ribeiro (2019), no livro “Breves danças à margem” que traz uma historiografia sobre a dança em Goiânia, o balé chega à cidade com esta orientação.

Têm-se testemunhos de pequenas apresentações de dança realizadas nas garden parties que aconteciam nos jardins do Palácio das Esmeraldas, sede do Governo Estadual, no final da década de 1940 e início da década de 1950. Estas apresentações eram preparadas por dona Silene de Andrade, filha de Amélia Brandão, mais conhecida como “tia Amélia”- professora de piano e famosa por seus chorinhos. (RIBEIRO, 2019. Livro 1. p.47)

Por ser a primeira dama do estado e se dedicar às artes como cantora, bailarina e professora de balé na garagem de casa, estes eventos no jardim do palácio tiveram importante papel na disseminação e popularização da arte. Ribeiro (2019) conta ainda que no início da década de 1950 chegaram à cidade duas estrangeiras que acompanhavam os maridos engenheiros. Dona Karen, uma alemã, e Dona Nádia, uma russa, que abriram uma sala de balé clássico em que estudaram Ana Maria Alencastro Veiga, a Sinhá, e Norma Lília Biavaraty. Sinhá seria um dos nomes mais importantes da dança em Goiânia e Norma Lília um dos nomes mais relevantes da dança clássica em Brasília.

As estrangeiras, no entanto, acabam por acompanhar seus maridos no final da década de 1950 e se mudam de Goiânia, fechando a sala de dança. Iniciativas particulares são

desenvolvidas até 1970, mas sem grande força. As coisas mudam no início da década de 1970, quando novas instituições de ensino se estabelecem trazendo metodologias diversas do ensino de balé clássico, conforme podemos visualizar na linha do tempo que marca a abertura das instituições de dança em Goiânia abaixo:

LINHA DO TEMPO DA ABERTURA DAS INSTITUIÇÕES DE DANÇA EM GOIÂNIA

1967

- Escola de Artes Veiga Valle⁵

1973

- Mvsika! Centro de Estudos⁶

1981

- Centro Livre de Artes
(fundado em 1975, mas com a introdução das aulas de dança apenas em 1981)

1983

- Energia Núcleo de Dança
(encerrando as atividades em 2010)

1986

- Studio Dançarte⁷
- Lamounier Ballet
(encerrando suas atividades em 2015)

1987

- Cenarte Rhema⁸

1988

- Centro Cultural Gustav Ritter/ Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter⁹

1990

- Ballet Henrique Camargo
(encerrando suas atividades em 2020)

1991

- Allegro Centro de Dança¹⁰

⁵ Site Veiga Valle/Basileu França: <https://www.basileufranca.com.br/institucional>

⁶ Mvsika! Centro de Estudos: <http://www.musikacentrodeestudos.com.br/>

⁷ Studio Dançarte: <http://studiodancarte.com.br/>

⁸ Cenarte Rhema: <https://www.ciarhema.com.br/>

⁹ Centro Cultural Gustav Ritter: <https://gustavritter.educacao.go.gov.br/>

¹⁰ AllegroStudio de Dança: <https://www.instagram.com/allegrodanca/>

1995

- Simone Magalhães Núcleo de Dança (encerrando suas atividades em 2015)

1997

- Dança & Cia

11

1999

- Escola Leidy Escobar (encerrando suas atividades em 2018)

2001

- Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França

2005

- Studio Rossana Cardoso Ballet & Art (encerrando suas atividades em 2014)

2006

- Cristiane Rezende Ballet & Cia¹²
- Vivace Escola de Teatro e Dança (encerrando suas atividades em 2017)

2010

- Academia Yoshida

2015

- Studio Ballet Flávia Rodovalho

A década de 1970 foi extremamente importante para o desenvolvimento do balé em Goiânia, pois é neste ano que os espaços oficiais de ensino de balé na cidade se consolidam. Segundo os dados encontrados por Ferreira (2020), é neste ano também que a professora inglesa Heulwen Price chega ao município para trabalhar no Mvsika! iniciando um trabalho de formação técnica do balé baseado no Método Royal.

Heulwen veio da Inglaterra para Goiânia por intermédio da Dalal Achar que tinha contato direto com as diretoras do Mvsika! Centro de Estudos. A ideia era construir uma formação sólida e continuada em balé, o que ainda era, para a cidade, uma paisagem desconhecida. Heulwen foi uma figura muito importante para a construção da ideia de balé na cidade, pois com ela a escola pôde aplicar uma organização para progressão do ensino até o desencadear de turmas mais avançadas, processo sempre pautado nos parâmetros do método inglês. (FERREIRA, 2020. p.440)

¹¹ Dança & Cia: <https://www.instagram.com/dancaecia/>

¹² Cristiane Rezende Ballet & Cia: <https://www.crisballet.com.br/copia-home>

Fazer as aulas de Heulwen era bastante difícil por seu alto valor, mas aqueles que podiam pagar aproveitaram grandemente a oportunidade. O método inglês tomou espaço em Goiânia até mesmo com o retorno desta professora para Inglaterra. A escola manteve o método aplicado trazendo uma outra inglesa, a professora Jane Stanley, conforme apurou Ferreira (2020).



Imagem 1. MVSIIKA Corpo de Baile com Holly Price- 1983/ Arquivo pessoal de Tassiana Stacciarini

O protagonismo da instituição acabou formando muitos profissionais em Goiânia que viriam a se tornar donas de academias anos depois. Além de terem recebido a formação necessária, as condições econômicas dessas mulheres as deram a possibilidade de se desenvolverem na área da dança e abrirem escolas posteriormente. Com isso, o método Royal foi tomando força e sendo trabalhado na cidade por muitos anos como metodologia mais presente nas escolas e academias de dança.

Em 1995 um novo método de dança passa a ser difundido em Goiânia quando o Studio Dançarte passa a apoiar e co-realizar o Cuballet, curso de férias para professores e bailarinos realizado pelo Centro Pro-Danza/Ballet Nacional de Cuba em Goiânia e apoiado pela instituição. Schifino (2011) conta que ao final deste curso, os bailarinos Ivan Monreal¹³ e Leidy Escobar¹⁴ decidem permanecer em Goiânia para trabalhar no Studio Dançarte, onde eles permanecem até o final de 1996 e mudando de instituição em 1997. Neste ano eles trabalham na academia Dança & Cia, mas voltam para Cuba no mesmo ano. Mais tarde, em 1999, Leidy volta para Goiânia, se estabelecendo definitivamente na cidade. Ela então passa a lecionar em várias instituições particulares e públicas, difundindo o método cubano.

¹³ Ivan Monreal-Alonso é neto de Alicia Alonso e filho de Laura Alonso. Atualmente é mestre e coreógrafo do Balé internacional de Cuba. Lauro é marido de Leidy Escobar com quem tem três filhas.

¹⁴ Leidy Escobar é bailarina, mestra de balé clássico e ex primeira bailarina do Centro Pro-Danza de Cuba.



Imagem 2. Leidy Escobar, primeira bailarina do Balé Nacional de Cuba

No ano de 1999 uma nova personagem do balé se muda para Goiânia: a russa Olga Dolganova, bailarina e mestre de balé russa, trazendo a metodologia do balé russo, o método Vaganova. Olga veio à Goiânia para trabalhar no La Mouniere, um tradicional estúdio de dança da época, e na sequência acaba por integrar o quadro de professores do Instituto Basileu França, que além de atender bailarinos de diferentes classes sociais e níveis de profissionalização, atende bailarinos que almejam disputar premiações e buscar seu lugar em companhias estrangeiras.

Olga chega à Goiânia em um momento importante para a arte do município e que fortaleceria a aplicação do método que ela trazia. De acordo com Ferreira (2020), a virada dos anos 2000 foi marcada por uma série de fatores políticos locais e nacionais que aliados à repercussão positiva do trabalho de dança e música desenvolvido no Centro Cultural Gustav Ritter e na Escola de Artes Veiga Valle, impulsionou fortemente o balé na cidade.

Dessa maneira, com a transformação da Escola de Artes Veiga Valle em Instituto Tecnológico de Formação em Artes Basileu França e a implementação do curso de Habilitação Profissional Técnica de Nível Médio em Ballet Clássico, coordenado até os dias atuais por Simone Malta¹⁵, os métodos ali apresentados passaram a reverberar inclusive em profissionais que nunca antes teriam tido contato com a metodologia.

Ferreira (2020), aponta que dali para frente, os investimentos em formações continuadas para os professores, mas principalmente para os corpos de bailes, fizeram a

¹⁵ Simone Malta é coordenadora de Dança do ITEGO em Artes Basileu França.

diferença na formação do profissional da dança em Goiânia e, conseqüentemente, para as instituições que trabalham com balé clássico na cidade. Em sua obra, Ferreira não explica com exatidão os motivos, mas as entrevistas realizadas e apresentadas mais adiante apontam que o perfil dos bailarinos que faziam parte do corpo de baile no Basileu França foi mudando. Isso porque as escolas estatizadas permitiram que bailarinos com menos recursos ingressassem de modo profissional na dança, mas eram obrigados, por necessidade financeira, a procurarem escolas de ensino regular e instituições técnicas de dança para atuarem como professores e coreógrafos.

Era e ainda continua a ser comum que uma bailarina ou bailarino passe por diferentes professores e escolas ao longo da vida. Isso contribuiu com a difusão do conhecimento das mais diversas metodologias e a construção de uma formação acadêmica ao professor de balé mais completa e complexa. Estes recortes históricos da chegada dos métodos de balé em Goiânia servem para começar a evidenciar como se constituiu a formação profissional de modo geral dos professores de balé em Goiás.

Outro episódio relevante para a história da dança em Goiânia é a fundação do Balé do Estado de Goiás¹⁶ (sem site e desativado no presente ano - 2021), em 1978. Neste ano foi criado então o Corpo de Baile do Teatro Goiânia e em 1992 torna-se o Balé do Estado de Goiás. Ribeiro (2019) relata que o objetivo era repetir o modelo de balés estaduais que já existiam pelo Brasil, profissionalizando os bailarinos e concedendo a eles uma bolsa artística. A boa relação de Gisela Vaz¹⁷, a diretora do Balé do Estado, com o governo estadual garantiu então bons momentos para a dança em Goiânia no que diz respeito à oferta de cursos e a vinda de coreógrafos e profissionais especializados para montagens.

¹⁶ Sobre o balé do Estado de Goiás:

http://wikidanca.net/wiki/index.php/Bal%C3%A9_do_Estado_de_Goi%C3%A1s

¹⁷ Gisela Vaz é proprietária e diretora artística do Studio Dançarte localizado em Goiânia. Sou Presidente do Conselho Brasileiro da Dança e representante da Pré-seletiva do Prix de Lausanne na América Latina.



Imagem 3. Balé do Estado de Goiás, em 2013. Foto: Flávio Isaac

É claro que estes resumos não dão conta ainda da profundidade do setor e da participação dos muitos personagens da dança em Goiânia, mas integram material inicial que norteiam a investigação da pesquisa quantitativa e qualitativa que analisaremos logo mais sobre a formação dos professores de dança em Goiânia.

2.3 OS MÉTODOS DA ESCOLA RUSSA E DA ESCOLA INGLESA;

O método inglês e o método Vaganova são os mais antigos métodos tradicionais presentes nas instituições de ensino em balé de Goiânia. Neste estudo, eles aparecem repetidamente na coleta de dados produzida e apresentada mais adiante, se fazendo necessário compreendermos sua formulação e características gerais.

2.3.1 A Escola Russa (MÉTODO VAGANOVA)

O ensino formal do balé clássico na Rússia tem seu início quando o imperador russo Pedro, o Grande, decide por ocidentalizar a cultura russa e transformar os russos em parte da Europa. Homans (2012) explica que neste momento, o imperador traz da Itália e da França mestres de balé para introduzir as danças e manifestações culturais em alta nas cortes italianas e francesas através da formação de crianças da nobreza. O balé era então utilizado como atividade de formação disciplinar e não artística.

Segundo Cashin (2005), durante o tempo que Pedro reinou, de 1682 a 1725, o balé ganhou notoriedade como atividade de entretenimento social, mas não como atividade teatral. Foi aí um despertar para o balé, que seria tomado como atividade possível de profissionalização por Anna Ivanovna, que reinou de 1730 a 1740 e era sobrinha de Pedro, o Grande. Passado apenas um ano de sua nomeação, Ivanovna fundou, em São Petersburgo, a Academia Militar que prepararia os filhos da nobreza para assumir patentes altas no exército e nos serviços civis. A Academia passou a contar com Jean-Baptiste Lambé¹⁸ como mestre de dança em 1734.

Lambé conseguiu preparar seus alunos de forma que chamou a atenção do mestre italiano Antonio Rinaldi, o Fusano¹⁹, que convidou os alunos russos para uma apresentação em parceria com a Companhia da Ópera Italiana em 1736. O nome do espetáculo era *La Forza dell'amore e dell'odio de Araja*. O resultado elevou o sentimento de Lambé para lutar junto à imperadora pela formação de uma companhia nacional. Apesar dos esforços de Lambé, o povo russo ainda estava bastante ligado aos costumes estrangeiros e preferiam as produções estrangeiras, às nacionais. No entanto, o bom desempenho dos alunos de Lambé na Academia Militar gerou bons frutos. Segundo Homans (2012), a partir disso, foi criada uma escola oficial de dança na Rússia. A *Imperial Russian Ballet School*, conhecida hoje por *Vaganova Ballet Academy*²⁰.

Uma das diferenças desta academia com outras de outras partes do mundo é justamente o público ao qual se destinava o ensino. Diferente de todos os lugares do mundo, o projeto de balé na Rússia servia para a profissionalização e não apenas para agradar a corte e a nobreza. Isso porque o treinamento era pesado e as famílias das crianças que sempre tiveram acesso a este tipo de arte, por serem abastadas e praticarem muitas vezes por um status social que a atividade as dava, sem interesse muitas vezes em seguir carreira, o treinamento severo aplicado pelos mestres poderia escandalizar as famílias da nobreza.

A política teve grande responsabilidade pela constituição do método Vaganova de balé. A Revolução Russa (1917)²¹, o Grande Terror (1936 e 1939)²² e a Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945)²³ impulsionaram na população um desejo nacionalista que alcançava todos os

¹⁸ Professor, coreógrafo e mestre de balé criador do gênero dramático, musical e coreográfico do comédia-balé

¹⁹ Antonio Rinaldi (1715-1759), também conhecido como Fusanofoi um coreógrafo italiano que trabalhou na Rússia .

²⁰ Vaganova Ballet Academy: <http://vaganovaacademy.com/>

²¹ A **Revolução Russa** de 1917 foi um período de conflitos que derrubou a monarquia russa e levou ao poder o Partido Bolchevique, de Vladimir Lênin.

²² De 1936 a 1939, a Rússia viveu um período nomeado de “**Grande Terror Stalinista**”, que resultou em perseguições, prisões e execuções de milhares de pessoas.

²³ A Segunda Guerra Mundial foi um conflito militar global que durou de 1939 a 1945, envolvendo a maioria das nações do mundo

espaços. É neste cenário que em 1920 a bailarina e professora Agrippina Vaganova ²⁴ (1879-1951), une métodos de ensino da antiga Escola Imperial de Ballet do Premier Maître de Ballet Marius Petipa e começa a testar uma técnica de instrução nova que reunia características do balé italiano, francês e soviético. Tinham aí a leveza do balé francês, bravura do balé italiano e a força e a acrobática do balé soviético.

O segredo do desenvolvimento do nosso estilo consistiu em aprender com todos e adaptar esses aprendizados a nós mesmos. Nós copiamos, tomamos emprestado e nos inspiramos em diversas fontes; então, sobre o conhecimento adquirido, pusemos a estampa do gênio russo. (PORTINARI, 1989, p.102)

No ano de 1934, o método de Vaganova é codificado na publicação *Basic Principles of Classical Ballet (1934)*. Publicação que possibilitou o estudo da técnica utilizada por Vaganova em toda a Rússia e no mundo. Agrippina se tornaria a precursora de um dos métodos de balé mais famosos do mundo.



Imagem 4. Agrippina Vaganova dando aula. Arquivo da Internet. Disponível em: <https://tutudaju.com/vaganova-uma-brilhante-professora-de-ballet/>

Brandenholff (2007) resume o método russo na crença de Vaganova em preparar o corpo primeiro na técnica para só depois introduzir coreografias. As aulas eram simplificadas, enfatizando a repetição na barra e passos separados no centro, com o objetivo de trabalhar força e as aptidões básicas necessárias a um bom bailarino. As combinações dos exercícios repetiam os mesmos passos com tempos musicais diferentes dando tempo aos bailarinos para a correção dos movimentos. As orientações também eram bastante detalhadas, com a narração do que exatamente precisava ser corrigido, além de reunir também passos e listas de exercícios orientadores específicos ao corpo de cada bailarino. Para muitos bailarinos, Vaganova

²⁴ Agrippina Yakovlevna Vaganova foi uma professora de balé russa que desenvolveu o método Vaganova.

proporcionou um caminho para pensar os movimentos durante as aulas, dando atenção ao desenvolvimento dos passos e não apenas ao romantismo do método francês de balé.



Imagem 5. Curso de metodologia Vaganova ofertado pelo Basileu França como formação continuada. Na foto, eu aplicando exercício



Imagem 6. Eu com Jane Dickie, professora de balé clássico com especialização em metodologia do ensino da técnica de dança clássica - Vaganova. Formada por Marina Fedossejeva, uma das últimas discípulas de Agrippina Vaganova

2.3.2. A Escola Inglesa (MÉTODO ROYAL)

O cenário de desenvolvimento do balé na Inglaterra começa de forma tardia diante do que já existia na Itália, na Rússia e na França. Quando o balé surgiu e se popularizou na França

como uma atividade nacional, na Inglaterra, por muito tempo houve uma rejeição ao balé por aqueles com ideias mais nacionalistas.

O fato de o ballet ser francês não ajudava: a secular antipatia inglesa para com os seus vizinhos do outro lado do Canal tornava-os seguidores desconfiados das artes da corte francesa. As condições que deram vida ao ballet clássico em França simplesmente não existiam na Inglaterra. (HOMANS, 2012, p. 79).

Mas o cenário ruim para o desenvolvimento do balé na Inglaterra tomaria um caminho diferente no século XVIII, com o trabalho de John Weaver²⁵ (1673-1760), que além de ser um professor importante do seu tempo, ficou conhecido como o pai da pantomima inglesa, como explica Castro (2015). John Weaver se juntou a um movimento até então inexpressivo que evocou ao balé, o drama, mímicas e narrativa à cena de dança. Esta modalidade de balé levou o nome de *balé de ação*.

A contribuição de Weaver para o balé inglês também passou pela literatura, tendo traduzido algumas publicações importantes com orientações sobre o ensino de balé. Como o tratado do mestre de dança parisiense Feuillet (1675-1730), o *Choreographie*; e outra obra de Feuillet, o *Traité de La Cadance*, que traduzido levou o título *Small Treatise of Time and Cadence in Dancing*. Além das traduções, Weaver também escreveu as obras *A collection of ball-dances performe'd at court (1706)*, em 1706, mesmo ano das obras traduzidas; e *Anatomical and Machanical Lectures Upon Dancing (1702)*.

Além das obras que diziam respeito ao estudo do balé, Weaver também militou em favor desta arte invisibilizada naquele tempo.

Em 1712, Weaver publicou uma carta aberta em *The Spectator*, apresentada pelo próprio Steele, em que defendia as virtudes da dança como uma arte nobre, mas sobretudo como um instrumento de educação fundamental “de benefício geral”, como explicou mais tarde, “para todos os amantes da elegância e da polidez. (HOMANS, 2012, p.83)

Essa carta denota a luta dos profissionais de dança da Inglaterra que perdurou por muito tempo, mas também preparou terreno para o desenvolvimento de um método próprio coletivo que é um dos mais famosos do mundo.

De acordo com Buckland (2007), em 1844, um grupo de professores se reúnem e criam a *Provident Society of Dancers and Teachers of Dancing of the United Kingdom of Great Britain and Ireland*, uma associação nacional que discutia os caminhos da profissão, auxiliava

²⁵ John Weaver foi professor, bailarino e ficou conhecido como o pai da pantomina.

na busca de empregos e queria regularizar o ensino de balé clássico no país, mas a forma de avaliação para a regulamentação não obteve consenso enfraquecendo o grupo.

É quando em 1920, nasce a Royal Academy Of Dancing/Dance (RAD)²⁶ a partir de uma articulação do então diretor da revista de dança inglesa Dancing Times, Philip Richardson²⁷. Pensando em formas de regular a qualidade da formação em dança ministrada na Inglaterra, Richardson reuniu um grupo de professores composto por Lucia Cormani (Itália), Adeline Genée (Dinamarca), Tamara Karsavina (Rússia), Phyllis Bedells (Inglaterra) e Edouard Espinosa (França) que conseguiu criar um sistema metodológico que normatizava o ensino de balé clássico em todo o mundo.



Imagem 7. Avaliação do Método Royal. Foto do acervo da RAD. Disponível em: <http://www.artisanballet.com.br/blog/67-exames-da-royal-academy-of-dance>

Atualmente a metodologia inglesa está presente em 79 países com 36 escritórios oficiais e mais de 14.000 membros a nível mundial. Por ser fruto de uma associação que tinha antes de tudo o interesse em formatar um modelo único de ensino, o método se espalhou pelo mundo e tomando grande espaço no Brasil.

O método RAD é caracterizado principalmente por causa da limpeza de cada posição, das etapas e da atenção aos detalhes. Está sóbrio e elegante na expressão dramática; mistura os melhores elementos do método Cecchetti e Vaganova, e os funde de uma forma que forja um dançarino com uma formação sólida, mas delicado e que é capaz de expressar emoções através da dança. É um sistema altamente acadêmico e metódico e, devido aos seus motivos de criação e desenvolvimento, foi criada como uma técnica estruturada para que pudesse ser calculada e pontuada pelos professores altamente reconhecidos e certificados na área. (SALAZAR, 2015, p. 29-30)

²⁶ Royal Academy Of Dance: <https://www.royalacademyofdance.org/>

²⁷ Philip Richardson diretor da revista inglesa Dancing Times.



Imagem 8. Eu com Ana Maria Campos, tutora no Brasil da Royal Academy Of Dance ao final do curso Pre Primary in Dance e Primary Dance do método Royal

2.3.3. A Escola Cubana (CUBALÉ)

De acordo com García e Zanella (2017), a história do balé em Cuba é consequência do crescimento econômico do país em 1915, causado pelo aumento do preço do açúcar. De acordo com Méndez (2000), diante de uma nova elite afeita às artes da Europa, o empresário Adolfo Bracale trouxe do Velho Continente artistas de renome das óperas e outras artes. Em 1918 funda-se a Sociedade Pro-Arte Musical de Havana, que dura até os primeiros anos do período revolucionário, com o intuito de promover e financiar atuações em Cuba de pessoas de renome da música e da dança internacional, incluindo do American Ballet Theatre. Dentre os projetos desta sociedade, foram criadas três escolas com fins lucrativos: a escola de balé, a de violão e a de declamação. Segundo Méndez (2000), o lucro era para compensar a diminuição das doações uma vez que a situação econômica começava a se agravar com a queda do preço do açúcar.

No caso da escola de balé, o dançarino russo Nikolai Yavorski²⁸ foi contratado como diretor. Por sua formação no balé russo, o trabalho pedagógico no país surpreende a todos. Cabrera (2010), afirma que as primeiras alunas da época eram filhas de associados à Sociedade Pro-Arte, com objetivos meramente estéticos, mas também havia alguns bailarinos e bailarinas dedicadas que seriam lembradas até os tempos presentes.

²⁸ Nikolai Petrovich Yavorsky (1891- 1947) foi um bailarino e coreógrafo russo, que se naturalizou cubano. Tendo dirigido a Sociedade Pro-Musica de Cuba.

O primeiro menino a se matricular foi o jovem Alberto Alonso²⁹. Ele se tornaria, anos depois, uma das figuras mais importantes do que hoje é conhecido como escola cubana de balé. Em 1934, na montagem do balé Danças polovtsianas do Príncipe Igor, Alberto Alonso destacou-se, e no ano 1935 ele dança com Alicia del Hoyo³⁰ nos papéis centrais de Coppélia. Neste mesmo ano o Balé Russo de Montecarlo, ao se apresentar em Havana, contrata o jovem Alberto Alonso. Algum tempo depois o seu irmão Fernando Alonso³¹ começa a dançar.



Imagem 9. Fernando Alonso com Alicia Alonso em 1947. Crédito: Gjon Mili

Apesar do desempenho da dança neste período, não era possível a formação acadêmica de bailarinos em Cuba devido à falta de um corpo de professoras e professores treinados. Alicia e Fernando, considerando isso, decidem ir para os Estados Unidos para concluir sua formação. Eles começam os estudos em 1940 na American Ballet Theatre que utilizava o método Vaganova e

²⁹ Alberto Alonso Rayneri (1917- 2007) Uma das figuras fundamentais na história da dança profissional cubana. Foi um dos pais do Balé Nacional de Cuba e da criação da estética da escola cubana de balé.

³⁰ Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo (Havana, Cuba, 1920). Prima Ballerina Assoluta e Diretora do Balé Nacional de Cuba. É uma das personalidades mais relevantes na história da dança mundial. Constitui a figura mais destacada no âmbito do balé clássico ibero-americano. No verão do ano 1937 casou com Fernando Alonso, assumindo o seu sobrenome. No ano 1948 fundou, em Havana, o Balé Alicia Alonso, mudando para Balé Nacional de Cuba após 1959. Disponível em: www.balletcuba.cult.cu

³¹ Fernando Juan Evangelista Eugenio de Jesús Alonso Rayneri (1914 - 2013). Bailarino, professor e coreógrafo. Participou da fundação do Balé Nacional de Cuba e é um dos pilares da gestação da escola cubana de balé ao realizar um extraordinário trabalho de pesquisa e criação de um método para o estudo do balé, considerando as condições e características dos cubanos. Desempenhou-se como diretor da Academia de Balé Alicia Alonso desde sua criação no ano 1950 até o ano 1975. A partir deste momento começa a dirigir o Balé de Camagüey até 1992.

Royal, que reuniu grandes nomes do balé clássico e da dança contemporânea. Alicia e Fernando realizavam viagens rápidas de volta a seu país para contribuir com a formação dos bailarinos de sua antiga escola.

No ano em que Alicia e Fernando partem, Alberto Alonso retorna ao país para dirigir o Balé da Sociedade Pro-Arte Musical. Neste momento, o balé toma uma outra dimensão e começa a tomar distinção nacional. Espetáculos que contavam sobre a realidade do país marcam o período como um escândalo para a sociedade tradicional. Alberto monta o Balé “Antes del alba”, que como explicou Méndez (2000), encenava a “miséria, a angústia e alienação da sociedade cubana, permanecendo como uma obra típica da identidade nacional”.



Imagem 10. Antes del alba, un ballet precursor (1947): Arquivo do Balé Nacional de Cuba

Foi dançada, no ano 1947, por Alicia, com composição musical do músico cubano Hilario González, onde mistura nas suas partituras, ritmos populares cubanos (boleros, guarachas e bote), com ritmos de origem afro diaspórico (rumba, conga de carnaval).



Imagem 11. Alicia Alonso em Antes del alba, un ballet precursor (1947): Arquivo do Balé Nacional de Cuba

O balé foi censurado pela elite burguesa e pela imprensa, mas foi também a primeira vez que o Balé se constituía como um elemento de discussão política no país. Daí em diante, tudo começa a se transformar.



Imagem 12. Alberto Alonso, Alicia Alonso e Fernando Alonso em La Habana. 1960 - Foto: Repositório de Danza del Archivo Abierto Institucional de la Universidad Rey Juan Carlos Coleção Digital

Alicia e os irmãos Alonso unem-se em torno da profissionalização do balé no país. Enquanto Alicia e Fernando estão no American Theatre, e diante de uma crise financeira da empresa, eles contratam colegas para lecionarem periodicamente em Cuba. Alicia tinha o sonho de abrir uma Companhia Profissional em Cuba. Ela abre, mas acabam encerrando suas atividades com a falta de apoio do período ditatorial (1952 e 1959). Alicia e Fernando vão para a União Soviética e seguem suas carreiras até o momento do triunfo da Revolução Cubana³² em 1959, que garantiu já nos primeiros momentos apoio para a reorganização do Balé Nacional de Cuba.

³² A Revolução Cubana constitui um processo revolucionário popular que iniciou com o triunfo, em janeiro de 1959, do movimento de libertação liderado por Fidel Castro. Com esse processo foi implantado em Cuba o sistema socialista, liderado pelo próprio Fidel Castro (León, 2003).



Imagem 13. Alicia e Fernando Alonso e o Comandante Fidel Castro. Foto: Ballet Nacional

O novo projeto de política do país tinha como plano também fortalecer o sentimento nacionalista através das artes. Em 1960 é criado o Balé Nacional de Cuba com apoio do governo e em 1962 é fundada a Escola Nacional de Balé com o intuito de organizar a formação de bailarinos cubanos. Começa aí a codificação de um método pedagógico próprio em que elementos do método Vaganova foram adaptados para corpos latinos³³ e fundamentos do balé contemporâneo são incorporados.



Imagem 14 e 15. Fidel Castro com Alicia Alonso em diferentes momentos. Foto: Arquivo do Balé Nacional de Cuba

Segundo Méndez (2000), no ano de 1964 a cidade de Varna, na Bulgária, recebeu um concurso internacional de balé. Nessa edição, o balé cubano se destacou e a crítica

³³ Enquanto colônia européia, a população cubana é composta por uma diversidade de corpos com características culturais e biológicas não brancas e que é marcadamente negra. Parece-nos que foi fundamental considerar isto para a constituição de um balé nacional com uma identidade própria e não reprodutora da estética e temática colonial.

especializada começa a falar sobre o “modo cubano de bailar³⁴”. Depois daí, em 1967 Arnold Haskell³⁵ visita o Festival Internacional de Balé de Havana, e declara: “...*la Escuela Cubana de Ballet es una verdadera escuela nacional, como la rusa, la francesa o la inglesa y está debidamente establecida [...]*”



Imagem 16. Primeiro curso de formação para professores que participei. Gisela Vaz, diretora do Studio Dançarte, é a responsável por trazer muitos elementos do método cubano de balé para minha formação e a de muitos outros profissionais. 2013

3. O BALÉ HOJE EM GOIÂNIA

Como identificado na bibliografia apresentada até aqui, o ensino de balé clássico no mundo desde seu surgimento, tem uma forte ligação aos costumes da nobreza e às cortes palacianas. A introdução do balé em Goiânia repete o feito. Nasce dentro dos jardins do Palácio das Esmeraldas e de estúdios particulares. O acesso era possível apenas a quem podia pagar ou a crianças que demonstram talento suficiente para que uma ou outra professora investisse na formação delas, mas esta não é a totalidade da situação em Goiânia hoje e precisa ser observada de forma mais profunda. Por isto, neste capítulo, vamos discutir a formação dos professores analisando três vertentes: as principais instituições de ensino de balé, tendo como foco as duas principais instituições privadas e as duas principais instituições públicas em Goiânia; a formação metodológica dos professores de balé clássico em Goiânia, analisando pesquisas

³⁴ O método cubano mistura o melhor da Escola Russa (Vaganova) e inclui características próprias do temperamento e do biotipo dos bailarinos latino-americanos. Suas aulas trabalham muito com allegros, batteries e giros, garantindo a estes bailarinos o desenvolvimento de agilidade e grande força. O Método Cubano de Ballet Clássico é considerado o mais adequado às condições físicas, à musicalidade e à expressão corporal latinas.

³⁵ Arnold Haskell foi um crítico de dança britânico e fundador da Sociedade Camargo em 1930. Teve grande influência no desenvolvimento da Royal Ballet School, instituição que chegou a dirigir.

quantitativas e qualitativas junto aos professores em atividade hoje; e os métodos e resultados desta formação;

3.1 AS PRINCIPAIS ESCOLAS DE BALÉ CLÁSSICO EM GOIÂNIA E OS MÉTODOS UTILIZADOS POR ELAS

Para identificarmos as quatro principais instituições de balé clássico em Goiânia, levamos em consideração os seguintes critérios: a. tempo de atuação; b. ações de inclusão social (se a instituição for privada); c. iniciativas e promoção de formação externas e complementares;

Adotamos estes critérios para conseguir ter um recorte mais próximo da realidade da formação de professores para bailarinos de situações econômicas diferentes;

Com base em nossa linha do tempo das instituições formais de ensino de balé, disponível no capítulo anterior, elencamos abaixo as instituições que atendem a estes critérios e serão alvo de nossa primeira avaliação:

- Instituições **privadas** mais antigas em Goiânia ainda em funcionamento:
 1. Mvsika! Centro de Estudos (1973);
 2. Studio Dançarte (1986);



Imagem 17. MVSIIKA!/ Imagem 18. Studio Dançarte | Fotos da internet: Divulgação

- Instituições **públicas** com maior tempo de atividade em Goiânia e em funcionamento:
 1. Escola de Artes Veiga Valle (1967) - transformada em Escola do Futuro em Artes Basileu França;
 2. Centro Cultural Gustav Ritter/ Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter (1988);



Imagem 19. Escola do Futuro em Artes Basileu França / Imagem 20. Instituto Gustav Ritter | Fotos da internet: Divulgação

As quatro instituições elencadas têm em comum a utilização de métodos de balé clássico e o aperfeiçoamento do trabalho com cursos de formação complementares, mas o que deve ser observado é principalmente as possibilidades de acesso para bailarinos das quatro instituições. Esta análise se faz importante para que tenhamos uma visão mais ampla de como o balé se desenvolve enquanto atividade para crianças e jovens de diferentes realidades financeiras.

O Studio Dançarte e o Mvsika Centro de Dança são instituições tradicionais no ensino de balé em Goiânia. Destas instituições, saíram os primeiros professores de dança e os primeiros programas de bolsa anuais para bailarinos talentos que ganhavam descontos integrais e parciais. As outras duas instituições, o Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França e o Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter, ao se tornarem institutos tecnológicos, passam a receber o ingresso de alunos através de processos mistos (sorteio e a aplicação de testes) para a abertura de novas turmas sem a imposição de uma mensalidade. Não parece ingênuo concluir com as informações até aqui sobre a ampliação do acesso, que este momento é, com certeza, um marco para a possibilidade de acesso dos bailarinos.

Ao questionarmos os professores destas instituições sobre o método adotado, com exceção do MVSIIKA, que atua se baseando no método Royal (método inglês) assumidamente em todos os graus de ensino, as demais academias trabalham com metodologias diversas, sendo resultado, de modo geral, da jornada formativa de seus professores, ou mesmo de uma construção metodológica que abarque várias escolas. Por este motivo, é habitual que as escolas, geralmente, formem os seus futuros professores com base em uma metodologia testada repetidamente pela instituição, uma vez que não há no Brasil uma formação prática a nível de ensino superior.

3.2 A FORMAÇÃO DOS PROFISSIONAIS DA DANÇA EM GOIÂNIA;

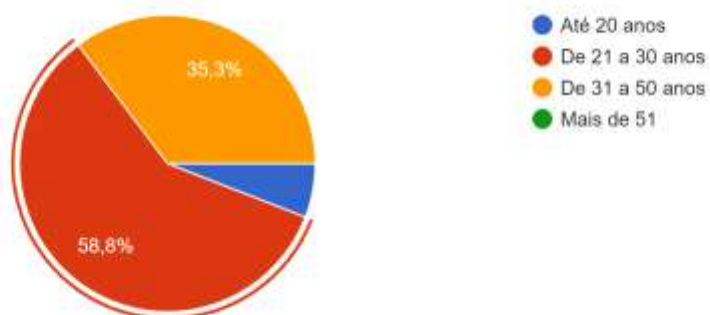
Diante das informações sobre as principais instituições de ensino de Goiânia, aplicamos um questionário estruturado tendo como foco para a divulgação, estas instituições. O objetivo é responder questões que nos permitam analisar a formação profissional de professoras e professores de balé clássico no município.

Acompanhe os resultados da *pesquisa quantitativa* A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES DE BALÉ EM GOIÂNIA³⁶:

QUEM SÃO OS PROFESSORES DE BALÉ EM GOIÂNIA

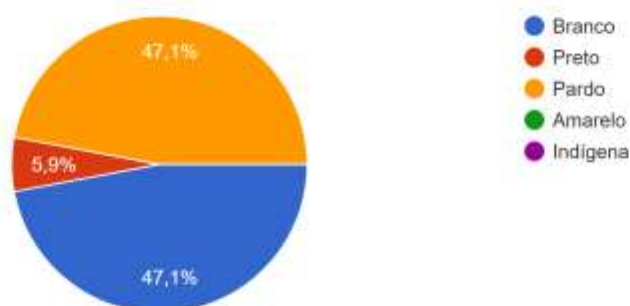
Qual sua faixa-etária de idade?

17 respostas



Cor ou raça

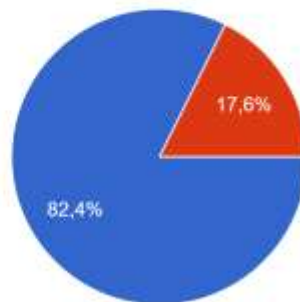
17 respostas



³⁶ A pesquisa conseguiu respostas de 17 bailarinos que toparam responder de forma que suas respostas fossem preservadas.

Qual sua identidade de gênero?

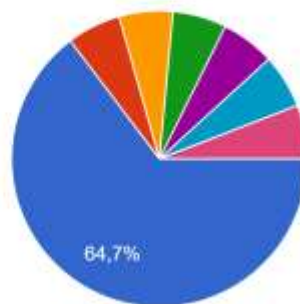
17 respostas



- Feminino
- Masculino
- Transgênero
- Pessoa trans
- Homem trans
- Mulher trans
- Prefiro não responder a esta pergunta

De onde você é?

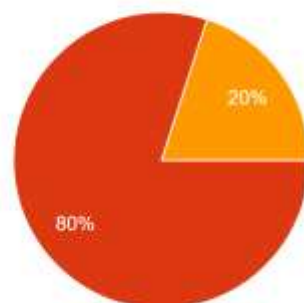
17 respostas



- Goiânia
- São Paulo
- Anápolis
- Ananindeua-Pa
- Luziânia
- Ipameri/GO
- Aparecida de Goiânia

Se você não é de Goiânia, há quanto tempo você chegou?

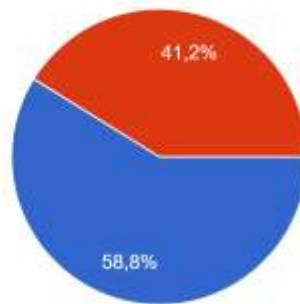
5 respostas



- Menos de um ano
- Mais de um ano
- 7 anos

Quando você começou a dançar?

17 respostas



- Infância (do nascimento até os 10 anos de idade)
- Jovens (dos 11 aos 19 anos de idade)
- Adultos (dos 20 aos 59 anos de idade)

As respostas acima nos permitem traçar uma característica geral sobre as professoras e professores de balé em Goiânia³⁷. São em sua maioria mulheres entre 21 e 50 anos, brancas e pardas³⁸, majoritariamente de Goiânia ou que já vivem na cidade há mais de um ano. Estas pessoas começaram a dançar na infância e juventude.

Duas questões devem ser observadas: a primeira é a escolha pela palavra “parda”, que embora seja considerada pelo IBGE, tem sido cotidianamente discutida nas universidades e centros de saberes. Esta denominação está muito mais próxima de uma não aceitação da sua identidade racial quando não é branca, do que de fato a uma categoria existente. Isto é, aqueles que se auto declaram como pessoas pardas, teriam dificuldades em se compreender enquanto pessoas negras e indígenas, ao passo em que esta caracterização perpetua este processo de invisibilização. A outra questão que se destacou na análise dos dados é em relação à dificuldade para o acesso de pessoas negras no balé. A dificuldade do acesso destas pessoas é algo presente e que está ligado sobretudo a questões financeiras dos bailarinos. Além das barreiras financeiras de toda a ordem, como por exemplo, comprar as roupas de balé, as próprias roupas muitas vezes reforçam um processo de invisibilização da diferença com suas meias calças e sapatilhas

³⁷ Reafirmamos aqui que esta característica não condiz com a totalidade dos professores de balé em Goiânia, mas é um recorte interessante para compreender quem são os professores de balé do município.

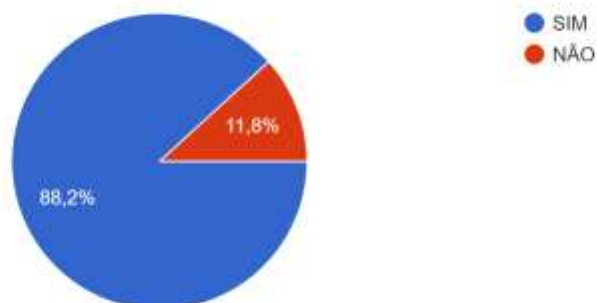
³⁸ Parda é uma categoria usada especialmente em dados do IBGE, o Movimento Negro no Brasil geralmente utiliza apenas a categoria 'negro/negra', defendendo a negritude e não o embranquecimento e o ideário de país miscigenado que tende a invisibilizar pessoas negras de nosso país com o discurso da miscigenação, da democracia racial ou de uma categoria intermediária entre branco, indígena e negro

cor de rosa³⁹. Aqui verificamos que a ideia de democracia racial ⁴⁰é algo bastante distante e que a população negra segue em espaços de trabalho menos privilegiados.

COMO FOI SUA FORMAÇÃO ENQUANTO BAILARINO

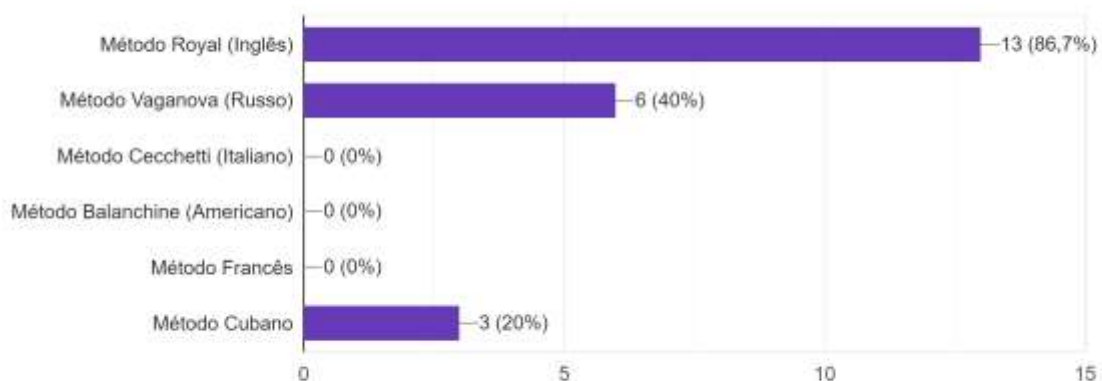
Sua formação enquanto bailarino seguiu algum método?

17 respostas



Se SIM, QUAL?

15 respostas

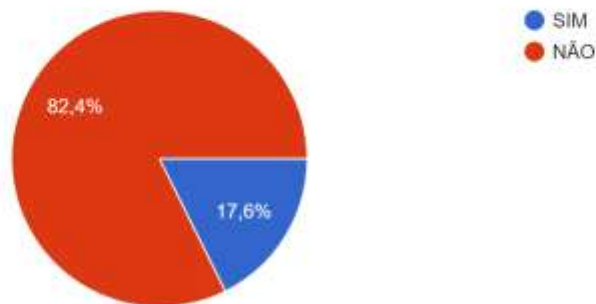


³⁹ A dançarina Juliana Jardel, em uma live recentemente comenta deste desconforto, assista pelo link: https://www.instagram.com/tv/COoNxDHB4A/?utm_source=ig_web_copy_link

⁴⁰ Democracia racial é um conceito que nega a existência do racismo no Brasil. É tratada como mito e ideologia por buscar exprimir a vigência de uma suposta democracia plena que se estenderia às pessoas de todas as raças, a despeito das desigualdades motivadas pelo racismo no país e por estruturas racistas culturais, sociais e políticas que privilegiam brasileiros brancos.

Apenas sua trajetória como bailarina(o) foi suficiente para te preparar para dar aulas de balé, ou você procurou novas formações?

17 respostas

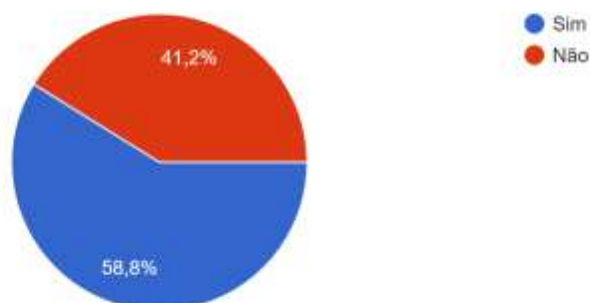


A ampla maioria das professoras e dos professores que responderam ao questionário tiveram sua formação baseada em um método tradicional de balé. Tendo destaque o método Royal, como principal método utilizado e, na sequência, o método Vaganova. Quando questionados se apenas a formação enquanto bailarinos e bailarinas foi suficiente para dar aulas de balé, a grande maioria (82,4%) afirmou que não. Que é necessário outros saberes para o trabalho como professores. Uma minoria (17,6%) afirmou que sim. Que a formação enquanto bailarinos era suficiente para lecionar.

A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE BALÉ E A RELAÇÃO COM O MERCADO DE TRABALHO

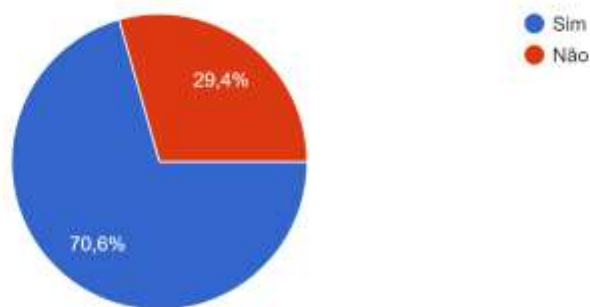
Os locais onde você trabalhou/trabalha, te ofereceram/oferecem formações continuadas para professores?

17 respostas



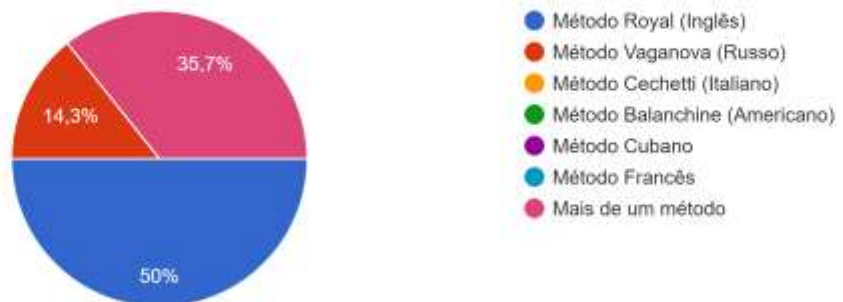
O local onde você trabalha hoje, trabalha com algum método específico?

17 respostas



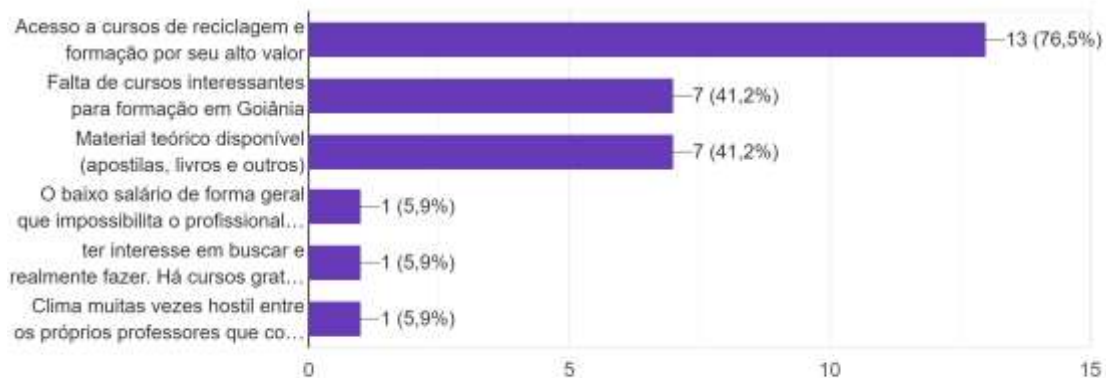
Se SIM, QUAL?

14 respostas



Quais as maiores dificuldades para a formação de um professor de balé?

17 respostas



Quando se questiona sobre formação, alguns resultados curiosos aparecem:

1. 58% dos profissionais responderam que as instituições em que trabalham apresentam programas de formação continuada e uniformização do projeto

- pedagógico, 41,2% respondeu que as instituições em que trabalham não possível uma uniformização ou formação continuada aos seus professores
2. 70% dos professores que responderam este questionário afirmaram que as instituições que trabalham utilizam um método.
 3. Levando em consideração que 58% dos profissionais afirmaram ter programas de formação continuada, em contraste com 70% deles que afirmaram trabalhar com um método tradicional de balé, 12% dos entrevistados trabalham com métodos tradicionais de balé, mas NÃO são acompanhados com programas de formação e reciclagem por parte das instituições em que trabalham.
 4. Daqueles que afirmaram ter trabalhado com métodos tradicionais para o ensino de balé, 50% tiveram sua formação baseada no método Royal (Inglês), 35,7% com mais de um método e 14,3% dos entrevistados tiveram sua formação baseada no método Vaganova (Russo). Outro método que teve considerável presença é o método cubano⁴¹. 20% das pessoas que responderam a pesquisa, tiveram formação neste método.
 5. Como desafios para a formação dos profissionais, 76,5% responderam que o alto valor das formações⁴² é uma questão que faz a diferença. Este resultado me leva a questionar se a questão racial e o recorte econômico não seria um limitador para a formação e participação de bailarinos negros.

Ainda sobre o questionário, disponibilizamos duas perguntas discursivas: a primeira foi sobre a formação acadêmica destes profissionais, em que oito relataram terem optado pelo curso superior de Educação Física, uma pelo curso superior de Dança, três pelo ensino de nível médio em técnico de dança, duas por psicologia, uma por arquitetura e uma outra que não informou qual curso superior cursou/cursa; a outra pergunta pedia às professoras e professores que afirmaram que apenas a formação como bailarino e bailarina não era suficiente para a formação de um professor de balé, justificassem sua resposta.

“Lecionar te ajuda a compreender corpos, mentalidades e velocidades diferentes das nossas próprias características. A forma como se passa para o aluno também. Dançar

⁴¹ Inicialmente o método cubano não estava no radar uma vez que não há escolas em Goiânia o utilizam como método oficial de suas escolas, mas após a pesquisa identificamos que muitas pessoas tiveram contato com este método através do Studio Dançarte e da professora Leidy Escobar.

⁴² Um exemplo do alto valor dos cursos de formação é que o curso do Método Royal, por exemplo, está avaliado em R\$ 22.536,00 mil para um professor. Em Goiânia, a professora Ana Maria Campos aplica o curso no Basileu França e o curso leva um período de 2 anos.

te ajuda a compreender, mas não significa que te ajude a repassar. É preciso ter atenção e muito cuidado”, explicou uma das professoras que respondeu ao questionário”, pesquisa quantitativa, em anexo.

O aprendizado continuado para um bom professor também foi destacado nas respostas. “Buscamos aperfeiçoar técnica, experiências e conhecimento através das vivências de aulas de preparação técnica, cursos, festivais, leituras e estudos”, outra visão levantada foi referente a busca de diferentes conhecimentos “para dar aula tive que me aprofundar em didática pedagógica, além das técnicas que a escola oferecia”.

“Nem todo bom bailarino é habilitado para exercer a função de professor. A docência em dança exige um outro lugar de corpo, de consciência, de percepções, um outro lugar de acesso aos refinamentos técnicos e como transmiti-los respeitando as funcionalidades dos movimentos e não somente remetendo à forma. Só saber executar e decorar a nomenclatura não é o suficiente para habilitar um bailarino ou qualquer indivíduo que queira se aventurar a se responsabilizar pela formação, manipulação e intervenção no corpo de outra pessoa seja criança, jovem ou adulto, iniciante, intermediário ou avançado. O prejuízo instantâneo ou cumulativo posterior que um professor bem intencionado, mas sem formação pode causar ao corpo de qualquer que seja é inevitável e na maioria das vezes irreversível”, refletiu uma das professoras que respondeu ao questionário.

Outro instrumento da metodologia que utilizamos para colher informações sobre a formação dos professores de balé em Goiânia foi a *pesquisa qualitativa*⁴³, que por sua vez, nos permitiu ter acesso às considerações de quatro professoras de balé com carreiras estabelecidas em Goiânia e no Brasil e que merecem um olhar cuidadoso para aquecer as discussões que se fazem presente neste estudo em torno da formação ideal para professoras e professores de balé em Goiânia. Solicitamos entrevistas de seis profissionais que apareceram por diversas vezes na história do balé em Goiânia e nas respostas dos professores e professoras que responderam ao nosso questionário. Toparam esta entrevista as professoras Ana Maria Campos⁴⁴, Cristiane Rezende⁴⁵, Olga Dolganova⁴⁶ e Tassiana Stacciarini⁴⁷. As duas outras, Gisela Vaz e Simone Malta não conseguiram responder.

⁴³ VER NA ÍNTEGRA NOS ANEXOS

⁴⁴ Ana Maria Campos é professora titular no Brasil do Curso Ballet Teaching Studies, da Royal Academy of Dance. Em Goiânia, Ana Maria trabalha com os corpos de baile infantil e com formação de professores no Instituto Tecnológico Basileu França; <https://www.instagram.com/p/CMWy7OjABEB/> <https://www.royalacademyofdance.org/exams/the-panel-of-examiners/> <https://br.linkedin.com/in/ana-maria-campos-3910bb1a9>

⁴⁵ Cristiane Rezende foi bailarina, ex-solista do “Ballet Volkstheater - Rostock” e membro do “Ferneseh Ballet” – Berlin. Em Goiânia é proprietária da escola Cristiane Rezende Ballet & Cia: <https://www.crisballet.com.br/minha-historia>

⁴⁶ Olga Dolganova Alexandrovina é maitre em balé e graduada pela Academia de Ballet de Verme em Metodologia Vaganova - Verme/Rússia 1967. Em Goiânia, trabalha no Instituto Tecnológico Basileu França;

⁴⁷ Tassiana Stacciarini é formada pela Royal Academy of Dance e pelo Imperial Society of Teachers of Dancing – em Londres. Tassiana também é formada em Licenciatura Plena em Educação Física pela ESEFFEGO -GO, é Pós-Graduada em Pedagogias da Dança e Musculação/Personal Training pela PUC. Desenvolve um trabalho de

Jean-Georges Noverre (1727 - 1810) é o criador de uma obra teórica em formato de cartas sobre o ensino de balé clássico. À compilação destas cartas, foi dado o nome de Cartas Sobre a Dança, tendo a primeira versão editada em 1760 em Stuttgart e Lyon. Esta obra chega às mãos dos estudiosos em diversas versões e traduções. Nela, Noverre pontua que “(...) Um mestre de balé deve, portanto, tudo ver e examinar, pois tudo o que existe no universo pode lhe servir de modelo” (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p.225). Esta consideração parece ser uma constatação coletiva de nossas entrevistadas, conforme vocês verão a seguir.

ANA MARIA CAMPOS



Imagem 21. institucional do corpo de professores da Royal Academy of Dance

Ana Maria Campos, professora titular do curso de nível superior para professores no Brasil da Royal Academy Of Dance e professora convidada do Instituto Tecnológico Basileu França, começou sua jornada no balé aos 4 anos, quando morava em Paris com sua mãe, na Escola de Ópera de Paris. Ao voltar ao Brasil, com seis anos, Ana Maria continuou seus estudos de balé em São Paulo, onde conta ter sido formada por vários métodos. Embora sua professora tenha lhe formado no método Vaganova, Campos acabou fazendo os exames da Royal Academy of Dance (RAD) e teve professores de formações híbridas que introduziram durante

personal para bailarinos e assessoria para professores. Ministra aulas de ballet clássico na Quasar Cia de Dança, no Corpo de Baile Dança e Cia e na Academia Yoshida, em Goiânia.

<https://www.escavador.com/sobre/2426428/tassiana-ines-stacciarini-de-resende/>

<https://spcd.com.br/verbete/tassiana-ines-stacciarini-de-resende/>

sua trajetória como bailarina aos métodos cubanos e francês. Sua decisão por se tornar professora, foi algo planejado, conta: “eu tinha consciência de que eu não tinha aptidão física para entrar no mercado de trabalho (como bailarina) e ter uma carreira bem-sucedida. Eu me formei na escola, um ano mais cedo, aos 16 anos. E meus pais são artistas, então, quando eu falei para os meus pais que eu queria trabalhar com dança, a ideia deles foi que eu tivesse uma formação para poder ser professora. Portanto, nesse ponto eu fui procurar cursos de professores que tivessem reconhecimento internacional.”

Ana Maria encontrou então um curso da RAD na The College of the Royal Academy Dance, que se chamava The-three year Teacher Training Course⁴⁸. Para bancar estes estudos, a então estudante, conseguiu o patrocínio de uma organização que se chamava Fundação Vitae⁴⁹. Foram três anos de formação para professores. Esta graduação, no entanto, não é avaliada por Ana Maria Campos como suficiente. Depois disso, Ana Maria fez um outro curso de formação universitária

"Um bacharelado no ensino da técnica clássica e matérias complementares por uma universidade inglesa, (...) e vou começar agora, mesmo a esse ponto da minha carreira, um mestrado em setembro. Eu acho que, na verdade, eu sempre tive cursos, porque dar aula de ballet não é uma coisa que você consegue dar sem ter tido uma ajuda das ferramentas de trabalho, ou você consegue dar, mas você dá mais cabeçada do que tudo. E eu posso dizer que mesmo tendo tido uma formação profissional para dar aula de ballet, eu ainda acho que os alunos que eu tive quando eu tinha de 21 a 30 anos, de uma maneira ou outra, eles foram cobaias para o professor que eu fui entendendo.”

Sobre a formação ideal para os professores de balé, Ana Maria pontua que é preciso consciência das muitas facetas da profissão.

“Eu acho que a gente tem que se conscientizar que a nossa profissão envolve muitas facetas, então, eu tenho que buscar uma formação profissional que vai levar isso em conta. Desde formação em metodologia, em pedagogia, em anatomia, em pesquisas sobre o corpo, formação como fazer o meu marketing, como escrever um currículo, com ter uma LinkedIn. O que é ético e o que não é. Quais são as bandeiras vermelhas quando você trabalha em uma escola e ela começa a te pedir para fazer horas que ela não te pagou, como você se conduz, quando a escola está pedindo para ensinar ponta alguém que nunca fez aula.”

CRISTIANE REZENDE

⁴⁸ Curso já não existente hoje pois foi reformulado;

⁴⁹ Fundada em 1987, depois de 16 anos, em 2003, a Fundação Vitae extinguiu seu programa de bolsas de arte. Nesse período, a Fundação Vitae distribuiu US\$ 85 milhões para projetos no Brasil (US\$ 6,2 milhões para as bolsas) e outros US\$ 160 milhões na Argentina e no Chile.



Imagem 22 e 23. Cristiane Rezende em príncipe Igor 1988/1994/ ARQUIVO PESSOAL



Imagem 24. Cristiane Rezende lecionando/ ARQUIVO PESSOAL

Professora e Diretora proprietária da escola Cristiane Rezende Ballet & Cia, Cristiane Rezende começou sua história no balé aos 9 anos de idade fazendo Jazz Dance⁵⁰, no Studio Dançarte, em Goiânia. Suas professoras identificaram que ela tinha um potencial físico acentuado para o ballet clássico e por isso a incentivaram a começar as aulas de balé. Cristiane foi resistente aos convites durante 2 anos, mas aos 11, se abriu para o balé clássico. Cristiane já começou dentro do Corpo de Baile⁵¹ da escola, fazendo aulas das 13h30min às 19h30min de segunda à sexta, além dos finais de semana de ensaio. Sua formação foi um apanhado de várias metodologias que sua professora, Gisela Vaz, acreditava funcionar para as bailarinas e bailarinos heterogêneos que possuía.

⁵⁰ Jazz Dance é uma modalidade de dança que recebe influências de estilos diversos e tem os princípios técnicos do ballet e da dança contemporânea.

⁵¹ Neste sentido, corpo de baile é um grupo de bailarinos selecionados por terem sido identificadas como talentosas ou avançadas.

“Então, a Gisela dava um pouco de tudo e no final dos meus anos no Studio Dançarte, ela utilizou bastante o Método Cubano, eu até fui para Cuba antes de ir para a Alemanha. Então, eu não sei te falar apenas um método. Mas na Alemanha era o método russo, Vaganova, tanto na escola que estudei quanto nas companhias”, explica.

Como indica a fala anterior, depois de concluir sua formação, Cristiane teve a chance de ir para Alemanha como bailarina profissional, o que ela avaliou ter trago a ela “um conhecimento muito grande”, mas não acreditar que tenha sido suficiente.

“O bailarino e o professor não são a mesma coisa. Então, nós como bailarinos trazemos esse conhecimento para passar para o bailarino que quer se profissionalizar. Já a didática de um professor, ela precisa ser estudada, e eu tive a felicidade de encontrar e conhecer a dona Toshie⁵² assim que retornei para Goiânia, e aí eu fiz os cursos com ela. Então, hoje eu me atualizo com os cursos do Bolshoi⁵³.”

Cristiane destaca ainda que “o professor tem que diariamente estudar e preparar as suas aulas, independente do método que ele está seguindo”. Completa ainda que é preciso buscar conhecimento.

“(…) seja no ballet clássico, jazz, contemporâneo, ou seja, ampliar seu conhecimento. Por exemplo: no ballet clássico, nós não precisamos ficar presos só na aula em si de clássico, mas vamos buscar saber sobre a anatomia, exercícios de fortalecimento, outras técnicas que agregam ao ballet clássico. O que deixo de recado é isso. Essa busca diária. Da mesma forma que um bailarino diariamente tem que se preparar para fazer um ensaio, para fazer sua aula, nós também temos que diariamente inserir algo novo, porque aprendemos todos os dias. O aprendizado nunca termina”.

OLGA DOLGANOVA

⁵² Toshie Kobayashi (São Paulo, São Paulo, 1949 – Idem, 2016). Bailarina, coreógrafa e professora formada pelo método de Enrico Cecchetti (1850-1928) da escola italiana.

⁵³ O Ballet Bolshoi é a Companhia do Grande Teatro Acadêmico para Ópera e Ballet de Moscou. Sua origem se deu em 1773 quando um grupo de bailarinos, meninos e meninas carentes, e outros cidadãos servos, foi formado através de aulas realizadas em um orfanato de Moscou, porém a capital da URSS ainda era Leningrado.



OLGA DOLGANOVA

Graduada pela Academia de Ballet de Verme/Rússia em Metodologia Vaganova. Foi solista no Teatro e Ballet Tchaikovsky, 1967-1987, entre 1998 e 2007 foi professora de Balé Clássico também na academia de Verme

Imagem 25. Olga Dolganova e eu/Acervo Pessoal; Imagem 26. Olga Dolganova no portal do YAGP. Disponível em: <https://www.yagpbrasil.com/prof-curso-de-verao>

A russa Olga Dolganova, maitre em balé e professora no Instituto Tecnológico Basileu França foi graduada pela Academia de Ballet de Verme em Metodologia Vaganova, em 1967, na Rússia. Olga começou sua jornada no balé fazendo aulas de amadores em alguns lugares da Rússia, mas é quando é admitida na escola de balé profissional de seu país que sua carreira começa. Depois de concluir os estudos nesta escola profissional, Olga ingressa em uma companhia de ballet, onde trabalhou por 20 anos como bailarina profissional.

Durante todo este tempo, seu aprendizado foi apenas com o Método Vaganova, o único ensinado em seu país e que ela defende ser a metodologia mais completa. Russos são ensinados apenas um método de balé no país, parte de um projeto nacionalista. Ainda assim, Olga aconselha aqueles que estão iniciando sua carreira a procurar informações complementares.

“Se você já tem um curso, procure outro curso para ampliar o seu conhecimento, porque, hoje em dia, no mundo tem o Google, o Youtube e o Instagram que estão dando exemplos e até há aulas online. Então, por isso a pessoa para de crescer, no modo geral, quando ela acha que sabe tudo e não precisa aprender mais nada. A nova geração de professores que começam a dar aulas no Brasil são mais novos, porque na Rússia existe até grau de professores, acima de 30/40 anos entra nessa profissão, quando você já tem experiência e já praticou tudo o que aprendeu. Por isso, procurar conhecimento e ampliar o que você já sabe, nunca é demais. Então, meu conselho é: procurar sempre a mais e não parar de procurar saber e aprender”.

TASSIANA STACCIARINI



Imagem 27 e 28. Tassiana Stacciarini/ Acervo pessoal

Tassiana é formada pela Royal Academy of Dance e pelo Imperial Society of Teachers of Dancing – em Londres, além de ter formação em Licenciatura Plena em Educação Física pela ESEFFEGO -GO, e ser Pós-Graduada em Pedagogias da Dança e Musculação/Personal Training pela PUC. Sua história com o balé começa quando tinha 7 anos de idade, no Mvsika! Centro de Estudos. Esta era a única escola de balé que tinha em Goiânia naquele tempo. A formação de Tassiana está extremamente ligada a chegada do balé na cidade. Naquela época não havia a aplicação de métodos tradicionais de balé clássico. Quando a diretora do Mvsika trouxe o balé para o estúdio por meio da Sinhá, que teve as despesas pagar para ir a São Paulo aprender a dar aula de balé, “o volume de aulas e alunos no Mvsika começou a crescer tanto, que a Sinhá não estava conseguindo dar todas as aulas, aí foi preciso que a Glacy, diretora do Mvsika naquele tempo, contratasse outra professora para ajudar a Sinhá a dar conta da demanda.

Por sorte do destino e sucesso que o balé estava fazendo na cidade, conseguiram um contato com a Royal Academy Of Dance de Londres que trouxeram a primeira professora de balé com metodologia tradicional, a Holly Price⁵⁴. Tassiana foi sua aluna dos 7 aos 17 anos no método da Royal.

⁵⁴ Heulwen Price (Holly) foi a bailarina responsável por trazer a Goiânia o Método Royal pela primeira vez. Ela trabalhou no Mvsika! na década de 90. Mais informações sobre sua trajetória disponível aqui: <https://www.thisisoxfordshire.co.uk/news/14756229.former-wantage-schoolgirl-heulwen-holly-price-made-fellow-royal-academy-dance/>



Imagem 29. Primeiro Pas de Deux coreografado por Holly Price em Goiânia.
Na foto, a bailarina Tassiana Stacciarini e Daniel - 1981

Quando Holly precisou voltar para Londres atendendo ao chamado da Royal, Tassiana estava concluindo seus exames. Holly, apostando nela, escreveu para algumas escolas filiais do Royal na Inglaterra, “pedindo uma bolsa de estudos para que eu pudesse completar os exames do Royal, porque aqui em Goiânia não tinha como. E ela conseguiu essa bolsa, e eu fui para a Bush Davies School⁵⁵, terminei o advanced lá e fiquei por um ano, e depois eu fiquei mais um ano na Hammond School, em Chester, onde a Holly trabalhava. Depois eu fiz outra formação chamada ISTD – Imperial Society of Teachers of Dancing.”



Imagem 30. Tassiana (segunda bailarina da barra) em aula na HAMMOND SCHOOL – Chester Inglaterra, Miss Sahra Neil

⁵⁵ Bush Davies School foi uma escola de dança e artes cênicas no Reino Unido. Fundada pela professora de dança Pauline Bush em Nottingham em 1914, e mais tarde com filiais em Romford, Essex e Londres; foi bombardeado durante a Segunda Guerra Mundial e depois transferido para uma antiga escola de meninos em East Grinstead. A filial de Romford foi fechada em 1974 e a filial de East Grinstead em 1989. Após a morte de Pauline Bush, a escola era dirigida por sua filha Noreen e seu marido Victor Leopold. Mais tarde, o filho deles, Paul Kimm, juntou-se a eles e permaneceu como diretor até a escola fechar.

Como bailarina, Tassiana teve contato com o método Vaganova, o qual ela avalia não ter sido o ideal para sua estrutura física, alta e longilínea, mas que foi uma metodologia bastante importante de conhecer. Tassiana avalia que foi privilegiada com sua formação, mas assim como as demais entrevistadas, acha que não pode parar aí.

“Eu acredito que o mundo se desenvolve, as pessoas se desenvolvem, as danças se desenvolvem. O método é o método, mas você pode desenvolver outras maneiras de aplicá-lo, de maneiras que cheguem nas pessoas de forma mais suave e consciente. Aproveitar isso que a ciência nos possibilita, de estudos do corpo, principalmente, que na minha época não tinha quase nada desses estudos, que hoje nós temos essas possibilidades de atividades que complementam a dança, tipo: pilates, gyrotonic, musculação. Enfim”.

Sobre as responsabilidades da formação, Tassiana conclui

“...ser professor é uma coisa maravilhosa, mas implica uma série de coisas, como: sua responsabilidade para com os seus estudos e a sua atualização em relação a tudo, corpo, mente, possibilidades, metodologias e métodos; e a responsabilidade com o outro. Lembra que o outro, o aluno, o bailarino, a pessoa que está sob sua tutela, é um ser humano. Ele vai ter altos e baixos, ele vai ter o tempo dele de aprender as coisas, então ele vai ter uma maneira de receber e doar para você também. Portanto, você tem que desenvolver um olhar capaz de fazer essa leitura, não colocar todo mundo em uma forminha só, porque, se você consegue ter esse tipo de leitura, a sua aula será riquíssima. (...) sempre precisamos estar pesquisando e, mesmo o aluno, é um objeto de pesquisa, ele é uma fonte que vai te mostrar muitas coisas e, a partir dele, você vai ter que estudar outras coisas para poder indicar caminhos para que ele consiga realizar aquilo que você está propondo. Se você consegue ter esse olhar e essa flexibilidade, é maravilhoso dar aula.”

4. PROVOCAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO IDEAL

4.1 A UNIVERSIDADE E A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE BALÉ CLÁSSICO;

Quando decidi dedicar minha vida ao ensino de balé clássico, sempre tive medo de ser um mal professor. Elenquei em um caderno antigo as características que não me agradavam e as características que eu enxergava como virtude para esta profissão. A busca por conhecimentos diversos que pudessem impactar positivamente a minha vida foi uma delas.

A formação técnica em balé me garantiu segurança para ministrar aulas, mas sempre tive em mente a importância da graduação, não só pelo título, mas pela profundidade dos temas abordados. Optei pelo curso de Educação Física para me aprofundar em estudos sobre o corpo e educação, mas sempre me questioneei sobre as necessidades mínimas para ser um professor de balé clássico. Na faculdade, chegamos a abordar de forma muito superficial a modalidade, o que me leva a ponderar que meus colegas de graduação que não tiveram nenhum outro contato com o balé antes daquele momento não ficariam confortáveis em ministrar uma aula

de balé clássico. Por outro lado, também passei a refletir como os estudos sobre anatomia, pedagogia, psicologia e outros temas presentes na ementa do curso de Educação Física poderiam favorecer o meu trabalho e de colegas que só tiveram a formação técnica.

Segundo PIMENTA (2005), existem três tipos de saberes na docência: o saber da experiência, o saber do conhecimento e os saberes pedagógicos. Tendo como base esta lógica, aqui verificamos a importância da professora e professor de balé conquistar esses três saberes. A coordenadora de Dança da Escola do Futuro em Artes Basileu França e do Instituto Gustav Ritter, Simone Malta⁵⁶, atua há anos na preparação de bailarinos e bailarinas e teve um papel importante na preparação do edital para a seleção de professores do Instituto Gustav Ritter. Neste episódio, preparou um importante documento que apresentou à prefeitura de Goiânia, responsável pela contratação dos professores e que trago em anexo deste trabalho uma vez que se trata de um documento oficial que nunca foi publicado. Sobre os cursos universitários existentes, Simone (2021) escreveu:

A priori, não existe no Brasil uma faculdade específica de balé clássico. Ele está presente nos cursos de dança com uma carga horária restrita normalmente a um semestre, o que não contempla as habilidades mínimas exigidas para a atuação como professor de balé clássico. Nos cursos superiores de educação física, a disciplina balé clássico não está contemplada na matriz curricular, mas sim a disciplina dança, que é ofertada em um ou dois semestres, não contemplando o balé clássico na sua totalidade serve a este tema para reflexões.

Em Goiás, há quatro opções para quem deseja ingressar em um curso de nível superior relacionado ao ofício do professor de balé. São eles: o curso de licenciatura da Educação Física da UFG⁵⁷, o curso de Bacharelado em Educação Física da UFG⁵⁸, o curso de Licenciatura em Dança da UFG⁵⁹, o curso de Licenciatura em Dança do IFG⁶⁰. As ementas, no entanto, abarcam de forma bastante superficial o balé. Simone Malta, na mesma justificativa, faz a seguinte consideração sobre os cursos de nível superior citados, “nos cursos superiores de Educação física e Dança, as disciplinas de dança e/ou balé clássico estão voltadas para a escola regular ou para a pesquisa em dança, não conseguindo abranger todas as habilidades necessárias aos professores de balé clássico do Instituto Gustav Ritter”.

⁵⁶ Simone Malta é coordenadora e diretora de Arte do Balé do Teatro-Escola Basileu França

⁵⁷ Disponíveis em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/73/o/PPC_EF_Vers%C3%A3o_final.pdf

⁵⁸ Disponíveis em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/73/o/PPC_Educa%C3%A7%C3%A3o_F%C3%ADsica_Bacharelado_2013_22-02-19.pdf

⁵⁹ Disponíveis em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/73/o/Projeto_Pedag%C3%B3gico_do_Curso_Dan%C3%A7a.pdf

⁶⁰ Disponíveis em: <http://w2.ifg.edu.br/aparecida/index.php/licenciatura-em-danca>

Em conformidade com o que é levantado por Simone em sua justificativa, ao ser questionada sobre as opções existentes em Goiânia, Tassiana diz que os curso de Dança do IFG e da UFG abrangem a dança como um todo e não especificamente o balé. Para Tassiana, o balé é algo “muito específico” e como toda matéria específica, “você precisa de algo muito direcionado. Não pode ser muito aberto, porque o ballet machuca, que é outro ponto que precisa ser muito relevante. O ballet lesiona”.

“(…) Então, se não for uma coisa muito bem direcionada, estudada e você não souber, você está machucando o físico dele pelo resto da vida. Ele vai levar uma lesão pelo resto da vida. Então, é algo muito sério, e as pessoas não pensam nisso. E não tem essa de: ‘Ela é criança, depois vai melhorar.’ Não sara não, gente. Uma vez que é criada essa lesão, já está criada, não tem como sumir. Você convive com ela de alguma forma pelo resto da vida. Não tem peça de reposição. Então, isso é o que mais me deixa triste, essa probabilidade de lesionar o corpo de alguém. Porque há uma probabilidade, mesmo trabalhando corretamente. Nós, adultos, que dançamos e temos consciência e procuramos fazer tudo corretamente, já temos os resquícios da época em que dançamos. Imagina uma pessoa que não tem a formação, que pega do vídeo, pega do livro, pega falando com a colega como que ensina, não tem essa noção de desenvolvimento de força com a idade e conteúdo. E é um prato cheio para lesão”, conclui Tassiana Stacciarini.

Ana Maria Campos faz coro ao que Simone e Tassiana afirmam, falando sobre o conhecer limites, sobretudo no trabalho com crianças:

“(…) eu acho que você tem que conhecer o corpo para saber até onde ir, o que é saudável, o que das coisas que sempre fizemos e que pode ter sido feito no nosso treinamento é seguro e o que não é, o que é benéfico para o treinamento e o que não é, o que vai trazer um ganho no desenvolvimento da criança e o que, na verdade, vai causar lesões. Eu acho que a formação de professores tinha que incluir um lado que fosse de didática, pedagogia, de como lidar com as crianças. Um lado de entender onde as crianças estão hoje, não só no desenvolvimento, mas na realidade onde vivem, porque eu acho que dar aula para as crianças de hoje em dia é um outro desafio”, arremata Ana Maria Campos em entrevista concedida a este trabalho.

Assim como Ana Maria Campos, acredito com base nas minhas experiências enquanto professor que o trabalho com crianças é um grande desafio. Ensinar uma criança a trabalhar com o corpo tendo o cuidado de não lesionar, entendendo os limites do que deve ou não ser cobrado em cada faixa-etária precisa vir com uma série de observações. Primeiro as condições físicas de cada bailarino. O que cabe para A, nem sempre cabe para B.

Isabel Marques⁶¹ é autora dos livros “Ensino de Dança Hoje” e “Dançando na Escola”. Em suas obras ela discute a relação entre dança e educação.

⁶¹ Isabel Marques é pedagoga formada pela USP, Mestre em Dança pelo Laban Centre for Movement and Dance, Londres, e doutora em Educação pela USP. Fundou e dirige o Caleidos Cia. de Dança há 14 anos e, com Fábio Brazil, o Instituto Caleidos, em São Paulo, capital. Autora dos livros “Ensino de Dança Hoje” e “Dançando na Escola”. Assessora do MEC na redação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (dança) e da UNESCO em documento para América Latina.

“... são dois modos de ser e estar em sociedade, de conviver, de estar com, de viver, de ver. Separadamente, dança e educação norteiam e delimitam formas de pensar e de agir que podem ser notadamente distintas, ou surpreendentemente parecidas; cada qual, dança e educação, congrega grupos de pessoas com interesses nem sempre mútuos e com práticas sócio-político-culturais nem sempre alinhadas. Separadas, correm e percorrem trilhos historicamente paralelos.”

MARQUES (2010) defende o posicionamento de Paulo Freire sobre uma Educação que só pode ser possível com o diálogo. Segundo ela, “para ele (Paulo Freire), o diálogo é ao mesmo tempo fruto e condição necessária para a construção de relações significativas entre indivíduos e conhecimento”. Em relação a dança, Marques (2010) defende então que um professor que tem apenas a experiência artística é um reflexo sem reflexão, um professor que tem apenas a compreensão acadêmica e dinâmicas pedagógicas sem profundidade com a dança também é um reflexo da dança sem reflexão e ambos os produtos estão esvaziados de sentido se não são construídos pensando na aula presente, nas reflexões sobre o passado e no que se deseja alcançar no futuro.

A dança é uma atividade extremamente prazerosa e talvez seja por isso que tantas instituições de ensino regular estejam incluindo em suas atividades extracurriculares. Nestes casos, muitas vezes, eles procuram professores com formação ou conhecimento em balé clássico para oferecer estas aulas. Mas duas coisas entram em contradição: a primeira é a escolha por jovens que tenham experiências artísticas com o balé, mas não necessariamente com o ensino de balé clássico enquanto professores; e o quanto as instituições estão dispostas a investir nesta atividade e com que objetivo.

Há escolas que querem as aulas de balé apenas para garantir coreografias e apresentações em datas comemorativas. São muito poucas aquelas escolas que entendem o balé e a dança de modo geral como instrumento pedagógico para que através do movimento, discussões relacionadas ao corpo e saúde sejam integradas, bem como temas sobre relações e contato. Assim, acabam escolhendo pagar uma jovem que está buscando oportunidades iniciais na carreira e que conseqüentemente aceitam valores inferiores para o trabalho do que alguém com um projeto pedagógico mais adequado com o que se espera da dança e do balé como atividade de construção social, técnicas de modalidades diversas e de conexões humanas.

4.2 - OS CURSOS TÉCNICOS E A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE BALÉ CLÁSSICO;

Conforme registrou nossa pesquisa, todos os professores e professoras de balé clássico que responderam, começaram em cursos livres de balé. Isso porque é neste espaço que se desenvolve e se aprofunda os estudos nesta modalidade de dança de forma técnica. É desta experiência que a maioria das pessoas da pesquisa afirmam que se baseia a prática do balé. Começamos, e me incluo neste grupo, em uma academia próxima de casa, em um estúdio e depois passamos a buscar escolas renomadas e com trabalho reconhecido. Mas se, por um lado, é o curso técnico o ponto de partida para a formação de professoras e professores de balé clássico, por outro, a maioria das entrevistas e entrevistados (82%), registraram que isso não foi suficiente para que trabalhassem como professores.

Discursos sobre a ausência de metodologias pedagógicas para a transmissão do conhecimento ganham destaque nos relatos dos entrevistados. Tassiana conta que sua prática para ministrar aulas de balé foi adquirida sendo assistente de Holly, a primeira professora de balé clássico de Goiânia com a metodologia Royal, quando tinha 17 anos. Segundo Tassiana, sua professora a ensinava que “cada bailarino é um” e essa atenção individualizada era o principal. Para mim, a oportunidade de ter tido contato com o método Royal no início do meu aprendizado em balé clássico, ter conhecido o método cubano enquanto estudei no Studio Dançarte e depois em algumas aulas com a Mestre Leidy Escobar já mencionada em capítulo anterior, e depois com o trabalho do método Vaganova com Olga, possibilitou que eu entendesse que cada pessoa é uma e a forma como o corpo responde a cada um destes métodos não é uniforme. Depende da estrutura óssea do aluno, do tempo que ele tem para fazer aulas, dentre outras questões.

Nesta discussão, distante de estar construída apenas em torno dos métodos tradicionais de balé⁶², é pontuado ainda mais “como transmitir esta complexa gama de conteúdos”. Sobre metodologias de ensino, na entrevista que realizamos, Ana Maria Campos não conseguiu afirmar que uma fosse mais adequada, mesmo trabalhando de forma oficial e profunda com o Método Royal, mas sim que a pedagogia e a forma como cada professor a administra que garante o sucesso do trabalho. Para ela, “qualquer método funciona para qualquer bailarino na mão de um bom professor”. Mas Ana Maria condiciona esta afirmativa ao cuidado do professor

⁶² Método Francês – École Française; Método Dinamarquês – Bournonville; Método Italiano – Cecchetti; Método Inglês – Royal Academy Of Dance; Método Russo – Vaganova; Método Americano – Balanchine; Método Cubano – Escola Cubana de Ballet;

para elaborar aulas que se baseiam nos seguintes critérios: quantas vezes esse aluno faz aula por semana, qual o tipo de habilidade física que ele tem e como adaptar esse método dentro da realidade do aluno.



Imagem 31. Semana de planejamento pedagógico com Ana Maria Campos para revisão de apostila de conteúdo programático para aulas de balé na Escola do Futuro em Artes Basileu França

Um exemplo de trabalho em Goiânia que se baseia neste tipo de condução é o trabalho de Simone Malta com bailarinos que são enviados para companhias e festivais internacionais. Muitos deles vindos de famílias humildes, que quando a família é sensibilizada sobre o potencial de cada um para o balé, passam a apostar, mesmo que com recursos bastante limitados, na força de trabalho e dedicação deles para a dança. Cito aqui alguns⁶³: Paulo Arrais - Primeiro bailarino do Boston Ballet; Adhonay Soares - Primeiro bailarino do Stuttgart Ballet; Vinicius Lima Pessin - Ballet West Academy Trainee; Vinicius Silva - La Dance Project; Armando Barros - Joburg Ballet; Lêusson Muniz- Cape Town City Ballet; Gustavo Schalube - Dressen Ballet; Daniel Brasil - Finish Ballet; Paula Rosa – São Paulo Cia de Dança; Caroline Galvão - English National Ballet; Ana Luiza Negrão - Escola do Royal Ballet; Vitor Vaz - Escola do Royal Ballet; João Felipe - National Ballet; Eliabe - Royal Danish Ballet; Mara Barros - Universal Ballet Company.

⁶³ Sabemos que toda listagem de algumas pessoas que conseguem notoriedade em alguma atividade profissional (especialmente a arte), é permeada pelo silêncio de muitas outras pessoas que o tentaram. Isto significa reconhecer que o talento, o apoio e a dedicação não são sempre suficientes num mundo desigual como o nosso e na dança, nem sempre é diferente.



Imagem 32. Na foto, eu com Simone Malta. Último espetáculo do Basileu França antes da pandemia: Coppélia, 2019.

Olga Dolganova, russa e com uma formação baseada no Método Vaganova, acredita que os bailarinos brasileiros não possuem as oportunidades formativas que existem na Rússia para se tornarem professores. Ela afirma isso, explicando que em seu país de origem existe um grau para ser professor. “A nova geração de professores que começam a dar aulas no Brasil é mais novos”. Segundo ela, na Rússia os professores precisam ter entre 30/40 anos para ingressar nesta profissão: “quando você já tem experiência e já praticou tudo o que aprendeu”. Ciente de que a realidade do Brasil é outra, não condena, mas aconselha seus alunos com idade inferior a esta e que assumem turmas de balé clássico, a procurar o máximo de informações e cursos extras.

Esta visão de Olga, Ana Maria e Tassiana, sobre a quantidade de jovens lecionando sem a instrução necessária, me fazem pensar sobre minha própria jornada. Minha primeira experiência como professor (2011), ou pelo menos perto disso, foi quando fui contratado pela prefeitura de Altamira (PA) para ser monitor de balé clássico. Na época eu tinha 16 anos e recebia uma bolsa auxílio de R\$ 150,00. Hoje este valor parece irrisório, mas para fazer algo que eu adorava, aquele valor gerou novas perspectivas para a minha vida. Principalmente sobre a possibilidade de viver daquilo que eu tanto amo: o balé.

Depois, já em Goiânia, com 18 anos, uma nova virada: passei a dar aulas em um projeto social junto à prefeitura de Aparecida de Goiânia e recebia mensalmente a quantia de

R\$ 1.400,00. Estes novos caminhos me mostraram que eu precisava trabalhar mais e mais pela minha formação pois realmente queria isso para mim. Estas primeiras experiências foram fundamentais para que eu me definisse por esta carreira e entendo que muitas colegas professoras e professores passem por isso também. O problema é quando todas estas questões não estão atreladas a preparação necessária para ministrar aulas ou a preservação das condições e direitos trabalhistas.

Em sua justificativa para a Secretaria de Educação do município de Goiânia, que administra o Instituto Gustav Ritter, Simone Malta usou a ementa do Curso Técnico em Balé Clássico da Escola do Futuro em Artes Basileu França. A profundidade do ensino de balé clássico está basicamente guiada em duas questões: na carga horária - que são dois anos de estudo, contra uma disciplina de um período/semestre nos cursos de educação física e dois períodos nos cursos de Dança; e ao perfil do público alvo - enquanto no curso de Educação Física e Dança existe uma diversidade possível para a formação anterior, o curso técnico profissionalizante⁶⁴ é voltado apenas a pessoas que já tiveram uma profunda experiência com o balé clássico e precisam ser submetidos a testes práticos.

É também no curso técnico que se tem contato com os métodos tradicionais de balé. Em Goiânia, a partir desta pesquisa, podemos afirmar que três deles aparecem com maior força: o primeiro é o Método Royal (Inglês); o segundo é o método Vaganova (Russo); e o terceiro é o método cubano (ainda que menos presente, teve considerável porcentagem de participação como referência de método). Há em Goiânia mestres de renome trabalhando com estes três métodos e pela diversidade na formação de cada professor, os bailarinos têm tido a oportunidade de acessar conhecimentos que talvez tivessem o acesso bem mais restrito em um passado recente.

Para falar sobre a aplicação destes três métodos na cidade, uma afirmação de Ana Maria Campos pode indicar os motivos para que o método Royal tenha ganhado mais adeptos em Goiânia do que as demais metodologias:

“A metodologia Vaganova funciona muito bem, só que se a criança vem apenas duas vezes por semana, por exemplo, o primeiro ano Vaganova, o planejamento de aulas é para uma criança que faz aulas cinco vezes por semana pelo método. Então, eu não consigo cobrir uma matéria que essa criança vem cinco vezes por semana com uma criança que vem duas vezes por semana. Então, na verdade, para fazer o primeiro ano com a criança que vem duas vezes por semana, vai demorar dois anos e meio para ela conseguir chegar ao segundo ano se continuar fazendo aula duas vezes por semana.

⁶⁴ Técnico em Dança Ballet Clássico é um curso técnico presencial na área de Dança Ballet Clássico. Oferecido por Instituto Tecnológico do Estado de Goiás em Artes Basileu França em Goiânia/GO, no bairro Setor Leste Universitário.

A estrutura da aula é uma estrutura que, no começo, você vai passar 01h15min na barra, que para uma criança que vem duas vezes por semana, é muito chato. A criança não vai passar 01h15min na barra e fazer 15 minutos de centro, ela não vai fazer isso durante cinco anos de formação, você vai acabar perdendo essa criança. Então, nesse sentido, o método tem que ser híbrido. Eu acho que ele tem que ser um método Cubano? Tem que ser um método da Royal? Não, eu acho que tem que ser um método que vai funcionar dentro daquela realidade da escola.”

Cristiane Rezende trabalha com as duas metodologias. De acordo com ela, o método Royal possui características interessantes para o ensino de crianças nas fases iniciais. Trabalho com psicomotricidade, expressão e musicalidade. Algo que não existe no método Vaganova já que a idade inicial é de 11 anos. O método cubano, por sua vez, tem um trabalho para corpos mais diversos como já citado neste trabalho. Sua introdução em Goiás veio através do Studio Dançarte e da chegada de Leidy Escobar, mas ainda assim, tem um alcance menor do que os outros dois uma vez que há menos representantes destes métodos no município e que embora esteja presente no Studio Dançarte, não há uma adoção na íntegra do método.

Os métodos tradicionais são parte do processo de formação do professor, mas não constituem a totalidade do processo.

Com este estudo é possível considerar o balé uma atividade inacessível? Em partes. Temos em Goiânia duas instituições de ensino públicas com um nível extremamente elevado e que tem enviado bailarinos das mais diferentes realidades socioeconômicas para festivais renomados e companhias internacionais, mas o acesso aos cursos continua sendo algo restrito uma vez que nem todos conseguem passar nos testes de aptidão.



Imagem 34. Matéria do jornal Tribuna do Planalto sobre desempenho dos bailarinos da Escola do Futuro em Artes Basileu França. Disponível em: <http://tribunadoplanalto.com.br/2016/08/20/goianas-sao-destaque-em-festivais-de-danca/>

Estas instituições atendem gratuitamente crianças de todas as classes sociais, com possibilidades diversas aos que conseguem iniciar o curso. É evidente que estas escolas atendem um número limitado de alunos que para conseguir uma vaga, se submetem a um teste de aptidão. Está longe de ser a realidade ideal para a democratização do acesso a esta arte, - aliás, a palavra ideal diante deste tema não é algo que eu consiga dimensionar, pois isso também precisaria de uma transformação de ordem econômica e social através do Estado e não apenas de programas sociais da ponta- mas é um passo importante e que tem mudado de forma curiosa a cena da dança na capital.

As instituições privadas também têm realizado algumas ações interessantes no que diz respeito à democratização do ensino. Eu mesmo sou fruto de dois projetos sociais. Iniciando no Projeto Social Ballet Art em Altamira - PA. E dando continuidade a minha formação de balé em um programa de bolsas do Studio Dançarte, onde estudei por alguns anos com bolsa integral. Logo após fui trabalhar como professor na Prefeitura Municipal de Aparecida de Goiânia com intuito de levar o balé clássico a comunidades com acesso limitado à arte.



Imagem 35 e 36. Minha turma do projeto social realizado em parceria com o Studio Dançarte, a Rede Salesiana e a Prefeitura Municipal de Aparecida de Goiânia - Centro Juvenil Giovanni Pinne.

Estes programas buscam possibilitar às crianças e jovens que demonstrarem algum talento para que sigam carreira como bailarinos. Neste sentido, percebo que existem iniciativas que tentam democratizar o acesso, mas ainda assim caímos em uma seleção tradicional do balé imutável. Aqueles que recebem bolsas nestes programas, geralmente atendem requisitos

corporais estabelecidos historicamente pelo balé. São crianças com um físico padronizado ao balé. Magras, de braços e pernas longilíneos, pés trabalhados.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reflexões acerca da formação de professoras e professores não podem ser respondidas se não tivermos um olhar para a formação do bailarino e bailarina, o acesso destes cursos livres e, conseqüentemente, de quem se torna ou não professora ou professor. A introdução das metodologias tradicionais de balé do mundo, nas instituições de ensino de Goiânia também podem fomentar reflexões sobre as possibilidades de acesso à diversidade de pessoas apaixonadas por esta modalidade de dança tão seletiva que é o balé.

Se eu tinha a esperança de ter mais informações sobre uma formação ideal, confesso concluir este trabalho com mais respostas sobre o que não é ideal do que sobre a tão sonhada formação ideal. É inábil e injusto tentarmos construir uma narrativa sobre a formação ideal para o bailarino e o professor de balé quando as possibilidades de acesso a cursos, aulas extras e intercâmbios, segue sendo um desafio para pessoas que não possuam expansivas condições financeiras para esta busca ininterrupta.

Outra observação que fiz foi em relação às diferenças do método Royal para o método Vaganova. Desde sua concepção enquanto método. Se o Método Royal propõe a prática por crianças e com exercícios para despertar o corpo, o método Vaganova já começa com bailarinos com idade que possuem mais consciência corporal para executar exercícios mais elaborados, que exigem certa maturidade na consciência corporal. A frequência também das aulas, realizadas cinco vezes na semana, em ambos os métodos, me parece que não poderiam ser replicadas em sua totalidade em Goiânia. Isso porque a estrutura de aulas no balé segue com a ideia de aulas duas vezes na semana com duração de uma hora, uma hora e meia. As diferenças de um para o outro também dizem respeito a situação política de quando foram criados, a natureza corporal de suas bailarinas e objetivo.

Há que se considerar que o balé é a busca por uma perfeição inatingível e, desse modo, o trabalho como professora e professor também é a busca por lapidar a perfeição inatingível e que quando alcançada, se renova para um outro desafio. Diante disso, estou inclinado a concordar que tudo que temos ainda é insuficiente e que os planos de Tassiana Stacciarini

revelados em sua entrevista concedida a mim, de propor à universidade uma pós-graduação em ballet clássico poderia constituir uma primeira experiência que unisse as sabedorias da academia, aos saberes técnicos da prática em balé. Segundo Tassiana, antes da pandemia ela conversou com o antigo coordenador do curso de Dança da Universidade Federal de Goiás para alinhar esta possibilidade, mas a pandemia interrompeu os planos.

Agora, podemos fazer considerações sobre o que é inadequado e inadmissível à formação do professor de balé? Podemos e devemos. A ausência total do conteúdo que deve ser ministrado é uma dessas coisas. Como toda atividade que causa intervenções no corpo, a prática do balé clássico e as investidas daqueles que buscam trabalhar como professor ou professora, não podem deixar de ter em mente a saúde e o cuidado com aqueles que estão sob sua responsabilidade. O “balé lesiona” afirmou Tassiana Stacciarini, Ana Maria também ponderou sobre a quantidade de bailarinas jovens sem bagagem suficiente para ministrar aulas e que cometem inúmeros erros comprometendo a saúde das crianças que estão sob sua tutela. Isso é inadmissível.

A quantidade de professores de balé jovens demais e sem formação adequada é também o reflexo da transformação que o balé provoca em nossas vidas. Dançar é uma atividade bastante prazerosa e com a minha realidade e experiência, percebo que é uma forma de jovens que não possuem recursos, ingressarem no mercado de trabalho bastante cedo, ainda que de forma bastante precária. Se por um lado há a inexperiência, por outro, há o desenvolvimento de habilidades, o fortalecimento econômico de personagens através de uma atividade legal e estimulante, mas há riscos conforme apontado pelas professoras e professores entrevistados, de diversos tipos. Um exemplo são as lesões, outro é da reprodução de preconceitos e estereótipos de beleza e corpo.

Deixar-se levar pela ideia de que o balé pode ser ensinado desprovido de conhecimento teórico metodológico desenvolvido continuamente na área, na transdisciplinaridade de fatos biológicos, fisiológicos, sociológicos, culturais e econômicos é um grande perigo e isso devemos combater oferecendo mais opções de ensino, de aprofundamento teórico sobre as metodologias existentes, ou mesmo tentando identificar outros campos de conhecimento que podem somar a formação do bailarino e do professor. O caminho ainda é longo, mas é na universidade e na prática que conseguiremos construir uma mentalidade mais acertada para o balé e para a dança em geral.

Isso porque apesar de o balé ser extremamente seletivo, ele nos oferece possibilidades de conhecer movimentações e corporeidades que podem também ser utilizadas em outras danças. Encerro afirmando que acredito fielmente que todos podem dançar, apesar desta

estrutura difícil e seletiva do balé. A dança deve ser compreendida para além dos festivais, concursos e outras atividades. Para dançar, basta querer e começar a conhecer seu corpo. Sempre tive esta afirmativa em mente, mas hoje, depois de tantas oportunidades e de conhecer a história do balé no mundo, acredito em outros caminhos importantes e necessários para que todos dancem.

Listo abaixo algumas questões que, a meu ver, poderiam garantir o acesso de todas e todos a esta arte. Apesar de alguns pontos serem estruturais, vale listá-los, pois todo projeto de pesquisa deve deixar contribuições efetivas para o mundo.

- A garantia de oportunidades iguais para todos: com educação de qualidade, alimentação básica garantida e acesso a variados produtos de arte e cultura;
- A ampliação das instituições de ensino públicas de arte: com mais bolsas para alunos e professores;
- A democratização do acesso à teatros, cinemas e literatura;
- A adoção de critérios de seleção mistos com cotas para crianças com habilidades para o balé e sorteio dentre as crianças que não possuem estas habilidades;
- Apoio governamental para a permanência destas bailarinas e bailarinos que alcançam certo grau de estudo em balé.
- A formação continuada para que professores de balé aprendam sobre técnicas e metodologias diversas, mas também construam uma discussão potente em torno da acessibilidade e da diversidade de corpos que existem.
- A reflexão de um processo de participação popular na construção da cultura do balé no Brasil para além da reprodução colonial;

Para quem espera respostas simples para a democratização do acesso a arte, seja ela qual for, está longe de se aproximar de soluções. A formação tem avançado como pode sob o esforço daqueles que já estão apaixonados pelo balé, mas só poderemos garantir o acesso e uma formação próxima do ideal quando em nosso país compreendermos arte e cultura como parte do projeto nacional de desenvolvimento e participação popular. Para nós que moramos num Brasil, que teve a extinção do Ministério da Cultura, parece distante este tipo de afirmativa, mas é fundamental e necessária.

Cuba e a Rússia são a demonstração mais forte de que o desenvolvimento das artes está intimamente ligado a um projeto político de cultura que esteja atrelado ao sentimento de fortalecimento da identidade nacional e de reconstrução. No Brasil vivemos uma guerra às

drogas fracassada⁶⁵ que se vale da bala e do efetivo policial para “varrer os espaços” que uma elite social acredita estar contaminando o país com as drogas, mas não apresentamos nos últimos anos, através do Estado, um projeto real de combate às drogas com educação, arte e cultura. O balé me ofereceu a chance de ter uma vida completamente diferente da que meus pais esperavam para mim. Mesmo na melhor das circunstâncias, eles não esperavam que eu estivesse ocupando os espaços que ocupo com a segurança financeira e profissional que tenho hoje. O balé pode ter me salvado e poderia salvar muitos outros com um pensamento político neste sentido.

Em Goiânia, não é diferente. Precisamos de uma verdadeira revolução do pensamento sobre arte e cultura para garantir a tão sonhada democratização do acesso ao balé, ao teatro, aos cinemas e às universidades também. Concluo este trabalho achando seguro com as leituras e diálogos, afirmar que o balé ainda é uma arte recente no Brasil, em Goiás e em Goiânia. Seu desenvolvimento enquanto uma arte que abra caminhos para a educação e o desenvolvimento humano de pessoas, bailarinas e bailarinos, depende de um esforço coletivo de governos, universidades, centros de ensino técnico, professores, professoras, bailarinas e bailarinos. Sigamos em busca disso!

⁶⁵ apesar da potência transformadora da cultura, educação e da arte, infelizmente não são suficientes para uma transformação substancial da realidade, pois depende de um conjunto mais amplo de relações;

6. REFERÊNCIAS

- BRANDENHOLFF, Peter. **Technique - The logic of Vaganova**. Dance Magazine, v. 81, 2007. p.58-59.
- BUCKLAND, Theresa. **Cromptons Campaign: The pro Professionalisation of Dance Pedagogy in Late Victorian England**. Dance Research Journal. v.25, n.1, 2007, p.58-59.
- CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CASHIN, Kathryn Karrh. **Alexander Pushkin's Influence on Russian Ballet**. Tese (Doutorado em Filosofia) Program in Interdisciplinary Humanities, Florida State University, 2005. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A182279/> Acesso em 07/04/2021.
- CASTRO, Caroline Konzen. **Métodos do balé clássico: história e consolidação**. Curitiba: CRV, 2015.
- FERREIRA, Rousejanny. da S. (2020). **OITO PREMISSAS SOBRE O BALÉ EM GOIÂNIA: levantamentos para pesquisas por vir**. Arte Da Cena (Art on Stage), 6(2), 431–467. <https://doi.org/10.5216/ac.v6i2.65674>
- GARCÍA, Deysi; ZANELLA, Andrea Viera. **Entrelaçando fios Cuba e suas cubanidades no tecido da Escola Cubana de Balé**. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 28, p. 202-220, 2017.
<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017202>
- HOMANS, Jennifer. **Apollo's angels: a history of ballet**. 1st ed. New York: Random House, 2010.
- MARQUES, Isabel. **Dança-educação ou dança e educação? Dos contatos às relações**. Algumas perguntas sobre dança e educação, p. 23-37, 2010.
- MÉNDEZ, Roberto. **El ballet. Guía para espectadores**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2000.
- MONTEIRO, Mariana. **Noverre: Cartas sobre a dança**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006. p. 21-245.
- NEEDHAM, Maureen. **Louis XIV e a Académie Royale de Danse, 1661** - Um comentário e tradução. Dance Chronicle , v. 20, n. 2, pág. 173-190, 1997.
- NEVILLE, Jennifer. **Dance spectacle, and the body politick, 1250-1750**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- RIBEIRO, Luciana. **Breves danças à margem: Explosões estéticas de dança na década de 1980 em Goiânia**. Nega Lilu Editora; Edição: 2, 2019.

RUFINO, Rosa Maria Lima. **Estudo anatômico do equilíbrio em pontas no ballet.**
Mestrado em Anatomia Artística, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2001.

SCHIFINO, Rejane Bonomi. **A dança na ribalta: O Cuballet em Goiânia** (1995-2000) Cordis. História, Arte e Cidades, n. 6, jan./jun. pp. 217-242, 2011

VICENZIA, Ida. Dança no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE/Atração, 1997.

7. APÊNDICE

7.1- ROTEIRO DA ENTREVISTA PARA PESQUISA QUALITATIVA

Gravação de áudio

1. Nome completo
2. Idade
3. Qual a sua identidade étnico racial?
4. Qual sua identidade de gênero?
5. Você é de Goiânia? Se não, de onde você é e como veio viver em Goiânia?
6. Quando e como você começou a dançar?
7. Como bailarina, quais foram os métodos de balé com os quais você teve contato?
8. Destes métodos, qual você julga ter atendido melhor as necessidades do seu corpo?
Explique o motivo.
9. Quando foi que você se sentiu segura para ministrar aulas de balé clássico? Você teve alguma formação, além de suas experiências enquanto bailarina, para lecionar?
10. Com a sua experiência no ensino de balé clássico em Goiânia, se você pudesse fazer um compilado de características e métodos de balé clássico, o que você utilizaria de cada método?
11. Você considera a sua formação suficiente? Você busca formações?
12. Que tipo de formação você considera adequada para os professores da nova geração?
13. Qual a avaliação que você faz hoje das possibilidades de formação para professores de balé em Goiânia?
14. Você acha que a formação para professores de balé no seu método materno é acessível (financeiramente/ diversidade étnico racial, de gênero e classe social)?

01 de abril de 2021

Entrevista com Ana Maria

Seu nome completo.

Ana Maria Ferraz de Campos.

Idade.

52 anos.

Qual a sua identidade étnico racial?

Branca.

Qual a sua identidade de gênero?

Feminino.

Você é de Goiânia? Se não, de onde você é?

Sou de São Paulo.

Quando e como você começou a dançar?

Eu comecei a fazer balé pela primeira vez aos 4 anos, quando eu morava em Paris, na Escola de Ópera de Paris em um programa que eles têm que acontece depois do horário escolar. Porque eu morei em Paris com a minha mãe por um período de um ano, dos 4 aos 5 anos. Depois, voltando para o Brasil, eu comecei a fazer ballet dos 7 para os 8 anos, já em São Paulo.

Como bailarina, quais foram os métodos de ballet com os quais você teve contato?

Eu fui treinada, na verdade, por vários métodos, várias metodologias. A formação da minha própria professora foi Vaganova, depois ela também fez a formação da Royal Academy of Dance, eu fiz os exames de lá. Mas durante todo esse tempo, eu sempre tive contato com professores de outras metodologias e, embora, eu tenha feito com a metodologia da Royal Academy, eu também sempre tive aulas com professores de formação Vaganova e pessoas de formação híbrida, que tinham sido treinadas na França, que passaram por professores cubanos. Então, eu sempre tive acesso a várias metodologias como bailarina.

E desses métodos que você teve contato, qual você julga ter atendido melhor as necessidades do seu corpo? Por que?

Na verdade, eu não acho que nenhum deles atende melhor a necessidade do corpo. Pensando hoje em dia, o que eu acho que acaba acontecendo é que a gente... Qualquer método funciona para qualquer bailarino na mão de um bom professor que tenha um critério baseado em: quantas vezes esse aluno faz aula, qual o tipo de habilidade física que ele tem e como adaptar esse método dentro da realidade desse aluno. Então, na verdade, eu tive aula com pessoas muito distintas durante toda a minha vida e eu nunca senti que um método era melhor que o outro. Às vezes, o que um professor falava funcionava melhor no meu corpo, mas não pela metodologia, mas pela didática e pela maneira de abordar correção, por outros fatores.

Não a estrutura do método em si, mas pela didática do professor e como ele abordava.

A didática do professor, a abordagem pedagógica dele no sentido de como decompor os passos, como ensinar os passos, como corrigir de repente se você estivesse tendo dificuldade, como saber trabalhar aquela parte do passo ou trabalhar algo similar que te daria maior compreensão. Eu acho que é mais isso do que o método propriamente dito.

Quando foi que você se sentiu segura para ministrar aulas de ballet? Você teve alguma formação além das suas experiências quanto bailarina para lecionar?

Na verdade, eu tinha consciência que eu não tinha uma aptidão física para entrar no mercado de trabalho e ter uma carreira bem-sucedida. Eu me formei na escola, um ano mais cedo aos 16 anos. E meus pais são artistas, então, quando eu falei para os meus pais que eu queria trabalhar com dança, a ideia deles foi que eu tive uma formação para poder ser professora. Portanto, nesse ponto eu fui procurar cursos de professores que tivessem reconhecimento internacional. Naquele tempo, existia um curso na Royal Academy que era para formação para professores com duração de três anos. Então, eu fiz um projeto, pleiteei uma bolsa de uma fundação de apoio a brasileiros, que se chamava Fundação Vitae, eu não sei se ainda existe. E eu ganhei uma bolsa dessa fundação, eles que fundaram os meus estudos. Era uma época no Brasil em que a situação financeira era muito complicada e que estudar em um país onde o valor da libra era muito mais alto, - e o meu curso era 30 mil libras anuais – era um curso que meus pais nunca poderiam pagar. Então, na verdade, eu consegui essa bolsa de estudos, eu fui para lá e fiz três anos de formação para professores. Eu dei aula como assistente na escola onde eu fazia ballet dos meus 14 anos aos 17, eu terminei de estudar quando eu tinha 16, e no ano seguinte eu fui para Londres quando eu tinha acabado de completar 17 anos. Eu fiz esse curso e me formei com 21 anos. Quando eu comecei a dar aula de verdade como professora em período integral, eu tinha uma formação para professores, eu nunca dei aula sem essa formação. E depois eu dei aula por quatro anos e posteriormente eu fiz outro curso de formação universitária que é um bacharelado no ensino da técnica clássica e matérias complementares por uma universidade inglesa. Então, eu fiz mais um curso e vou começar agora, mesmo a esse

ponto da minha carreira, um mestrado em setembro. Eu acho que, na verdade, eu sempre tive cursos, porque dar aula de ballet não é uma coisa que você consegue dar sem ter tido uma ajuda das ferramentas de trabalho, ou você consegue dar, mas você dá mais cabeçada do que tudo. E eu posso dizer que mesmo tendo tido uma formação profissional para dar aula de ballet, eu ainda acho que os alunos que eu tive quando eu tinha de 21 a 30 anos, de uma maneira ou outra, eles foram cobaias para o professor que eu fui entendendo. Então, se eu conseguisse voltar agora no tempo e resgatar algumas daquelas pessoas no começo da minha carreira, quem sabe eles teriam tido oportunidades maiores do que eles tiveram naquele tempo. Acho que tudo contrabalança. De repente, aos 20 anos você tem uma maior capacidade de trabalho, mais energia e etc, mas você não tem aquela vivência que você tem como professor, quem sabe com uma experiência e uma formação maior.

Qual o nome desse curso do Royal de três anos que você fez?

Era o The College of the Royal Academy Dance, ele se chamava The-three year Teacher Training Course. É um curso que não existe mais, ele foi reformulado. Hoje em dia existe um curso no lugar dele que é feito de uma forma diferente, é um curso mais acadêmico do qual eu fiz, que era mais prático, e nesse curso você se formava como licenciado pela Royal Academy of Dance como professora. Então, você se formava e tinha um título de Licensure of the Royal Academy Dance, como se você fosse licenciado por aquela organização. E eu, na verdade, parti para fazer esse curso da metodologia da Royal, não tanto porque fosse uma metodologia de escolha, mas mais porque naquele tempo era um curso que existia de formação para professores que dava uma graduação, e que foi algo que, tanto para mim e para os meus pais, foi importante que eu tivesse e não que eu sáísse para dar aula sem ter realmente uma formação profissional.

Então, esse curso chegou a ser uma graduação?

Sim, ele é uma graduação. Ele é um curso técnico, ele é uma graduação como se fosse um técnico profissionalizante. Então, é um licenciamento. Você tem matérias teóricas, como: anatomia, história da dança, fisiologia e todos esses tipos de coisas. Seria equivalente a um curso técnico na Inglaterra, porque é um curso de formação que era endossado no departamento de educação pública.

Com a sua experiência no ensino do ballet clássico em Goiânia, pelo o que você viveu aqui, se você pudesse fazer um compilado de características dos métodos de ballet, o que você utilizaria de cada um que você teve contato?

Assim, eu tive uma experiência em Goiânia muito direcionada, eu sempre trabalhei em Goiânia na mesma instituição. Então, eu não tenho uma idéia muito abrangente do cenário da dança em Goiânia como um todo, e o que eu acho, é que o cenário da dança, em qualquer cidade do

Brasil, tem muito a ver com se a escola é governamental ou particular, se dentro dessa realidade o ensino é visando à educação daquela criança ou se é visando uma possível profissionalização dessa criança, e se essa dança é feita para o bem-estar como um hobby ou se essa dança é feita como parte de um conhecimento daquela pessoa, adulta ou criança. Então, o que eu conheço de Goiânia é dentro de uma escola que tem uma formação profissionalizante, e mais especificamente, toda vez que eu vou para Goiânia, a minha tendência é trabalhar com as crianças que são escolhidas dentro desse programa. Então, eu trabalho, ainda por cima, com as crianças do Corpo de Baile. Sendo assim, eu não tenho muita ideia... Eu nunca cheguei a ver as aulas do geral da escola. Eu trabalho normalmente no Basileu França com os professores tanto do Basileu quanto com os do Gustav Ritter, às vezes, mas eu tenho maior contato com os alunos que são selecionados. Portanto, é muito difícil para eu fazer essa recomendação. Eu acho assim, se você falar: 'Nós vamos selecionar algumas crianças que têm aptidões físicas e elas serão treinadas para terminar no nosso Corpo de Baile', eu acho que a metodologia aplicada nessas crianças, para o mercado de trabalho atual, quem sabe a Vaganova seria melhor para elas. Uma metodologia Vaganova, não necessariamente pura, mas uma metodologia Vaganova adaptada a realidade dessas crianças. Até porque, elas começam muito mais jovens. Então, eu acho que tem que ser feito um trabalho de adaptação, porque essas crianças normalmente entram com 5 anos. Então você tem: 5, 6, 7, 8, 9, 10 anos. Se tem às vezes 5 anos deles antes de chegarem na idade de começar a realmente preparar. Então, eu acho que o que você faz é um trabalho que é apropriado para essa faixa de desenvolvimento infantil, que é um trabalho mais lúdico, é um trabalho que tem a ver com conscientização com desenvolvimento motor, coordenação, desenvolvimento, da musicalidade, da criatividade, de outras áreas. Por outro lado, nada na escola em geral, por exemplo, eu posso ter cinco ou seis turmas da mesma faixa etária. Uma turma pode ser que, se ela conseguisse ser uma turma selecionada, você faz um trabalho, já nas turmas no geral que irão vir duas vezes por semana, e que tem crianças de todos os tipos de físico, aptidão e também de interesse na dança. Algumas realmente gostam muito e vão treinar em casa e vão fazer um extra, e têm outras que fazem como uma atividade, mas, de repente, não é uma coisa que a criança vai distender mais tempo do que o que ela está ali, e, às vezes, é uma criança que falta mais, tem outra realidade. Então, daí, eu acho que a metodologia tem que ser adaptada a isso. E também, quando a criança de 10-11 anos chega, você tem que poder ver o que vai conseguir fazer dentro da realidade. A metodologia Vaganova funciona muito bem, só que se a criança vem apenas duas vezes por semana, por exemplo, o primeiro ano Vaganova, o planejamento de aulas é para uma criança que faz aulas cinco vezes por semana pelo método. Então, eu não consigo cobrir uma matéria que essa criança vem cinco vezes por semana com uma criança que vem duas vezes por semana. Então, na verdade, para fazer o primeiro ano com a criança que vem duas vezes por semana, vai demorar dois anos e meio para ela conseguir chegar ao segundo ano se continuar fazendo aula duas vezes por

semana. Sendo assim, talvez ela nunca consiga chegar a fazer o tipo de passo que vai possibilitar que ela se mexa mais no palco, que ela dance mais. A estrutura da aula é uma estrutura que, no começo, você vai passar 01h15min na barra, que para uma criança que vem duas vezes por semana, é muito chato. A criança não vai passar 01h15min na barra e fazer 15 minutos de centro, ela não vai fazer isso durante cinco anos de formação, você vai acabar perdendo essa criança. Então, nesse sentido, o método tem que ser híbrido. Eu acho que ele tem que ser um método Cubano? Tem que ser um método da Royal? Não, eu acho que tem que ser um método que vai funcionar dentro daquela realidade da escola. Mesmo o método da Royal Academy, se você vai aplicar o método porque a escola vai ser examinada, vai ser avaliada, os pais querem ter essa validação, é uma coisa. Agora, você pode trabalhar dentro da metodologia, mas, de repente, não... Porque o método da Royal Academy, na verdade, é mais do que um método, ele é um sistema de avaliação. Então, por exemplo, o programa é feito para você fazer o exame. Então, você trabalha as suas aulas livres e daí você prepara aquele examezinho para o aluno passar por uma avaliação. Se você não vai fazer a avaliação, você pega aquela forma que, na verdade, é uma maneira mais leve de ensinar a dança. A pessoa não vai fazer passos que necessitem que ela esteja em um treinamento mais integral. Mas, eu realmente não acho que a metodologia que é o mais importante, o importante é o que o professor tem da metodologia, é que todo mundo dentro daquela escola fale a mesma língua, seja uma escola por hobby onde tem três professoras de ballet clássico, ou uma escola onde tem uma staff de vinte professores de ballet clássico, o importante para mim, é que todos os professores deem uma aula parecida. Porque o aluno entra lá, e o que eu acho errado, é que ele faça um ano de aula com um professor e depois muda para a turma de outro, e tudo o que ele aprendeu estava errado, e tudo o que ele vai aprender agora não tem uma coerência no desenvolvimento desse aluno. Isso é uma utopia, porque no Brasil, isso não funciona assim. Eu acho que em muitas escolas, por maior esforço que a escola faça, os professores vêm de formações distintas. A escola pode tenta possibilitar uma formação profissional, só que nem todas as pessoas no Brasil dão aulas de ballet porque é uma vocação, elas dão aula de ballet porque elas precisam do dinheiro para sobreviver. Então, aí está para mim, o maior problema. Porque, para a pessoa estudar, buscar uma formação... O bom professor não entra na sala sem um planejamento do que ele vai fazer, como ele vai fazer, principalmente, quando vai dar aula para criança, só que para você fazer isso... Isso quer dizer que o seu trabalho antes de entrar na sala de aula é grande. E se a pessoa não tem um grande interesse em ser professora, ela não vai fazer isso. Ela não vai preparar aula, não vai preparar uma playlist, ele não vai ensaiar. Ela vai ali, dá uma aula, joga uma aula em cima dos alunos, e no final do mês recebe o dinheiro. Então, o que acaba acontecendo é que, infelizmente, porque não existe uma formação formal de professores no Brasil, e porque a demanda de professores é muito maior do que existem professores com uma formação profissional, qualquer um acaba dando aula. E mesmo dentro

de uma escola, você acaba com grande diversidade no nível de compreensão. Tem gente que foi um bom bailarino e dá aula, tem gente que não chegou a ser um bom bailarino e dá aula, tem gente que buscou alguma formação profissional com algum curso, algum preparo para dar aula, tem gente que não teve nenhum, tem gente que tem interesse e busca isso, tem gente que não se importa, tem gente que faz o que faz sem se preocupar com o que está dando, tem gente que ainda é bailarino e vai lá e dá uma aula e dá os passos que ele faz, diluídos para dar aula para criança, a criança não tem nem como saber e nem deveria estar trabalhando essas coisas. Tem gente que, por outro lado, subestima a capacidade da criança e dá algo banal sendo que a criança poderia estar aprendendo muito mais. Então, na verdade, eu acho que o problema é muito mais sério. Às vezes, dentro de um cenário de dança, quando nós vamos... Eu acho que existem escolas e escolas, estou falando dos professores, mas agora vou falar da direção da escola. Tem escola que não se importa, ela coloca o cliente pagante lá dentro, e o professor que ela contrata, desde que a pessoa seja agradável, o aluno goste do tio ou da tia, eles não estão muito preocupados com o que a criança está aprendendo. Então, para mim, isso é quase um assalto a mão armada de uma forma velada, porque o pai está pagando para o filho aprender uma coisa e o profissional ali dentro não tem uma formação para ensinar aquilo. E o pai, não tem conhecimento para saber que isso está acontecendo.

Em uma das escolas que eu trabalho está acontecendo exatamente isso. Eles não se importam quem está na sala dando aula. Eu falo, ‘Gente, mas não é assim. Não faz assim. A fulana está colocando a menina de 5 anos para tirar foto com sapatilha de ponta, só para achar bonitinho e chamar clientes. E as coisas não funcionam assim. E aí eu saio de carrasco, porque eu tento mostrar que não é esse o caminho. E eles acham que eu estou querendo intervir no processo da escola.

E, na verdade, para esse tipo de escola, o professor que tem menos conhecimento, dá menos trabalho. Porque ele faz qualquer coisa, ele faz as coisas erradas, mas que o cliente acha bonitinho, ele brinca na aula, ele conversa e não dá aula. Tem gente que mais desenha na sala e conversa com a criança, do que dá aula. Esse professor, às vezes, o aluno gosta mais. Não tem cobrança. E a escola por outro lado, não tem reclamação. Mas, o diretor dessa escola e a coordenação dessa escola dormem à noite? Daí eu me pergunto, porque eu não dormiria se eu estivesse nessa posição. Porque eu me sentiria completamente uma impostora. Então, tem os dois lados. Mas eu acho, que para mim, é bem difícil qualificar o que você pediu, porque tudo isso eu vejo como um ciclo vicioso muito maior. Para mim, a pessoa para dar aula... Você não pode dar uma aula de educação física se você não tem uma formação. Mas a nossa profissão, é uma profissão que não te pede nada. Por exemplo, se a minha mãe, que é pianista, quiser dar aula de ballet, ela entra na sala e dá aula de ballet sem nunca ter feito um passo.

Às vezes, é muito fácil uma pessoa que não tem formação conseguir vender uma aula de ballet, porque o pai e a mãe da criança são leigos e não vão entender se o professor tem qualidade no serviço ou não.

O outro grande problema que nós temos na nossa profissão, o número de alunos de 13, 14, 15, 16 anos, estão ali dentro liderando uma turma. Então, a menina, a professora, ela pode ser bonitinha, fazer um coque bonito, fazer uma maquiagem bonita, fazer o cabelo e entrar para dar aula e as crianças acharem a tia linda. Só que aquela pessoa é uma criança, uma adolescente. Ela não tem capacidade de liderar o aprendizado, porque, na verdade, ela mesma como pessoa não tem maturidade. Como que ela vai ser a professora responsável daquela turma? Não tem como. Eu acho que o problema é mais sério. Eu nem sei se respondi a sua pergunta, mas enfim.

Com certeza, deu para abranger além.

Você considera a sua formação suficiente? E você busca formações além?

Eu não considero que a minha formação é suficiente, porque a nossa formação nunca é suficiente. Eu acho que no momento que paramos de aprender, é o momento que somos obsoletos. Então, eu acho que aprendo todos os dias, e eu não acho que aprendo só dentro da minha área. Eu acho que precisamos aprender todos os dias em muitas áreas. Como o mundo está mudando culturalmente, você precisa ver muitas coisas, eu assisto muita dança, talvez porque eu goste. Eu não sei se todo mundo assistiria o nível de coisas que eu assisto, mas eu gosto. Eu acho que isso me dá uma outra visão sobre onde a dança está hoje e como continuar ajudando as pessoas. Nós precisamos ter uma percepção sempre contínua do nosso mercado, de onde a dança está, o desenvolvimento das coisas, como as coisas estão mudando. Eu, na verdade, vou começar um mestrado agora, na área da pedagogia da dança, acho que vou fazer um curso de formação Vaganova em São Petesburgo no ano que vem. Porque eu acho que, apesar de que trabalho de uma maneira específica, tudo o que você aprende, te agrega. Vai fazer você rever à sua maneira de trabalhar. Então, eu espero que uma pessoa que fez aula comigo há 10 anos, e que fez aula comigo há 5 anos, e que fez aula comigo há 3 anos, e faz aula comigo hoje perceba que a minha aula e o que eu acredito, tem coisas que eu acredito sempre, mas que eu vou mudando com o que vou aprendendo, não só de fora, mas também dentro da sala de aula ao lidar com alunos, com físicos diferentes, com idades diferentes... Assim, eu acho que ninguém pode parar de aprender, e mesmo quando você sabe, quando você vai a um curso, você assiste aula de outra pessoa, e a pessoa falou a mesma coisa de uma outra maneira, aquilo, às vezes te dá uma ideia de uma outra abordagem.

Que tipo de formação você considera adequada para os professores da nova geração?

O que não existe no Brasil, deveria existir uma formação que falasse de metodologia, falasse de como aplicar a metodologia ou várias metodologias dentro do contexto em que você trabalha. Eu acho que tem que existir uma formação na área de ciência da dança no sentido de como o corpo trabalha, para que a pessoa tenha consciência das novas pesquisas e de como aplicar essas coisas ao ensino da metodologia. Eu acho que você tem que conhecer o corpo para saber até onde ir, o que é saudável, o que das coisas que sempre fizemos e que pode ter sido feito no nosso treinamento é seguro e o que não é, o que é benéfico para o treinamento e o que não é, o que vai trazer um ganho no desenvolvimento da criança e o que, na verdade, vai causar lesões. Eu acho que a formação de professores tinha que incluir um lado que fosse de didática, pedagogia, de como lidar com as crianças. Um lado de entender onde as crianças estão hoje, não só no desenvolvimento, mas na realidade onde vivem, porque eu acho que dar aula para as crianças de hoje em dia é um outro desafio. Eu acho que deveríamos ter também uma aula de conscientização do mercado onde trabalhamos. Se você vai pedir um emprego em uma escola em que a criança vai por hobby, o que essa coordenação vai pedir de você, se você vai para uma escola de formação, como você vai abordar esse cliente. Os seus direitos e os seus deveres como profissional, o que é ético e o que não é, como trabalhar em equipe eu acho que é algo que falta aqui no Brasil. No geral, o nosso mercado que está todo mundo lutando por ter o seu lucro, os professores eles são mais inimigos do que amigos, e eu acho isso muito errado. Eu acho que no fim do dia, nós podemos estar competindo na mesma área, mas isso não quer dizer que, como ser humano, nós não podemos sair à noite e jantar na mesma mesa. Eu acho errado que na nossa área existe uma necessidade de desvalorizar o trabalho do outro para enaltecer o seu, então eu acho que isso é algo que a nova geração deveria... Um médico não fala mal do outro para autoafirmar. Então, eu não vejo porque nós precisamos. Eu posso questionar porque ele faz sim, porque eu faço assim, mas eu não necessariamente preciso diminuir o trabalho da pessoa. Eu acho que é por esse lado, mas deveria sim existir uma formação profissional que pudesse, não ser focada somente nesse trabalho, mas que preparasse esse professor para que ele pudesse atuar em vários seguimentos. Mas acho que isso é uma utopia. Isso não é uma coisa que..., mas, enfim.

Eu acho que essa pergunta não será muito pertinente, mas eu a farei mesmo assim. Qual avaliação você faz hoje das possibilidades de formação para professores de ballet em Goiânia? Você não precisa falar apenas de Goiânia, pode abranger.

Eu acho, que na verdade, em Goiânia, eu não sei até que ponto tem uma formação. Eu sei que a Gisela tem um método e você pode ir e fazer o curso do método dela. Eu sei que se você trabalha no Basileu ou no Gustav Ritter, quem sabe a Simone vá te dar algum tipo de formação dentro do treinamento que ela faz anualmente. Eu acho que hoje em dia, na pandemia, a gente acabou tendo uma possibilidade de globalização muito maior. Então, você consegue fazer

milhares de cursos online. Se a pessoa tem interesse, ela pode buscar isso, ela pode fazer curso online desde o Bolshoi na Rússia, Bolshoi no Brasil, no Kirov, na Escola Cubana, na Escola Cubana daqui do Brasil, na Royal e enfim. E também, ela pode fazer formação específica com milhares de profissionais do Brasil e fora do Brasil. Então, eu acho que essa possibilidade existe, só que para o professor fazer isso, ele tem que ter os olhos abertos para que isso está lá, eu não sei se as pessoas sabem, eu não sei se as pessoas sabem escolher o que é melhor para elas. E eu acho que a pessoa tem que pensar onde essa formação vai ser reconhecida. Então, por exemplo, eu posso fazer uma formação da Royal Academy que é reconhecida, porque tem o reconhecimento a nível global. Eu posso fazer uma formação na escola Bolshoi Brasil, isso vai ser reconhecido? Até certo ponto, sim. Até porque é uma escola reconhecida pelo MEC que vai te dar um certificado. Agora, sem desmerecer ninguém, eu posso inventar um método, o Método Ana Maria Campos. Você faz uma formação comigo, gente, isso é uma enganação, porque o Método Ana Maria Campos não existe, é um método que eu inventei. E esse método, na verdade... Daí eu pego e imprimo o certificado em um papel? Você vai falar, ‘Eu fiz o Método Ana Maria Campos’. Tá, mas ele é homologado onde? Como ele é feito? Então, eu acho que tem esse outro lado, que às vezes as pessoas colocam a confiança delas em um profissional, só que você tem que ter mais cuidado de ver se essa formação vai ser uma coisa real. Eu não sei como é especificamente no cenário da dança aí em Goiânia, mas eu sei que no Brasil, em geral, pode ser assim. Eu posso fazer a minha formação em qualquer coisa. Na verdade, ontem mesmo, eu estava falando sobre isso com uma professora. Apareceu um método aqui nos Estados Unidos, que o povo está se matando para fazer uma certificação. É uma certificação que você paga 700 dólares, tem duração de uma semana – e nós sabemos que não existe certificação de professor em uma semana –, daí a pessoa vai aplicar os exames na sua escola. A pessoa vai lá, aplica os exames na sua escola e os exames são feitos no palco com a plateia para ser um bom oba-oba para o negócio vender. Daí você paga 700 dólares da certificação, você paga a taxa do exame, você aluga o teatro e os pais vão lá, daí eles dão o certificado e a nota no fim do dia com a plateia assistindo. Tá, mas, ninguém percebeu que isso é uma enrolação? Ninguém percebeu que isso é uma maneira de tirar dinheiro dos outros? Mas está sendo vendido na internet, tem uma pessoa do Rio de Janeiro, esperta, que está ganhando uma porcentagem, e ontem apareceu uma coisa de um professor que eu conheço e que é uma pessoa que trabalha sério, dizendo assim, ‘Já somos 52 certificados pelo método’, e esse método te dá um pedaço de papel que não equivale em lugar nenhum.

Os professores buscam uma segurança em algo que é...

É totalmente irreal. Mas o professor que fez essa certificação, ele acha que comprou uma coisa que é boa para ele no desenvolvimento profissional. E a gente, no Brasil, que vai virar para a pessoa e falar assim, ‘Gente, não gasta dinheiro com besteira. Vocês estão gastando o seu

dinheiro e tempo, e estão direcionando a sua escola para uma coisa que, na verdade...’ Essa é uma pessoa americana que eu até conheço, dona de uma escola, que arrumou uma forma de ganhar dinheiro na pandemia. Ela pegou oito amigos que vão ajudá-la a aplicar esses exames, ela fez um curso online com esses oito amigos, pega esses professores, faz isso e assim que funciona. E daí, você ganha também o exame, a chance de qualificar para ir para o curso de verão dessa escola nos Estados Unidos. E ali é ainda, uma coisa que o brasileiro gosta, que é ir para fazer compras nos Estados Unidos. Então, assim, quando a gente pensa no que existe lá na nossa profissão, é um pouco assustador.

É muita coisa absurda, né?

É surreal.

Não dá para acreditar de tão surreal que é. Parece coisa de filme.

Sim.

Você acha que a formação para professores de ballet no seu método materno é acessível em todos os sentidos? Financeiramente, questão de diversidade, etnia, gênero...

Eu acho que ela é acessível financeiramente se a pessoa der valor a formação. É uma formação cara, vamos dizer que estamos falando de 20 mil reais. Só que eu também não posso esperar que para ter uma boa formação vai me custar mil reais, porque se eu tiver uma formação de mil reais, particular, o que eu vou receber vai ser indireta a proporção ao que eu paguei. 20 mil reais é muito, mas se eu diluir isso em dois anos de formação, é uma formação que dura dois anos, em 10 vezes por ano. Então, eu estou falando que estou pagando mil reais por mês para fazer alguma coisa que vai me dar uma formação profissional, eu não acho caro. Eu acho acessível. As pessoas acham caro porque elas falam, ‘Custa 20 mil reais’, mas você tem dois anos de uma formação, se você diluir isso mensalmente que é a maneira que o nosso sistema educacional funciona aqui no Brasil, eu não acho que é caro. E, sim, de todas as formas ela é inclusiva. Você pode fazer isso se você for de qualquer gênero, qualquer raça, de qualquer língua. Você pode, por exemplo, se um professor brasileiro que mora no Brasil, mas fala outra língua, ele pode fazer a formação em outro país que seja da língua materna. Ela é inclusiva no sentido que se eu tenho um professor que sofreu um acidente e está em uma cadeira de rodas, mas que ainda quer trabalhar com isso, aquilo é levado em consideração. Então, nesse sentido sim, ela é inclusiva.

Qual conselho você daria para os professores da nova geração?

Que a gente olhe com mais cuidado no que a gente chama de formação profissional. Eu acho que precisamos saber mais, buscar uma formação profissional. E essa formação profissional

tem que ser algo que realmente vai acrescentar. É a gente tentar não pagar por coisas que não valham a pena. Por outro lado, saber que qualquer formação de uma reputação decente que vai te dar bons resultados, ela vai ter um custo, porque tudo o que é de graça e muito fácil... Então se você vai fazer uma formação profissional que aquilo lá você faz sem ter que aprender nada, aquilo ali não te valeu. Eu acho que a gente tem que se conscientizar que a nossa profissão envolve muitas facetas, então, eu tenho que buscar uma formação profissional que vai levar isso em conta. Desde formação em metodologia, em pedagogia, em anatomia, em pesquisas sobre o corpo, formação como fazer o meu marketing, como escrever um currículo, com ter uma LinkedIn. O que é ético e o que não é. Quais são as bandeiras vermelhas quando você trabalha em uma escola e ela começa a te pedir para fazer horas que ela não te pagou, como você se conduz, quando a escola está pedindo para ensinar ponta alguém que nunca fez aula. Eu acho que tudo isso é... A gente saber se aliar a pessoas que, de repente, tem uma certa generosidade de trocar experiências, de trocar informações, e ter um pouco de quem sabe desenvolver um mercado de união e não de comportamento infantil. De repente, continuar sempre se questionando se eu já sei o suficiente, se onde estou, está me dando o que eu preciso, como fazer ponte com certas organizações que são renomadas, como buscar ajuda. Eu acho que tudo isso é importante para a nova geração.

Quinta-feira, 8 de abril de 2021

Entrevista com Cristiane Rezende

Nome completo.

Cristiane Bettini e Souza de Rezende Provazzi.

Idade.

44.

Qual a sua identidade étnico racial?

Branca.

Qual a sua identidade de gênero?

Feminino.

Você é de Goiânia? Se não, de onde você é e como veio viver em Goiânia?

Sou de Goiânia.

Quando e como você começou a dançar?

Eu comecei aos 9 anos fazendo jazz e as professoras identificaram que eu tinha um potencial físico bem acentuado para o ballet clássico. Então, elas buscaram trazer essa descoberta para mim, mas eu fui bem resistente durante 2 anos. Aos 11 anos, eu iniciei o ballet clássico e foi para não sair mais. Eu fazia aulas das 13h30min às 19h30min de segunda à sexta, fora os finais de semana de ensaio. Eu comecei direto no Corpo de Baile, fazia aula todos os dias, e já comecei na sapatilha de ponta porque eu já tinha 11 anos. E a escola em que comecei, coincidentemente, era uma escola recente daqui de Goiânia, então a professora realmente me pegou para trabalhar.

Em qual escola você começou a dançar?

Foi lá no Studio Dançarte, assim que eles abriram.

Como bailarina, quais foram os métodos de ballet com os quais você teve contato?

Como bailarina os métodos não são bem definidos e não são seguidos à risca, o que é totalmente compreensível porque é difícil trabalhar com os bailarinos heterogêneos e com finalidades diferentes. Então, a Gisela dava um pouco de tudo e no final dos meus anos no Studio Dançarte, ela utilizou bastante o Método Cubano, eu até fui para Cuba antes de ir para a Alemanha. Então, eu não sei te falar apenas um método. Mas na Alemanha era o método russo, Vaganova, tanto na escola que estudei quanto nas companhias.

E desses métodos, qual você julga ter atendido melhor as necessidades do seu corpo? E por quê?

O Vaganova, sem dúvidas. Como bailarina, o meu biotipo já era um pouco propício em termos de flexibilidade, perna longa mais longilínea. E hoje, como professora, eu me identifico muito com o método pela forma de como tudo é trabalhado, como o bailarino é construído dentro desse método. Então, é uma forma consciente de muita força e muita plasticidade dos braços e tronco. Esse é um método que tenho total paixão e afinidade.

Aqui na minha escola, quando eu abri, para dar aulas para as crianças eu fiz alguns cursos de professores com a Toshie e o método foi o Royal, um pouco mesclado quando ela dá o curso. Mas, na minha metodologia, o baby é uma criação minha, é uma aula que eu criei. De 5 a 7-8 anos eu utilizo o Royal, porque é um método que traz um pouco do lúdico e do que é necessário para a nossa realidade. E, a partir dos 9-10 anos, eu já ensino o Vaganova.

Quando foi que você se sentiu preparada para ministrar aulas de ballet clássico? Você teve alguma formação além das suas experiências como bailarina para lecionar?

Eu tenho a minha formação como bailarina profissional, a experiência de trabalhar no teatro e em uma companhia, então, eu acho que isso já traz um conhecimento muito grande. Agora, o bailarino e o professor não são a mesma coisa. Então, nós como bailarinos trazemos esse conhecimento para passar para o bailarino que quer se profissionalizar. Já a didática de um professor, ela precisa ser estudada, e eu tive a felicidade de encontrar e conhecer a dona Toshie assim que retornei para Goiânia, e aí eu fiz os cursos com ela. Então, hoje eu me atualizo com os cursos do Bolshoi.

Assim que eu retornei, eu já me sentia segura para dar aulas devido a minha experiência como bailarina. Foi de imediato. Eu já tinha definido que era o que eu queria e foi isso. Foi no meu retorno.

Com a sua experiência no ensino do ballet clássico em Goiânia, se você pudesse fazer um compilado de características dos métodos de ballet clássico, o que você utilizaria de cada um?

O Método Cubano eu acho ele muito válido e, talvez, o físico dos brasileiros e cubanos sejam um pouco parecidos. Eles trabalham muita força, muitos giros, muito. Eu o acho interessante, e porque o bailarino brasileiro gosta muito de fazer malabarismo, então, desde muito cedo as meninas já estudam as variações. Aos 10 anos, elas já fazem Esmeralda, não que eu seja a favor disso, mas é o que acontece. Então, eu acho que os brasileiros se identificam um pouco com o método.

O Vaganova, eu acho que é o método certo para o bailarino que tem o físico ideal, que quer se profissionalizar e que tem intenção de se dedicar diariamente.

O Royal, eu não posso falar muito sobre, porque eu não tenho a formação Royal. O que eu aplico aqui nas meninas, não seria aquelas provas que eles fazem. Então, eu peguei mais a questão da criança, o lado lúdico. Mas até a minha nomenclatura sempre para o lado do Vaganova, até nesse inicizinho, depois dos 9-10 anos, aí vem o Vaganova mesmo. Então, assim, eu não posso falar o que o Royal acrescentaria, porque eu não tenho esse estudo.

Você considera a sua formação suficiente? E você busca formações além?

Eu busco diariamente. Eu tenho uma bagagem de estudo como aluna, porque eu era muito dedicada. Como bailarina, eu tive oportunidades que foram únicas, porque nem todos os bailarinos têm essas oportunidades. E, como professora, eu busco diariamente estar reciclando, renovando, e trago isso também para a minha escola e para os professores.

Que tipo de formação você considera adequada para os professores da nova geração?

O que nós temos aqui, que oferecemos para quem quer estudar e que quer realmente ter um bom método de ensino, eu aconselho o Bolshoi, o Método Vaganova devido ao discurso e a forma que eles ensinam. Então, aos futuros professores, façam esses cursos, busquem essa metodologia e tentem adequar à realidade, já que nem todos os alunos das escolas particulares fazem a prática 5 vezes por semana. Eu acho que é um excelente caminho. Mas há muitas pessoas que vêem dificuldade, porque é um método muito rígido.

Qual avaliação que você faz hoje das possibilidades de formação para professores de ballet em Goiânia?

Eu não conheço o curso que a Gisela dá, eu nunca fiz. Eu posso falar do meu, eu formo professoras e acho que elas são muito bem formadas. O Basileu, quando eu fiz o curso da Dona Toshie, eles buscaram trazer também profissionais de fora, hoje, inclusive, eles trabalham muito com a Ana Maria Campos. Eu acho que eles fazem formação de professores de lá, é como eu aqui. Lá eu vejo que é uma busca de fora, de tentar melhorar o que eles têm lá dentro e é uma escola de referência.

Acontece assim mesmo. Atualmente, estou trabalhando lá, então todo ano nós temos alguns cursos de reciclagem, agora nós temos muito trabalho com a Ana Maria, sempre

temos cursos Vaganova também. E eu acho que todas as escolas têm buscado esse compilado de pegar o que é válido de cada método e aplicar.

Você acha que a formação para professores de ballet, no seu método materno, que no caso é o Vaganova, é acessível em todos os sentidos? Financeiramente, étnico, racial, regional, gênero, classe social...

Essa pergunta é um pouco difícil. Eu acho que hoje sim, ainda mais porque temos uma escola russa aqui no Brasil. Eu acho que sim, é acessível. Até porque as escolas particulares sempre trabalham com a questão de sistema de bolsa, então, eu acho que é acessível.

Se você pudesse dar conselhos para os professores dessa nova geração que está vindo agora, sobre formação, buscar conhecimento... Qual recado você daria?

O que eu deixo de recado para os professores: o professor tem que diariamente estudar e preparar as suas aulas, independente do método que ele está seguindo; buscar conhecimento seja no ballet clássico, jazz, contemporâneo, ou seja, ampliar seu conhecimento. Por exemplo: no ballet clássico, nós não precisamos ficar presos só na aula em si de clássico, mas vamos buscar saber sobre a anatomia, exercícios de fortalecimento, outras técnicas que agregam ao ballet clássico. O que deixo de recado é isso. Essa busca diária. Da mesma forma que um bailarino diariamente tem que se preparar para fazer um ensaio, para fazer sua aula, nós também temos que diariamente inserir algo novo, porque aprendemos todos os dias. O aprendizado nunca termina. E dentro daquilo que estamos aprendendo todos os dias, nós também temos que passar a levar para os alunos também dentro de uma motivação e de um espelho, porque, de certa forma, o professor é o espelho do aluno.

Com certeza.

Goiânia, 10 de abril de 2021

Entrevista com Olga

Nome completo.

Olga Dolganova.

Idade.

73 anos.

Você é de Goiânia? Se não, de onde e como você veio viver aqui?

Não, eu não sou de Goiânia. Eu não sou brasileira. Eu sou russa. Eu sou lá da Rússia e vim para Goiânia porque fui convidada por uma escola particular, que me contrataram. Eu vim para trabalhar.

Quando e como você começou a dançar?

Essa questão é muito ampla. Desde criança eu gostava de dançar. Eu fazia algumas aulas de amadores em alguns lugares da Rússia, mas depois eu fiz teste na escola de ballet profissional, passei nesse teste e estudei na escola profissional de ballet por 9 anos. Esta é a minha jornada inicial.

Depois disso, eu fui contratada pela companhia profissional, que também é uma companhia de ballet, onde eu trabalhei por 20 anos como bailarina profissional.

Como bailarina, quais foram os métodos de ballet com os quais você teve contato?

Meu aprendizado na Escola de Ballet foi apenas um. Na Rússia nós não temos outro método, só existe o Método Vaganova, o método clássico de Vaganova. Eu aprendi e segui com ele durante a minha carreira. Tudo o que aprendi na escola foi esse método.

E desse método, você julga ele ter atendido as necessidades do seu corpo? Por que?

Perfeitamente. Porque nas escolas de ballet clássico, as alunas passam por uma seleção rígida, em que são escolhidas para aprender adequadamente tanto fisicamente, psicologicamente e questões de saúde. Tudo isso se aprende e segue a linha desse estudo e, posteriormente, para suas carreiras como bailarinas.

Quando foi que você se sentiu preparada para ministrar aulas de ballet? E você teve alguma formação ou só as suas experiências como bailarina foram suficientes?

Se eu entendi bem a pergunta, a formação foi única. Você tem que passar por 9 anos, seguindo período por período para aprender para enfrentar dificuldades, porque em cada um tem alguma dificuldade. E depois eu fui avaliada para a carreira profissional dos níveis diferentes. Ou você está dançando no Corpo de Baile, ou você começa a dançar as partes de solo, ou você cresce para ser a primeira bailarina. Por isso que quando você está pronta para se adequar nessa profissão, não pode se colocar como: 'Eu já estou sentindo que sou bailarina.' Isso é um processo de anos de trabalho, que pode até revelar que você é capaz de fazer as coisas muito mais difíceis no sentido de interpretação e execução de dança.

Quais as características eficientes do Método Vaganova para utilizar com os bailarinos?

A minha jornada aqui em Goiânia, no Brasil, ao aplicar esse método que eu fui criada e formada não foi muito fácil, porque, para falar a verdade, a Rússia tem tradição, tem cultura um pouco mais profunda no sentido de dança e arte, e o perfil dos bailarinos russos é muito... Não é questão de ser diferente... As pessoas precisam se preparar e ensinar nas escolas que dá para você se ampliar. Aumentar o conhecimento. Você aprende não só a dançar, só mexer as pernas, os braços, além disso tudo, as escolas oferecem muitas matérias teóricas, muitas matérias de interpretação de dança. Então, ao invés de só aprender dança, você mergulha profundamente nesse ensino para criar esse nome de realmente ser bailarino. Por isso essa questão de informação, os alunos no Brasil não têm acesso dentro do ensino, ou, se tem, é muito pouco

acesso, não há aulas teóricas. Então, o meu começo aqui em Goiânia, no Brasil, eu senti muitas dificuldades, eu tive dificuldade até para passar e exigir dos alunos. Porque você tem que dar tempo para os alunos assimilarem e chegarem no ponto que o professor quer ver, e isso é questão de tempo. E o tempo, às vezes, não tem como saber quantos meses ou anos (a) aluno (a) vai conseguir se adequar a esse ensino. Essa foi a primeira dificuldade que senti.

Você considera a sua formação suficiente? E você busca novas formações?

Sobre a minha formação, eu posso dizer que foi muito completa e ampla que me sinto satisfeita. Eu aprovo, porque a melhor formação que o bailarino pode ter é a formação do Método Vaganova. Mas, isso você sente com o tempo quando está trabalhando como profissional. Eu não tenho outra resposta. É uma formação completa que tem tudo o que um bailarino precisa ter.

Que tipo de formação você considera adequada para os professores da nova geração?

Essa não é uma questão fácil de responder. A minha prática de trabalho, às vezes, me levava paralelamente para ver situações de cada um, de cada grupo, para ampliar a formação dos alunos, porque aqui no Brasil não há seleções muito rígidas. Os (as) alunos (as) que querem fazer ballet, façam, as escolas oferecem essa oportunidade. Esse é um outro nível da formação para mais pessoas, mais alunos, mais crianças; quem quer aprender e quem tem o perfil de chegar um pouquinho mais longe. Por isso as escolas do Brasil, eu acho, que essa amplitude de dar essa formação para mais pessoas é correta.

Qual avaliação você faz hoje das possibilidades de formação para os professores de ballet em Goiânia?

Eu acho que as oportunidades aqui nas escolas em Goiânia são muito grandes, por ser uma cidade que tem várias escolas de arte que acaba aumentando a quantidade de pessoas que querem aprender e, vamos dizer, que querem passar para outras gerações. E eu acho que a Escola Basileu França, por exemplo, tem grande experiência nessa jornada e é muito importante, porque a maioria dos professores passaram por essa formação, por esse trabalho de ser professor, seja dançando e aprendendo muito até chegar nos concursos e poder, vamos dizer, ver os resultados das outras escolas – porque você já terá um ponto de vista –, e depois voltar para Goiânia e falar: ‘Eu acho que meus alunos ou a turma conseguiu dançar melhor.’ Esse estímulo e a prática que a escola está dando eu avalio que é um alto nível, desde que as pessoas tenham apostilas e preparação teórica para isso. É muito boa a convivência com o ballet, ela estar estimulando os alunos que pararam de dançar para criar essa forma de passar esse ensino para mais e mais grupos, porque a escola tem muitos alunos.

Você acha que a formação para os professores de ballet, no seu método, é acessível tanto financeiramente como em diversidade étnica, gênero e classe social?

Eu não tenho uma resposta concreta para essa pergunta. O meu método, o Método Vaganova, a única escola, aqui em Goiânia, que eu o uso é na Escola do Bolshoi, que tem seleção e a cada ano a escola tenta dar oportunidade para despertar interesse. O Método Vaganova existe no Brasil. O método pode ser praticado através de cursos com professores e bailarinos russos que estão atuando aqui no Brasil, nesse quesito ele é acessível. Mas sobre as outras questões, eu acho que aqui não tem muitas fronteiras para serem derrubadas. É muito democrática essa política de dança.

Qual conselho você daria para os professores da nova geração que estão se formando?

O único conselho que eu daria: procure informação a mais do que você já tem. Se você já tem um curso, procure outro curso para ampliar o seu conhecimento, porque, hoje em dia, no mundo tem o Google, o Youtube e o Instagram que estão dando exemplos e até há aulas online. Então, por isso a pessoa para de crescer, no modo geral, quando ela acha que sabe tudo e não precisa aprender mais nada. A nova geração de professores que começam a dar aulas no Brasil são mais novos, porque na Rússia existe até grau de professores, acima de 30/40 anos entra nessa profissão, quando você já tem experiência e já praticou tudo o que aprendeu. Por isso, procurar conhecimento e ampliar o que você já sabe, nunca é demais. Então, meu conselho é: procurar sempre a mais e não parar de procurar saber e aprender.

30 de março de 2021

Entrevista com Tassiana

Seu nome completo.

Tassiana Inês Stacciarini de Resende.

Sua idade.

Eu tenho 53 anos.

Qual a sua cor?

Branca.

Qual a sua identidade de gênero?

Feminino.

Você é de Goiânia? Se não, de onde você é e como veio viver em Goiânia?

Eu sou daqui de Goiânia.

Quando e como você começou a dançar?

Eu comecei a dançar aos 7 anos de idade no Mvsika! Centro de Estudos. Era a única escola de ballet que tinha em Goiânia na época, e a minha primeira professora foi a Sinhá. Na época, eu comecei a dançar porque minha mãe me matriculou. Naquele tempo as meninas iam para o ballet e os meninos iam para o futebol. E no Mvsika tinha o centrinho que era um curso que mesclava dança e música, então todo mundo que entrava para dançar, tinha que participar do centrinho. Nós fazíamos dois instrumentos, aula de teoria musical e tudo relacionado com música, e o ballet junto. Então, a música era o complemento da dança. Aí eu fazia piano, flauta e alguns outros instrumentos. Mas chegou um determinado momento que eu não conseguia mais conciliar as duas coisas com a escola, então eu tive que escolher entre dançar ou tocar. E a minha professora de piano batia na minha mão, eu adorava tocar piano, mas ela batia na minha mão, então eu escolhi o ballet porque ninguém me batia. Ainda. Mal sabia eu. Então eu fui para o ballet e continuei.

Na época que você entrou, já tinha algum método específico nas aulas de ballet?

Não. Quando eu comecei, o ballet era muito desconhecido, era uma novidade aqui em Goiânia. A Glacy, que era diretora do Mvsika na época, pagou para a Sinhá o curso para aprender a dar aula de ballet, em São Paulo, eu acho, e ela fez os cursos de dança e trouxe para cá. A Sinhá era voltada para o jazz, é a mãe da Cida. O volume de aulas e alunos no Mvsika começou a crescer tanto, que a Sinhá não estava conseguindo dar todas as aulas, aí foi preciso que a Glacy contratasse outra professora para ajudar a Sinhá a dar conta da demanda. E, assim, ela entrou em contato com a Dalal, do Rio de Janeiro, e a Dalal tinha um contato com o Royal de Londres, e foi através do contato da Dalal que a Glacy trouxe a Holly Price para Goiânia, que foi a fundadora do ballet, por assim dizer, aqui em Goiânia, e formou a primeira turma de dança. Todas as academias mais antigas de Goiânia são frutos dessa primeira formação que a Holly conseguiu fazer aqui em Goiânia. Ela foi a minha professora dos 7-8 anos até os 17 anos, ela realmente foi a minha formadora de dança. E quando eu completei 17 anos, que eu tinha acabado de prestar o exame do intermediário, porque veio o método da Royal com a Holly para cá, porque ela era de lá, trouxe o método e o colocou em prática na escola. Então nós tínhamos os exames do Royal todos os anos, era como se fosse a filial do Royal aqui em Goiânia. Nós tínhamos aulas com pianista, porque não tinha CD na época, era só pianista, eram poucas coisas

com fita cassete. Depois a Holly voltou para Londres, porque o Royal a chamou de volta, e eu precisava terminar os exames, ainda faltava o advanced que ainda não tinha sido completado, e foi quando a Holly escreveu para o Royal, para algumas escolas filiais do Royal na Inglaterra, pedindo uma bolsa de estudos para que eu pudesse completar os exames do Royal, porque aqui em Goiânia não tinha como. E ela conseguiu essa bolsa, e eu fui para a Bush Davies School, terminei o advanced lá e fiquei por um ano, e depois eu fiquei mais um ano na Hammond School, em Chester, onde a Holly trabalhava. Depois eu fiz outra formação chamada ISTD – Imperial Society of Teachers of Dancing. O Royal é algo mais técnico, mais preciso e mais quadrado, pelo menos naquela época, e o ISTD você poderia ser formado para ser bailarina ou professora, e eu escolhi para ser bailarina porque eu estava nessa vertente. Mas, mesmo assim, os exames eram muito mais dançantes e você se comunicava com a examinadora, tinham perguntas durante os exames. Então a gente sabia todos os ritmos musicais dos exercícios, a gente precisava falar o significado dos passos, então tinha uma teoria dentro dos exames. Tinha exercícios livres muito mais que o Royal, que a examinadora passava, mas no ISTD, por exemplo, no advanced tinha a barra que era toda livre e o centro era todo coreografado. Então tinha muito mais coisas livres, era mais leve, era mais dançante. Foi muito interessante conhecer essas duas vertentes, porque você se mescla e faz algo técnico, mas você aprende a dançar também. E foi isso.

Como bailarina, quais foram os métodos de ballet com os quais você teve contato?

Na minha época de formação foi com o método do Royal, principalmente, mas durante esse percurso de formação, nos últimos anos, eu entrei em contato com esse outro método que é do ISTD – Imperial Society of Teachers of Dancing.

E desses métodos, qual você julga ter atendido melhor as necessidades do seu corpo? Explique o motivo.

Esses dois métodos eu acho que eu não escolheria apenas um. Um contribuiu com o outro, porque um trabalhava muito a parte técnica, a precisão do movimento, e o outro também trabalhava a parte técnica, é claro, mas ele também tinha um olhar especial para a dança, para a movimentação de cabeça, de braços, de olhares, principalmente, o foco de olhos; era uma coisa mais harmônica de se dançar do que o Royal que era muito rígido naquela época. Então eu prefiro falar que um complementou o outro.

Quando foi que você se sentiu segura para ministrar aulas de ballet clássico? Você teve alguma formação além das suas experiências como bailarina para lecionar?

Eu comecei a dar aula muito cedo no Mvsika, com 14 anos, só que eu comecei como “assistente” da Holly porque eu gostava muito dessa parte de ensinar, eu gostava de descobrir

metodologias, por exemplo: ‘Como a criança aprende mais rápido? Como ela entende quando você fala? Como ela entende que velocidade é essa. E se ela entende. Se ela não entende, qual é o caminho para fazê-la entender?’ Eu sempre tive isso muito latente em mim, essa pesquisa. E a Holly me convidou para ser a assistente dela e aprender a dar aula. Então eu comecei com as crianças junto com ela a dar aula no pre-primary, que antigamente era o centrinho onde eu comecei, e depois de um ano mais ou menos eles me deram uma turma do centrinho e passei a trabalhar junto com as professoras de música e artes. Então era uma aula onde utilizávamos um tema e dava esse tema no ballet que conectava com a música que conectava com a arte. E eu fiquei dois ou três anos no centrinho, passei a dar aula para o primary que era a turma de crianças com 6 e 7 anos mais ou menos, e já começava a preparar algumas crianças do primary para o exame do Royal, e isso sempre com o auxílio da Holly. Mas depois eu parei de dar aula porque eu tinha entrado para o Corpo de Baile e o volume de ensaios do Corpo de Baile era muito grande, então teve uma lacuna aí ou ruptura. E quando eu fui para a Inglaterra, no meu segundo ano na Hammond School tinha o curso de professores e eu pedi para fazê-lo junto com o curso de bailarina, e eles autorizaram e então eu comecei a fazer o curso de professores lá também. E eu peguei uma turma para substituir. Quando a minha professora não podia dar aula, ela me pedia para que eu a substituísse. Então eu a substituí várias vezes, e era sempre tutelado, tem sempre uma pessoa verificando se está tudo bem, ensina como faz plano de aula, explica se o exercício está adequado com a música. Então, desde sempre, nós aprendemos a escrever o tempo da música com os passos, como tem na apostila. Desde pequena. E a professora olhava e falava: ‘Não, esse exercício aqui não dar muito certo porque esse tempo não vai concordar com esse passo’. Então, desde sempre eu fui ensinada a ter coerência e essa metodologia, não foi aleatório, por exemplo: ‘Pegue e fui dar aula’. Graças a Deus eu tive essa sorte. É muito privilégio.

De ter esse acompanhamento, né?

Justamente. Acompanhamento e acompanhamento de pessoas do alto escalão quando eu estava no Royal.

Sim, de lá de dentro, né?

De lá de dentro. As professoras eram todas formadas pelo Royal, ou foram os primeiros bailarinos e eram professores, ou seja, com uma bagagem artística muito grande. Não era assim: ‘Dançou um pouquinho e depois foi fazer...’ Sabe? Tinha todo um contexto. Não era qualquer um que podia dar aula, então era diferente antigamente lá, aqui sempre foi: quer abrir escola e corre atrás...

Então, paralelo ao curso de bailarina você também fez o curso para poder lecionar, né?

Isso. E quando eu voltei, foi quando eu comecei a dar aula, a colocar isso em prática. Eu comecei a colocar isso em prática, fui para São Paulo dançar no ballet da cidade e continuei a dar aula. E quando eu fui para a Alemanha, eu parei de dar aula porque com a carga horária não dava. Mas eu fui convidada para trabalhar... Não era aula de ballet, era aula de expressão corporal, de movimento, de psicomotricidade, era uma turma de teatro que fazia aula de corpo. Então, no teatro que eu trabalhava, tinha a dança e o teatro. Na escola de teatro eu dei aula de corpo para os atores, estudantes, durante um ano.

E nesse processo todo, quando você se sentiu segura a ponto de dizer que está fazendo um bom trabalho, dando uma boa aula?

Antigamente, quando eu era mais jovem, eu dava muitas aulas para crianças, eu comecei com criança e fiquei por um tempo com elas. E com as crianças, era tudo muito natural, muito orgânico, porque eu era uma criança também. Não tinha dificuldade, eu não tinha medo e eu não tinha preocupação porque a coisa fluía de uma tal forma, mas justamente porque eu fui orientada, eu tinha toda a receitinha que eu podia seguir com confiança e ela ia dar certo. E, é claro, quando eu tinha que improvisar alguma coisa, se usa a criatividade para improvisar algo que, porventura, com criança nem sempre se consegue cumprir o cronograma 100%. Mas, enfim, e aí a gente usa a criatividade. Mas eu não tinha medo, eu me sentia à vontade. Quando eu comecei a dar aula para pessoas mais adultas, aí você fica se questionando se a aula foi boa, se o conteúdo atingiu o propósito dele com os alunos, se poderia ter sido feito diferente, se como eu falei chegou nos ouvidos de forma clara. Aí sim você fica questionando muitas coisas, porque acho que é uma responsabilidade maior também, e como são adultos, eles têm a capacidade de te questionar de volta, de achar um absurdo ou de não gostar. Enfim, qualquer coisa. Então você sempre toma um cuidado maior para tudo ser muito claro e muito esclarecido, as sequências serem mais orgânicas dentro tempo da música. Mas dá muito mais trabalho, porque tem que ser algo bem elaborado, e eu não gosto de fazer as coisas pelas metades. Então, às vezes, eu demorava três dias para elaborar uma aula, porque a música tinha que ser exatamente com a dinâmica do passo que eu queria dar, e, na época, já era CD, e não tinha mais pianista. Então, você tem 50 CDs para fazer uma aula, uma música de cada CD que dá certo com o exercício que você quer. Em algumas aulas eu usava cinco CDs, aí eu tinha que ficar anotando, ‘Plié no CD 1’ ‘Tendu CD 2’...

Com a sua experiência no ensino do ballet clássico em Goiânia, se você pudesse fazer um compilado de características e métodos de ballet clássico, o que você utilizaria de cada um?

Quando eu dançava, os meus professores eram russos e armênios, então a formação foi russa, Vaganova. Eu nunca me dei muito bem no Método Vaganova porque ele é muito rápido, e eu

sou muito grande. Então, a aula já começava em uma velocidade que, para mim, me machucava, não era favorável para o meu físico. Por isso, eu tinha que chegar antes para me aquecer, para que eu pudesse começar a barra já aquecida porque senão eu me machucava. Começar muito rápido a aula como eles começavam; eu não sei se é assim em todos os lugares. Eu não faria. Por isso eu começo um pouco mais lento para dar tempo de o corpo aquecer, e isso eu acho a metodologia do Royal bem apropriada, que começa mais lento e vai ganhando potência e força ao longo das possibilidades. Vai construindo isso de uma forma mais suave um pouco do que a metodologia russa que é mais forte nesse sentido.

O ISTD é mais ou menos como o Royal, e eu agregaria sim, como o Royal. Eu não separo muito os dois. Eu já os coloquei dentro de uma caixinha só, porque é bem parecido. É só que um trabalhava mais a parte de tronco e o outro era mais quadrado. Mas, de características, eu pegaria a precisão do movimento, eu pegaria a musicalidade do Royal que eu acho muito musical. Eu pegaria a importância da música de dar condições do passo ser exercido com a dinâmica correta, então saber que dinâmica que o passo tem e escolher a música apropriada para isso, o que nem sempre acontece nas aulas, principalmente com CD. É muito complicado achar as dinâmicas corretas nas músicas, principalmente para crianças. É bem complicado. Precisão do movimento sempre me fascinou.

É um conjunto de coisas: é a precisão, musicalidade, a dinâmica, a clareza de caminhos, a sua caligrafia de como você escreve a caligrafia dos braços e das pernas com essa coordenação. Eu acho que é isso.

Você considera a sua formação suficiente? E você busca formações a mais?

Eu considero que a minha formação foi muito privilegiada por já ter tido professores que vieram da fonte, e eu ter ido à fonte também. Então, é um privilégio muito grande que eu tenho muito que agradecer. Foi uma formação muito boa e muito rica, só que eu acho que não pode parar aí. Eu acredito que o mundo se desenvolve, as pessoas se desenvolvem, as danças se desenvolvem. O método é o método, mas você pode desenvolver outras maneiras de aplicá-lo, de maneiras que cheguem nas pessoas de forma mais suave e consciente. Aproveitar isso que a ciência nos possibilita, de estudos do corpo, principalmente, que na minha época não tinha quase nada desses estudos, que hoje nós temos essas possibilidades de atividades que complementam a dança, tipo: pilates, gyrotonic, musculação. Enfim. Na minha época era proibido fazer isso, porque os bailarinos não podiam machucar. Pensa: você precisa trabalhar o corpo para não machucar, mas se fizesse musculação você iria se machucar? Era muito contraditório, porque não tinha essa visão amplificada de que essas outras atividades complementarizariam e potencializariam.

E tudo é renovo. Vem para agregar. A parte científica, os estudos da parte da fisioterapia, da educação física...

Justamente. Mas não tinha. Tudo era muito segregado. Dança era só dança. Esporte era só esporte. Não se misturavam as coisas. Agora que tem gente que faz esporte e ballet para adquirir qualidades para melhorar no esporte. Então, hoje, as coisas transitam e se fundem, mas antigamente era bem separado. Não podia andar de bicicleta, não podia andar de patins porque se caísse e machucasse, como que iria dançar?

Na época que eu comecei a dançar tinha muito isso. ‘Por você ser bailarino, você não pode andar de patins, você não pode brincar no escorregador...’

Pensa no tanto que perdemos oportunidades de nos movimentar no escorregador, patins e bicicleta, porque a gente precisava dançar, sendo que usamos o movimento. Quanto mais movimentos diferentes que temos contato, mais rico é a sua dança. Mas hoje nós sabemos disso, e antigamente não. Por isso você não pode parar de estudar. Esses estudos vão trazer esclarecimentos, vão trazer riqueza para o seu vocabulário, para o seu corpo, para a maneira que você ensina e etc.

Que tipo de formação você considera adequada para os professores da nova geração?

Todas. Pode estudar tudo na vida? Eu acho de extrema necessidade conhecer o corpo. Então, estudar a anatomia, estudar um pouco de biomecânica para entender como o corpo se movimenta biomecanicamente para evitar lesões. Distribuição de forças, centro de gravidade e tudo isso. Eu acho que é muito importante. Quem faz fisioterapia é muito feliz nesse sentido, porque estuda realmente o corpo e as lesões, que é fundamental para gente para complementar os nossos estudos.

Eu vejo muito isso em mim depois que eu fiz licenciatura, o quanto que abriu os meus olhos de como você vai ensinar as crianças. É como você falou, tem que estudar tudo.

De tudo um pouco. Fisioterapia não tem licenciatura, e a licenciatura não tem a fisioterapia, então teria que ter um curso... Por isso que tem o curso de dança, mas o curso de dança teria que ter capacidade de abordar essas duas partes, tanto a licenciatura quanto a parte da fisioterapia, saúde, e formar o bailarino se ele quiser. Então, são três pontos que são importantíssimos para dançar e para dar aula. Há muita matéria, e o curso não consegue comportar tudo isso. Por isso que tem que continuar procurando fora, e ir se aperfeiçoando dentro da linha de ensino, de metodologia que você quer aplicar. Agora saiu a biotensegridade, que é companheiro da biomecânica só que com plus, porque a biotensegridade trabalha com movimento e tudo isso que a biomecânica te dá, só que ela considera o ser como um todo. Espírito, mente e corpo, e trabalha com a energia. Então, tudo o que você pensa é projetado, se

você pensa negativo acaba influenciando no seu sistema imunológico; e o que você atrai vai ser negativo também. Olha onde nós já estamos. Eu assisti uma palestra ontem sobre biotensegridade, que foi com uma japonesa e vai começar um curso agora para formar a segunda turma de biotensegridade do movimento aqui no Brasil. E eu estou coçando de desejo, porque fala de energia, fala de ser completo, de considerar tudo o que falei na minha monografia que se chama 'Um outro olhar para a técnica do ballet clássico', é alguma coisa assim. E fala sobre tudo isso, que tem que considerar o ser humano como um todo. O bailarino chega e ele não é um celular, ele tem sentimentos.

Ele não é apenas o corpo material.

Ele tem a experiência toda dele, que vem para a sala de aula. E você precisa considera tudo isso, não é só o corpo. E é fantástico. Então, coisas para aprender...

Sempre tem.

Sempre tem, mas se a pessoa vai querer...

Qual avaliação você faz hoje das possibilidades de formação para professores de ballet em Goiânia?

Em Goiânia, de possibilidade de formação para professores de dança, tem. Na UFG tem curso de dança, no IFG tem o curso de dança, que todos são mais licenciatura. Tem o curso da Gisela Vaz, da metodologia dela. De curso regulamentado são só esses.

E qual a avaliação você faz dessas poucas possibilidades?

Das possibilidades que Goiânia oferece?

Isso. E para professores de ballet em específico.

De ballet tem só o da Gisela. Porque o IFG e a UFG abrangem a dança como um todo, não é específico de ballet. Antes da pandemia eu conversei com o Alexandre que era o coordenador do curso de dança da federal, para montarmos uma pós-graduação em ballet clássico. Uma formação em ballet clássico, chancelada pela universidade. Mas, devido à pandemia, nós não demos continuidade. Porque de ballet clássico, não tem.

Então, nessa análise que fizemos, dessas não possibilidades. Como você julga isso?

Péssimo. Eu acho triste, porque o ballet clássico é uma dança muito bonita, é uma dança muito rica em detalhes, rica em método que é muito rico. Mas precisaria de existir um curso específico para graduar esses professores em apenas ballet clássico. Fazer entender a música, fazer entender os passos, essa técnica, a execução. É uma coisa muito específica. Enfim, e como toda

matéria específica, você precisa de algo muito direcionado. Não pode ser muito aberto, porque o ballet machuca, que é outro ponto que precisa ser muito relevante. O ballet lesiona. Então, se não for uma coisa muito bem direcionada, estudada e você não saber orientar o você, você está machucando o físico dele pelo resto da vida. Ele vai levar uma lesão pelo resto da vida. Então, é algo muito sério, e as pessoas não pensam nisso. E não tem essa de: 'Ela é criança, depois vai melhorar.' Não sara não, gente. Uma vez que é criada essa lesão, já está criada, não tem como sumir. Você convive com ela de alguma forma pelo resto da vida. Não tem peça de reposição. Então, isso é o que mais me deixa triste, essa probabilidade de lesionar o corpo de alguém. Porque há uma probabilidade, mesmo trabalhando corretamente. Nós, adultos, que dançamos e tem consciência de que procurou fazer tudo corretamente, já temos os resquícios da época em que dançamos. E fomos orientados por professores que olhavam isso. A Holly era muito atenta a esses detalhes. Cada físico era um físico, e ela ia no limite de cada físico. Não era pôr na caixinha e fazer tudo igual. Era individual, mas mesmo trabalhando corretamente, há resquícios disso. Imagina uma pessoa que não tem a formação, que pega do vídeo, pega do livro, pega falando com a colega como que ensina, não tem essa noção de desenvolvimento de força com a idade e conteúdo. E é um prato cheio para lesão.

Você acha que a formação para professores de ballet no seu método materno, que no seu caso é o Royal, é acessível em todos os sentidos? Financeiramente, etnia gênero...

Eu acho que atualmente está um pouco mais flexível do que antigamente. Antigamente, o Método Royal era muito rígido. Muito caro. O Método Royal sempre foi caro para fazer curso, prestar os exames... O valor da moeda da Inglaterra é muito mais alto em relação ao real, então fica muito caro. Então, realmente não é acessível nesse sentido financeiro, infelizmente. A minha abordagem é mais acessível.

Eu queria saber mesmo dessa questão da formação que você teve do Royal, saber sobre essa questão tanto financeiramente...

Sempre foi muito caro, desde sempre. Na minha época, quem fazia ballet era só quem tinha condições de pagar. Não existia tipo o Gustav Ritter ou Basileu, uma escola estatal que acolhia as pessoas, que dava aulas de dança grátis. Ou você conseguia pagar ou não conseguia. Ainda mais meninas que sempre são a maioria. Os rapazes ganhavam bolsas e as meninas não. Sempre foi muito seletivo, já começa daí: quem tem dinheiro, faz, e quem não tem...

O ballet tem um histórico muito excludente.

Exatamente.

Eu queria que você finalizasse dando algum conselho ou dando algum depoimento para os professores dessa nova geração que estão buscando essa formação, que estão entrando nesse mercado.

Ser professor é uma coisa maravilhosa, mas implica uma série de coisas, como: sua responsabilidade para com os seus estudos e a sua atualização em relação a tudo, corpo, mente, possibilidades, metodologias e métodos; e a responsabilidade com o outro. Lembra que o outro, o aluno, o bailarino, a pessoa que está sob sua tutela, é um ser humano. Ele vai ter altos e baixos, ele vai ter o tempo dele de aprender as coisas, então ele vai ter uma maneira de receber e doar para você também. Portanto, você tem que desenvolver um olhar capaz de fazer essa leitura, não colocar todo mundo em uma forminha só, porque, se você consegue ter esse tipo de leitura, a sua aula será riquíssima. Além de você ensinar, você aprende com eles também, e você aprendendo com eles, a sua aula se torna ainda mais rica, já que você consegue abranger aquele ser humano como um todo, dentro dessa atividade, dentro da dança ou dentro de qualquer coisa que você esteja promovendo. Então, sempre será uma troca mútua, sempre precisamos estar pesquisando e, mesmo o aluno, é um objeto de pesquisa, ele é uma fonte que vai te mostrar muitas coisas e, a partir dele, você vai ter que estudar outras coisas para poder indicar caminhos para que ele consiga realizar aquilo que você está propondo. Se você consegue ter esse olhar e essa flexibilidade, é maravilhoso dar aula.

8. ANEXOS

Justificativa, Simone Malta (2010).

JUSTIFICATIVA

Para uma atuação efetiva como docente nos cursos de balé clássico do Instituto Gustav Ritter, o professor não precisa, necessariamente, ser graduado em Educação Física ou Dança. Os cursos ministrados nessa área no Brasil não contemplam as necessidades e habilidades necessárias aos professores de balé clássico.

Os professores com graduação que normalmente são bem-sucedidos como professores de balé certamente frequentaram cursos técnicos e ou de formação inicial e continuada antes de seu ingresso na Universidade. Os cursos de formação inicial e continuada e técnico em balé clássico possuem grades curriculares mais completas, abrangendo uma formação ampla que contempla a atuação profissional como bailarino e como professor de balé clássico.

A priori, não existe no Brasil uma faculdade específica de balé clássico. Ele está presente nos cursos de dança com uma carga horária restrita normalmente a um semestre, o que não contempla as habilidades mínimas exigidas para a atuação como professor de balé clássico. Nos cursos superiores de educação física, a disciplina balé clássico não está contemplada na matriz curricular, mas sim a disciplina dança, que é ofertada em um ou dois semestres, não contemplando o balé clássico na sua totalidade. Ademais, é impossível ministrar aulas práticas de balé clássico sem ter vivenciado corporalmente as habilidades técnicas e expressivas próprias dessa linguagem.

É público e notório que, para ser um profissional na área do balé clássico, é necessário a vivência prática na sala de aula e no palco desde a tenra idade, o que é característica própria dos cursos de formação inicial e continuada e técnicos, e não dos cursos superiores, nos quais o aluno ingressa já na idade adulta e sem um teste de aptidão específica.

A matriz curricular dos cursos de formação inicial e continuada e técnico em balé clássico possui uma variedade de disciplinas técnicas, teóricas e práticas que contemplam as necessidades das grandes companhias de dança no Brasil e no exterior, nos aspectos artísticos e pedagógicos.

Nos cursos superiores de Educação física e Dança, as disciplinas de dança e/ou balé clássico estão voltadas para a escola regular ou para a pesquisa em dança, não conseguindo abranger todas as habilidades necessárias aos professores de balé clássico do Instituto Gustav Ritter.

Na matriz curricular dos Cursos de Formação Inicial e Continuada em Balé Clássico do Instituto Gustav Ritter constam variadas disciplinas como Técnica do Balé Clássico (Métodos Vaganova e Royal), Técnica de Dança Caráter, Técnica de Ponta, Técnica de Pás de Deux, Técnica do Balé de Repertório, Composição Coreográfica em Balé Clássico, Técnica Masculina e Teoria do Balé Clássico.

O domínio destes componentes somente é possível frequentando cursos de Formação Inicial e Continuada em Balé Clássico ou Cursos Técnicos de Balé Clássico, desenvolvido em escolas e institutos específicos de balé clássico. No caso de Goiás, temos duas escolas que se inserem nesse contexto: A Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França e o Instituto Gustav Ritter. A grande quantidade de premiações nacionais e internacionais, os inúmeros profissionais contratados em grandes companhias de balé mundo afora e os grandes espetáculos promovidos por essas instituições atestam a veracidade dessas afirmações.

Dessa forma, o profissional a ser contratado para ministrar aulas no Curso de Balé Clássico do Instituto Gustav Ritter não precisa, necessariamente, ter uma formação superior em Dança ou Educação Física. Importa uma formação que contemple efetivamente as necessidades técnicas

e artísticas constantes no currículo do curso, formando o profissional em balé clássico para atender o mundo do trabalho.

Apresentamos abaixo as ementas e objetivos dos Cursos Superiores de Dança e Educação Física oferecidos em Goiás, além das matrizes curriculares dos Cursos de Formação Inicial e Continuada e Curso Técnico em Balé Clássico, oferecidos pelo Instituto Gustav Ritter e Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França.

1) Educação Física – UFG – Licenciatura

Objetivo Geral

Formar professores com capacidade para atuarem nas diferentes manifestações e expressões culturais do movimento humano, com ênfase na produção de conhecimento e fomento da intervenção acadêmico-profissional no sistema educacional básico, no esporte educacional e nas práticas educativas de saúde e lazer social que interagem historicamente e no cotidiano com a escola, cultura e a sociedade.

Ementa do componente Dança

Metodologia de Ensino e Pesquisa em Dança. Estudo dos aspectos conceituais, técnicos e estéticos da dança e de sua influência na Educação e na Cultura Brasileira. Análise de métodos de ensino e pesquisas sobre a dança no contexto da educação básica. Estudo da linguagem expressiva desenvolvida pela dança, considerados como básicos e universalizantes pelas diferentes manifestações artísticas e culturais e as possibilidades para a formação humana de crianças, jovens e adultos.

Disponíveis em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/73/o/PPC_EF_Vers%C3%A3o_final.pdf

2) Educação Física – UFG – Bacharelado

Objetivo Geral

Propiciar uma formação generalista assegurando ao profissional a atuação e o desenvolvimento de ações político-pedagógicas nas instituições públicas e privadas no que se refere ao atendimento das necessidades sociais em saúde, lazer, esporte e demais temas da cultura corporal.

Ementa do componente Dança

Pesquisa e Ensino em Dança. Estudo dos aspectos históricos, conceituais e estéticos da dança e de sua influência na educação, na saúde e na cultura brasileira. As linguagens estéticas da dança presentes na contemporaneidade e suas possibilidades de interlocução com o trabalho de intervenção e pesquisa na perspectiva, da educação e saúde, do lazer e da formação humana.

Disponíveis em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/73/o/PPC_Educa%C3%A7%C3%A3o_F%C3%ADsica_Bacharelado_2013_22-02-19.pdf

3) Dança – UFG – Licenciatura

Objetivo Geral

Possibilitar a formação de professores de dança para atuação em diferentes contextos educacionais, incentivando a atividade crítica, criadora e transformadora, afirmando a autonomia artística, científica e pedagógica no âmbito da dança voltada para à Educação.

Ementa do componente Fundamentos da Dança Clássica

Princípios e elementos básicos da técnica da dança clássica no que diz respeito à estrutura e forma dos movimentos. Desenvolvimento de Habilidades técnicas e aquisição de um vocabulário de dança a partir da linguagem da Dança Clássica.

Disponíveis

em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/73/o/Projeto_Pedag%C3%B3gico_do_Curso_Dan%C3%A7a.pdf

4) Técnico em Balé Clássico – Escola do Futuro em Artes Basileu França

Objetivo Geral

Habilitar os profissionais da dança, por meio do curso Técnico em Dança, uma formação cultural e profissional voltada para a cidadania e condizentes com as demandas sociais e do mercado de trabalho.

Ementas dos principais componentes

a) Técnica do Ballet Clássico I – 120 horas.

Ementa: estudo da nomenclatura do ballet clássico através do trabalho prático de barra, centro e diagonal, visando o aprendizado técnico de cada passo e movimento.

b) Laboratório e Prática de Repertório Clássico I – 100 horas.

Ementa: Estudo laboratorial para composição de sequências coreográficas livres, baseadas na técnica de Balanchine, além da pesquisa e prática das manifestações populares e folclóricas. Iniciação ao aprendizado gestual e corporal das manifestações folclóricas. Estudo através de observação de vídeos e prática de obras clássicas de caráter que se perpetuam através dos tempos.

c) Terminologia do Ballet Clássico – 10 horas.

Ementa: Estudo da nomenclatura da dança clássica nos métodos, Royal, Vaganova e Cubano, organização e desenvolvimento de aula, compreender as posições do corpo na sala de aula e no palco, frentes, laterais diagonais, planos e níveis.

d) Técnica do Ballet Clássico II – 120 horas

Ementa: Estudo dos saltos precedidos de várias preparações e executados em suas formas finais. Desenvolvimento do ballon nos saltos, sequências cada vez mais elaboradas, com movimentos e combinações complexas e mais artísticas.

e) Laboratório e Prática de Repertório Clássico II – 100 horas.

Ementa: Elementos básicos e exercícios para a construção de coreografias. Estruturas auxiliares no processo de composição coreográfica. Estudo do espaço, peso, forma, uso do tempo e estruturas, todos baseados em Forsythe. Processo coreográfico dos ballets de repertórios.

f) Desenvolvimento de Metodologia da Dança Clássica I – 40 horas.

Ementa: Estudo dos fundamentos psicológicos do desenvolvimento humano e da aprendizagem na infância e na adolescência, numa perspectiva teórico-prática, introduzir o aluno nos fundamentos teórico-práticos do conhecimento da dança; com enfoque para o ensino do ballet clássico do baby class (5 anos) ao grau V (12 anos).

g) Técnica do Ballet Clássico III – 120 horas.

Ementa: Aperfeiçoamento de todo o programa de ballet clássico, estimulando as aptidões de cada estudante no que tange agilidade, flexibilidade, en dehor, aplomb, saltos, baterias, giros, e a técnica de pontas.

h) Laboratório e Prática de Repertório Clássico III – 100 horas.

Ementa: Prática de exercícios visando a composição coreografias em duos, trios e grupos. Estudo laboratorial para composição e improvisações de frases coreográficas baseadas em determinado ritmo musical. Realização de processos coreográficos de ballets de repertórios.

i) Desenvolvimento de Metodologia da Dança Clássica II – 20 horas.

Ementa: Planejamento, orientação, execução e avaliação do processo ensino aprendizagem aplicados ao ensino da dança. Estatuto das tendências pedagógicas que norteiam a didática e sua relação com o processo de organização político-pedagógico da dinâmica ensino-aprendizagem, análise das etapas e elementos que compõem o processo de planejamento-ação do processo pedagógico, com enfoque no ballet clássico.