

The background is a vibrant collage of abstract shapes and stylized figures. In the top left, there are three rows of black, rounded rectangular shapes. Below them, a light blue figure with a yellow face and a red and blue patterned body is depicted in a dynamic pose. To the right, a large red circle contains a white, branching, tree-like structure. In the center, a figure with a yellow and blue patterned body and a black headpiece is shown. At the bottom left, a figure with a pink body and a yellow and black patterned headpiece is depicted. The bottom of the page features a white grid pattern on a light blue background.

ORGANIZAÇÃO:
Eleonora Santos
Rousejanny Ferreira

Balé em FOCO

Relatos de
Experiências

autografia

Realização

SECULT
Secretaria Municipal
de Cultura



ORGANIZAÇÃO
ELEONORA SANTOS
ROUSEJANNY FERREIRA

Balé em FOCO

**Relatos de
Experiências**

autografia

Rio de Janeiro, 2025

B183 Balé em foco [livro eletrônico] : relatos de experiências / Organizadoras Eleonora Santos, Rousejanny Ferreira. – Rio de Janeiro, RJ: Autografia, 2025.

Formato: ePUB
Requisitos de sistema: Adobe Digital Editions
Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-518-6918-5

1. Balé (Dança) – Estudo e ensino. I. Santos, Eleonora. II. Ferreira, Rousejanny.

CDD 792.82

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

SANTOS, Eleonora (org.)

FERREIRA, Rousejanny (org.)

ISBN: 978-85-518-6918-5

1ª edição, setembro de 2024.

ARTE DA CAPA: Emilia Simon

Editora Autografia Edição e Comunicação Ltda.

Rua Mayrink Veiga, 6 – 10º andar, Centro

RIO DE JANEIRO, RJ – CEP: 20090-050

www.autografia.com.br

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem
prévia autorização do autor e da Editora Autografia.

REALIZAÇÃO

SECULT
Secretaria Municipal
de Cultura



**PREFEITURA
DE GOIÂNIA**



Este projeto foi contemplado no edital nº 009/2024 - Edital de Fomento Cultural II
- Ações Formativas, Manifestações Culturais e Criações Funcionais

APRESENTAÇÃO

Este e-book tem o propósito de registrar, desdobrar e potencializar resultados e experiências decorrentes do desenvolvimento do projeto *Balé em Foco: percursos formativos*, realizado ao longo de 2022, em Goiânia-GO. O projeto foi subsidiado por recursos do Edital de Fomento à Dança – 2017, pelo Fundo de Arte e Cultura do estado de Goiás e teve como objetivo, criar pontes de práticas, experimentos e debates vinculados ou em diálogo com o universo do balé. Desde o início, nossa ideia era criar um corpo crítico, criativo e propositivo, para produções teóricas e/ou práticas, que pudessem sacudir um entendimento de balé como dança pronta, empoeirada, conservadora.

Conforme apontamos na obra *Pesquisas em Balé no Brasil: panoramas sobre história, ensino e cena*, em 2020, temos o desejo de desmistificar uma única imagem-modelo dessa dança e, com isso, ampliar o espectro de representação e reflexão dessa arte no território brasileiro. Nossos contextos produzem outras perguntas, maneiras de fazer, hibridismos, dores, feridas e delícias que nos colocam como agentes importantes que enunciam tantas outras formas de caminhar com o balé. A partir da organização da obra citada acima, convidamos os autores dos textos para ministrarem oficinas ligadas às suas pesquisas.

Os encontros foram organizados em 10 módulos, divididos em quase três meses. Ao final de cada encontro, ficávamos encantadas com as paisagens corporais que reticulavam o projeto. A precarização do trabalho, as múltiplas fragilidades entre os docentes de balé, as narrativas eurocentradas acerca dos corpos são os temas que guiaram nossas reflexões. No segundo momento, cada cursista escolheu um/a orientador/a, de acordo com o interesse de pesquisa manifestado, e desenvolveu um projeto. Fanzines, trabalhos de campo em escolas públicas e privadas, contação de histórias, performances autobiográficas, as mazelas da dança e o mundo do trabalho e, muito mais. Após 45 dias de imersão, os trabalhos foram apresentados ao público em teatros, cursos de

licenciatura em dança, parques e escolas privadas. Uma tentativa de socializar nossas vontades de vir a ser, nossas pequenas sementes de outros futuros.

Colocamos em contato, pesquisadores, professores e artistas de várias partes do Brasil com jovens estudantes e artistas. Relações que se materializaram em intercâmbios, ingressos aos programas de graduação e pós-graduação. Em âmbito local, também nos conhecemos, pois cada um trouxe um universo muito particular de desejos de trabalho com balé e que, mesmo morando na mesma cidade, não tínhamos a dimensão das minúcias que estão brotando no contexto contemporâneo da cidade, a partir dos cursos de licenciatura em dança.

Amanda Pathiely, Andreza Rodrigues, Hauany Aquino, Karoliny Ribeiro, Rita Isabela Almeida, Thaís de Souza Nascimento Leite, Viviane Reis, Ysa Cardoso, Thayline Muniz, Ana Carolina Bons Olhos e Emily Naitê foram os “balezeiros” que dançaram conosco até o fim. Não queríamos que essa jornada ficasse só na lembrança, então, pensamos em criar algum tipo de registro que pudesse ressoar e valorizar o trabalho árduo e tão qualificado de todas as pessoas envolvidas. Foi aí que surgiu a possibilidade de criarmos um e-book, com acesso livre e gratuito, em que teríamos, em textos e imagens, os caminhos de pesquisa desenvolvidos até aqui. Relatos em diferentes formatos: alguns já mais próximos do formato acadêmico, com reflexão crítica em diálogo com outros autores e referências, ao mesmo tempo em que, outros, guardando um tom mais descritivo, dialogando com a própria experiência experimentada. É um registro singelo, uma tentativa de segurar os sonhos de 2022 e levá-los para o futuro, para que continuem germinando.

Esperamos que este e-book se consolide como mais uma estratégia para desencadear a formação de artistas e pesquisadores/as no Brasil, interessados/as em repensar, importar-se reinventar as múltiplas formas de produção com/em/sobre/para o balé.

E desejamos que a leitura destes relatos seja o primeiro passo!

Pelotas/Goiânia, 15 de abril de 2024.
Eleonora Santos e Rousejanny Ferreira

Sumário

BALÉ-RALÉ: UM CORPO <i>QUEER</i> ENCENA <i>GISELLE</i>	9
<i>Davidson José Martins Xavier</i>	
<i>Ysa Cardoso Martins</i>	
AURORA	29
<i>Karol Ribeiro</i>	
SOBRE MEMÓRIAS, CORPO E MOVIMENTO NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS	37
<i>Rita Gonçalves</i>	
<i>Giovana Consorte</i>	
CARTAS TROCADAS	52
<i>Andreza Rodrigues</i>	
<i>Anna Behatriz</i>	
DANÇANDO LENDAS E BALÉ	63
<i>Thayline Gomes Muniz de Sousa</i>	
<i>Rousejanny Ferreira</i>	
QUANTO CUSTA UM APLAUSO? INSTALAÇÃO SOBRE QUESTÕES TRABALHISTAS QUE AFETAM ARTISTAS DA DANÇA.	71
<i>Carolina Paes de Barros</i>	
<i>Hauany Aquino</i>	
COMO SE DANÇA BALÉ: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UM FANZINE	86
<i>Daniela Botero Marulanda</i>	
<i>Thaís de Souza Nascimento Leite</i>	

BALÉ, CRIANÇA E LÚDICO: VERBOS E OBJETOS QUE CONDUZEM AO MOVIMENTO	98
---	----

Amanda Pathiely

Fernanda de Souza Almeida

QUANDO AS SOMÁTICAS CONTRIBUEM NO ENSINO DE BALÉ PARA CRIANÇAS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA.	117
---	-----

Viviane Mariano Reis

Tainá Dias de Moraes Barreto

SOBRE AUTORES E AUTORAS	133
-----------------------------------	-----

SOBRE AS ORGANIZADORAS	138
----------------------------------	-----

BALÉ-RALÉ: UM CORPO QUEER ENCENA GISELLE

Davidson José Martins Xavier

Ysa Cardoso Martins

Balé-ralé: desconstruindo normas e reimaginando o balé clássico

Antes de iniciarmos, é importante esclarecer que este texto, embora escrito em terceira pessoa, trata dos protagonismos de dois corpos LGB-TQIAPN+ e periféricos, dedicados à dança¹, tanto dentro como fora da academia. Ele remete a um “nós” distinto do “nós acadêmico”, um “nós” que nos polariza e nos separa do “lá”. Esse espaço pode ser entendido como um ato de revolta que busca se distanciar do “nós acadêmico” deles, seja entre o primeiro e o terceiro mundo ou entre ideais binário-hegemônicos e a nossa existência. Esses protagonismos, adicionados à cena balética, tanto pela cena final deste projeto quanto por exemplos que serão citados neste texto, revelam uma diversidade de pensamentos relativamente novos na academia, que se manifestam no *balé-ralé* através de uma pesquisa autobiográfica, geolocalizada e concebida em Aparecida de Goiânia, uma cidade periférica, que pertence à Região Metropolitana de Goiânia.

Pretendemos refletir sobre o trabalho artístico *balé-ralé*, concebido em performance e desenvolvido no projeto *Balé em Foco: percursos formativos*, pela artista e bailarina, Ysa Cardoso, com a orientação do Professor Mestre

1. A autora Ysa Cardoso, pessoa trans não-binária, é bailarina, artista e pesquisadora da área da dança, com interesses em estudos de gênero e performatividade no campo da arte. Já o autor Davidson Xavier, homem gay cisgênero, é artista da dança e atua como pesquisador e docente na área das Artes da Cena, pesquisando representações do corpo negro por meio de materiais autoficcográficos.

Davidson Xavier. A cena manifesta-se do encontro entre esses dois artistas da dança, e a partir da pergunta: O que queremos fazer? A partir desta indagação, exploramos as palavras “memória”, “história” e “gênero”, como palavras-chave.

A performance *balé-ralé* é uma cena autoficcional², que combina elementos de autobiografia da bailarina com elementos ficcionais, desafiando as fronteiras entre realidade e imaginação. Ao inspirar-se na autoficção³ como gênero literário, a obra torna-se uma biblioteca de dança (Alencar, 2017), entrelaçando a biografia do criador, o imaginário do balé hegemônico e as memórias corporificadas da intérprete.

Uma vertente dessa pesquisa está relacionada à tensão entre o corpo *queer* periférico da artista e a prática do balé historicamente moldada por normas e convenções cis heteronormativas e padrões estritos de gênero. No entanto, como aponta Manno (2021), nos últimos anos têm surgido movimentos que visibilizam e reconhecem a diversidade de corpos e identidades, no balé. Portanto, impulsionam uma abordagem mais inclusiva e plural.

A proposta de *balé-ralé* traz outras perspectivas para o balé, desafiando as normas preestabelecidas e introduzindo novas narrativas e estéticas. Por meio de autoficções, o trabalho desconstrói e subverte os padrões tradicionais, incorpora abordagens fluidas de gênero e elementos da dança contemporânea, influenciados pela diversidade cultural.

Motivamo-nos em outros artistas, que também buscam reafirmar narrativas de um corpo gay periférico (Puccinelli; Reis, 2020), como a companhia de balé norte-americana *Ballez*⁴, criada pela bailarina, artista,

2. Pensando como Lejeune (2008, p.104), que “é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana”, este texto utiliza da autoficção tendo por referência a pesquisa guiada pela prática desenvolvida por Davidson Xavier, onde a “autoficção funcionaria como uma forma de recuperação de partes da história, onde posso (pode-se) poetizar em diálogo constante entre a história e a invenção imaginal” (Xavier, 2023, p.83).

3. A autoficção é um termo cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977, que descreve a prática de escrever ficção baseada na vida pessoal do autor, misturando fatos e elementos ficcionais.

4. Para mais informações acesse: <https://www.ballez.org/>.

coreógrafa e diretora Katy Pyle, que desde 2011 desenvolve um trabalho de reimaginar as aulas, a cultura e o cânone do balé clássico com pessoas trans, não binárias e dançarinos *queers*. Outrossim, o *Ballet22*⁵, fundado por Roberto Vega Ortiz e Theresa Knudson, no ano de 2020, sendo uma companhia que instiga e trabalha para ultrapassar os limites do que é possível no balé, ressaltando a criação de obras que confrontam e quebram das tradições normativas de gênero, trazendo experiências e representatividade LGBTQIAPN+ para os palcos.

Embora corpos *queers* periféricos no balé tenham enfrentado à marginalização, à resistência e à luta, a prática desta dança possibilita a autorrepresentação, empoderamento e afirmação identitária. No entanto, ainda há desafios a serem superados para garantir a inclusão plena e igualdade de oportunidades para estes corpos. A representatividade e o diálogo são fundamentais para ampliar a visibilidade e valorizar as vozes e experiências desses artistas.

O trabalho *balé-ralé* abre uma brecha entre o eurocentrismo e a perspectiva decolonial através da análise do trabalho de Veronique Doisneau⁶, de Jérôme Bel⁷ e da pesquisa cênica/artística desenvolvida pelo próprio coreógrafo francês. Essa interligação entre o eurocentrado e o decolonial propõe uma reflexão crítica sobre a prática do balé e a possibilidade de reimaginar seus conceitos e estruturas.

5. Para mais informações acesse: <https://www.ballet22.com/>.

6. Veronique Doisneau se tornou bailarina do corpo de baile da Ópera de Paris em 1979. Ela foi promovida a *coryphée* em 1983, e, no ano de 1987, subiu para o cargo de *sujet* na instituição. Em setembro de 2004, estreou “Veronique Doisneau”, criação de Jérôme Bel. Começou a lecionar no *Opera Ballet School* no ano de 2006.

7. Jérôme Bel é bailarino, pesquisador da dança e coreógrafo francês, com trabalhos de sua direção como Veronique Doisneau (2004), *Pichet klunchun and myself* (2005) e *Gala* (2015). Neste artigo, apresentamos a obra Veronique Doisneau, onde uma bailarina do corpo de baile do Ópera Nacional de Paris compartilha suas memórias, destacando diferentes aspectos poéticos e hegemônicos do ballet clássico através de sua perspectiva, enquanto se prepara para se aposentar.

A ralé além das fronteiras: desafiando a colonialidade do balé

Seguindo o caminho da voz e do corpo periférico, este trabalho visa ser um relato reflexivo sobre o projeto *Balé em Foco: percursos formativos*, no qual artistas da periferia articulam saberes marginalizados ao pensamento balético. A criação de um trabalho final para o projeto, além de destacar a figura de uma bailarina conseguiu trazer à cena, através do corpo e da voz periféricos da artista, um vislumbre de uma dança que busca transcender o legado colonizador.

Esse relato abre caminho para outras formas de compreender o balé, inserindo-o em pensamentos contemporâneos e em processos de criação que rejeitam o ideal colonizador europeu. A decolonialidade, que propomos neste trabalho cênico, almeja à emancipação da artista em relação aos ideais de uma subjetividade colonialista (Mignolo, 2008), demonstrando perspectivas epistemológicas baseadas nos saberes locais e no imaginário dos artistas-pesquisadores.

Ao questionarmos o papel do corpo gay na dança, percebemos os fortes marcadores da colonialidade presente no balé, seja através da performatividade da masculinidade em cena ou da ideia de que corpos periféricos não devem ocupar determinados espaços. Refletimos sobre nossas relações afetivas com o balé europeu, com o objetivo de (re)inventar formas de investigação onde (re)criamos e (re)organizamos uma dança que inclui politicamente corpos que vivenciam a diferença. Estamos desafiando um discurso de uma modernidade universal conectado ao colonialismo/imperialismo, que nega a diversidade em sua potencialidade criativa, autônoma e representativa (Mignolo, 2008).

Refletindo sobre a colonialidade, o trabalho cênico *balé-ralé* distancia-se da concepção do corpo como objeto manipulado por um coreógrafo, confrontando, também, a noção neoliberal de que o corpo é simplesmente um elemento da economia, uma mola propulsora do mundo do trabalho. Essa cena nasceu da necessidade de dar voz ao corpo-voz periférico, reformulando seu imaginário romântico em relação

ao balé clássico e desestabilizando uma zona de afetos em que a dança se insere.

Assim, por meio de processos escrevíveis⁸, o *balé-ralé* valida a emergência desse corpo periférico, representa a subversão da autoridade falocêntrica branca. Ao escrever sobre si, como um ato legítimo de reivindicação autoral, ele se posiciona não como um objeto descrito externamente, mas como alguém que se escreve de dentro, por meio de uma escrita/cena vivida.

Este texto, portanto, foca em uma cena onde a memória é o fio condutor de uma história descentralizada. Por meio das escritas escrevíveis, uma lógica de criação diferente foi acionada, em que as ações se desenvolviam a partir do processo ficcional dos eventos selecionados. Essa forma de escrita, que surge com o peso de ficcionalizar o mundo, é crítica e política, pois ao escrever sobre si, não se fala apenas do próprio umbigo, mas também de diversos outros corpos-vozes que se sentem igualmente apagados e silenciados.

A inspiração Veronique Doisneau

A partir das perspectivas iniciais que visam uma narrativa autobiográfica dançada, inspiramo-nos no trabalho dirigido por Jérôme Bel, em 2004, intitulado *Veronique Doisneau*, interpretado por uma ex-bailarina da Ópera de Paris. Esse trabalho consiste em um solo de dança, que se assemelha a uma desmontagem⁹ cênica da vida da artista, destaca os elementos e estruturas teatrais, explora a relação entre palco e plateia, a

8. Conceição Evaristo nos diz que essa expressão surge da fusão entre as palavras “escrever” e “viver”, representando uma forma de “escrever sobre vivências”. Através desse conceito, Evaristo reconstruiu historicamente a experiência da população afro-brasileira, com o propósito de despertar os indivíduos da casa-grande de seus sonhos injustos.

9. Neste texto a palavra “desmontagem” se assemelha ao termo demonstração de trabalho, onde atores e diretores expõem processos de criação como forma de aproximar espectadores da obra. Em um processo de desmontagem, o artista explica ao público os modos de feitura, escolha de figurinos, modos como o processo criativo se deu. Este tipo de trabalho, de caráter contemporâneo, está preocupado com a dessacralização do artista e, por isso, alinha-se ao pensamento de Bel.

construção da “personagem” e o processo de encenação. Essa abordagem, replicada em nossa pesquisa, tem o objetivo de romper com a ilusão teatral, e estimular uma reflexão crítica sobre as convenções e normas que moldam a prática teatral.

Ao tratar a cena como um arquivo, Jérôme Bel também aborda questões sociais, políticas e culturais, discute temas relevantes por meio da desconstrução e análise crítica das convenções teatrais. No caso da obra *Veronique Doisneau*, novas perspectivas surgem sobre o teatro e sua relação com o público, ao mesmo tempo que se revela o universo do balé sob o olhar de uma bailarina secundária prestes a se aposentar.

Ao assistir o trabalho de Veronique Doisneau e Jérôme Bel, decidimos esquematizar nosso trabalho em cenas semelhantes às da obra analisada. Reconhecemos a importância de separar os fragmentos de memória que se transformariam em expressão corporal e, para além disso, os momentos em que a voz se tornou um elemento essencial para marcar a passagem da performance, pois, é por meio da voz, também expositora da narrativa, que o corpo se manifesta na cena.

Essa conexão entre corpo e voz é crucial em diversas áreas artísticas e comunicativas, como o teatro, a dança, o canto, a performance e a comunicação cotidiana. Ao integrar conscientemente o corpo e a voz produzida por ele, podemos explorar um amplo espectro de possibilidades expressivas, transmitindo emoções, significados e narrativas, de maneira mais amplificada.

No contexto teatral, o conceito de corpo-voz envolve a compreensão de que a voz e o corpo são elementos inseparáveis na atuação. O ator não apenas usa sua voz para entoar as palavras do texto, mas também incorpora fisicamente a personagem por meio de gestos, movimentos, postura e expressões faciais, o que influencia a forma como a voz é projetada e modulada.

Na parte dançada da performance ocorre a manifestação do corpo-voz através da interação entre o movimento corporal e a emissão sonora. A voz desempenha um papel integral na cena, complementando e enriquecendo

a expressão do corpo em movimento. Em um ensaio que explora a relação entre corpo, voz e movimento, os pesquisadores Rousejanny Ferreira e Michel Silva destacam, como a potência da voz e da palavra, em uma performance, se manifesta como um feito “cheio de intensidade para trazer outros tons para a recepção e também para as discussões sobre o balé” (Ferreira; Silva, 2015, p.52). Da mesma forma, Ferreira (2016, p.9) ressalta que “[...] a oralidade na dança, e em Veronique, pode nos revelar muito sobre as memórias, sensações e políticas do corpo como expressão artística.”

Nessa perspectiva, o *balé-ralé* se estrutura em uma sequência que parte da escrita baseada na memória, seguida pela voz e, por fim, pelo corpo. A partir da obra *Veronique Doisneau*, buscou-se construir uma oralidade na dança que abraçasse a trajetória da artista periférica, explorando a expressão vocal e o movimento, ao mesmo tempo em que evidenciasse os arquétipos escritos e formatados do balé.

Ao analisar as primeiras referências e escritas do trabalho, percebeu-se um distanciamento evidente desta obra em relação ao *balé-ralé*. Veronique vivenciou o contexto instituído da tradição artística do balé, ainda dentro da perspectiva hegemônica e eurocêntrica desse estilo. Por outro lado, o *balé-ralé*, com sua narrativa e memória, apresenta uma vivência no balé marcada pela colonização dos corpos, opressão socioeconômica e de gênero, além da desigualdade no acesso à permanência na formação artística.

O conceito de “colonização dos corpos” está relacionado à colonialidade de sentir (Mignolo, 2008), que surge nos estudos pós-coloniais, para analisar como as estruturas coloniais influenciam e moldam as percepções, experiências e expressões corporais e emocionais das pessoas colonizadas. Durante o período colonial, os corpos foram controlados e explorados, seja por meio de práticas físicas, como a escravidão e a violência sexual, ou por meio do controle ideológico, como a imposição de padrões de beleza, vestimenta e comportamento.

Da mesma forma, a noção de colonialidade de sentir revela como as emoções e formas de experienciar e expressar os sentimentos são moldadas pela lógica colonial. Isso implica a imposição de padrões e normas eurocêntricas de emoção, afetividade e subjetividade, desvalorizando ou marginalizando outras formas de expressão emocional, presentes em culturas não ocidentais. Essa imposição resulta na rejeição ou negação de outras formas de expressão emocional, contribuindo para a supressão das identidades culturais e a perpetuação da dominação colonial.

Esse controle persiste em diversas partes do mundo globalizado, e, na arte, observamos essa influência em danças que impõe normas e padrões eurocêntricos, negando outras formas de expressão e suprimindo identidades culturais. A colonização dos corpos, no contexto do balé clássico, estabelece hierarquias e reforça a dominação colonial europeia, negando a agência e autonomia das pessoas colonizadas em relação às próprias vidas e corpos.

Ambos os conceitos ressaltam que a colonização não se restringe apenas a aspectos políticos e econômicos, mas também afeta profundamente as experiências pessoais, emocionais e corporais das pessoas colonizadas. Compreender a colonização dos corpos e a colonialidade do sentir é essencial para desafiar e superar tais estruturas, promovendo uma maior valorização da diversidade de experiências e expressões humanas.

Nossa performance propõe questionamentos sobre o acesso desigual à formação artística, à hierarquia de conhecimentos e às barreiras impostas por sistemas dominantes. Ao fazer isso, o trabalho *balé-ralé* incorpora elementos de descolonização ao abordar as disparidades e desafiar as normas e convenções existentes na prática da dança.

Desta forma, a performance goiana traz à tona essas questões, combinando movimento e expressão oral, para provocar reflexões sobre a formação artística, as relações de poder e a possibilidade de romper com os padrões estabelecidos. A abordagem decolonial que adotamos, promove uma maior valorização das vozes e experiências marginalizadas, questionando e desafiando as estruturas hegemônicas e buscando alternativas mais inclusivas e igualitárias na prática artística.

Dentro dessa perspectiva, a marginalidade da artista em confronto com a hegemonia tradicional estabelecida nos modos de estar socialmente e na dança, fazem-no dançar-falar sobre esses atravessamentos que compõem a sua dança.

O processo criativo: a voz em primeira pessoa

O processo de criação do trabalho baseou-se na presentificação do corpo e da voz em cena, utilizou a escrita autobiográfica como fundamento principal, a partir das memórias da bailarina. Inicialmente, realizou-se uma imersão biográfica para trocar ideias e colecionar lembranças relacionadas à dança, especialmente ao balé, visando selecionar memórias que se entrelaçavam com a história da artista e sua prática de dança.

Selecionamos cinco, sendo elas: 1) a primeira experiência relacionada à dança e como Ysa chegou ao balé; 2) a primeira vez em que dançou balé; 3) uma memória em formato de áudio, retratando sua trajetória na dança; 4) conflitos enfrentados em relação ao balé; e 5) reflexões sobre as escolhas que a levaram até o momento atual.

Essas memórias foram consideradas relevantes na jornada da artista, fornecendo uma órbita criativa para a construção da narrativa em cena. Utilizando estrutura semelhante à de uma escaleta, foram elaborados pequenos resumos das memórias selecionadas, decidindo-se quais elementos seriam escolhidos para compor o trabalho. Durante os ensaios garantimos que essas memórias não fossem fixas na performance, permitindo movimento e modificação, sendo assim poderiam ser ampliadas ou reduzidas durante a apresentação.

Dessa forma, utilizamos “resumos” como ponto de partida para desenvolver o roteiro, permitindo flexibilidade e adaptabilidade durante a performance. Isso nos deu a liberdade de explorar diferentes caminhos narrativos, ajustando as cenas conforme necessário, para criar uma experiência artística fluida em uma cena que pudesse envolver o público.

Nessa perspectiva, a equipe da pesquisa aprofundou-se na proposta criativa da *Biblioteca de Dança*, dos artistas da dança Jorge Alencar e Neto

Machado, que visa criar um acervo corpóreo vivo, uma coleção de referências e materiais relacionados à dança onde cada corpo se torna um fascículo desta biblioteca. Esse tipo de biblioteca é composta por uma variedade de materiais, como livros, revistas, artigos, vídeos, gravações de performances, entrevistas, fotografias e outros recursos que abrangem diferentes estilos de dança, movimentos culturais, coreógrafos, bailarinos e teorias da dança.

É intuito dos seus idealizadores que a *Biblioteca de Dança* seja um espaço aberto e acessível, onde pessoas interessadas na dança possam encontrar recursos para ampliar seus conhecimentos, explorar diferentes perspectivas e estilos de dança e, até mesmo, utilizarem essas referências como ponto de partida para suas próprias criações artísticas. Esse tipo de trabalho pode ser visto como uma forma de preservar e compartilhar conhecimentos, promover o diálogo e a troca de ideias no campo da dança, e contribuir para o enriquecimento da cena artística e acadêmica relacionada a essa forma de expressão.

Assim, a *Biblioteca de Dança* abraça a poesia, a ficção, a história, o corpo e a teoria, estabelecendo memórias que se multiplicam e, também, podem se transformar no encontro com o público. A ideia principal é que a dança tenha a capacidade de documentar, coreografar histórias a partir de afetos, produzir conhecimento coletivamente e impactar a vida das pessoas. A expressão artística através da dança pode atravessar a vida de alguém, utilizando palavras, gestos, objetos e movimentos para estabelecer uma conexão emocional e afetiva com o público, indo além das narrativas oficiais, proporcionando um outro tipo de impacto.

Tendo como referência esta pesquisa, os artistas deste relato evidenciam a potencialidade da ficção e da autoficção para o *balé-ralé*. Assim, a escolha aqui de autoficcionar uma memória de dança compreende a utilização de um objeto da memória ou constelação de objetos que evocam essa memória, enriquecendo seu significado. Essas escolhas cênicas oferecem a possibilidade de criar outra perspectiva para o que é narrado em corpo e voz, estabelecendo uma intertextualidade entre as vivências pessoais e os discursos artísticos. Em concordância com o que aponta Zigler e Fachel (2020):

É nesse ponto, então, que se nota a necessidade de um aporte da intermedialidade e intertextualidade para desenvolver narrativas um tanto complexas, já que estas transitam desviantemente entre o real e ficcional. Nessa perspectiva podemos, então, pontuar um primeiro aspecto da poética da autoficção: ela se relaciona diretamente com a intertextualidade e intermedialidade para que a narrativa possa discorrer entre os diferentes graus de ficção e realidade de uma proposição artística que fala sobre o próprio artista (Zigler; Fachel, 2020, p.5).

A obra *balé-ralé* explora a intermedialidade e a intertextualidade como elementos essenciais na criação de narrativas complexas. Em uma cena, Ysa dança com a projeção de Marianela Núñez¹⁰ ao fundo. Em outra, ouvimos a voz de uma professora de balé que faz a contagem musical em um ensaio. Estas cenas transitam entre o real e o fictício, reconfigurando o passado em presente, permitindo que o espectador elabore uma história resultante da intriga entre os fragmentos apresentados. A poética da autoficção característica desta obra, permite que a narrativa transite entre diferentes graus da ficção. Essa relação é fundamental para uma proposta artística que aborde a figura da artista, como é o caso do *balé-ralé*. Os artistas, tanto o criador quanto a intérprete, mesclam elementos autobiográficos e ficcionais, desafiando as fronteiras entre esses dois domínios e oferecendo uma abordagem artística que sobrevive nas brechas das categorias tradicionais.

As cenas: por fim, dançou-se *Giselle*

Após estabelecer o contexto, inspirações e os objetivos do *balé-ralé*, concentramo-nos na descrição da produção das cenas. A obra consiste em cinco cenas que, quando apresentadas integralmente, têm uma duração aproximada de 25 a 30 minutos. No entanto, a construção da obra não é rigidamente fechada e linear, permitindo a possibilidade de alterar a sequência de cenas e escolher o que mostrar e como apresentá-las ao público.

10. Marianela Núñez é uma bailarina e profissional da dança nascida na Argentina. Em setembro de 1997 ingressou no curso de pós-graduação da *Royal Ballet School*, e, em 2001, aos 16 anos, foi promovida à primeira solista, se formando no ano seguinte. É considerada umas das melhores bailarinas de sua geração.

A criação do roteiro em escaleta nos permitiu não apenas refletir sobre as memórias que se tornariam corpo-voz, mas também fazer escolhas dramatúrgicas e autoficcionais mais livres em busca da melhor composição para as cenas. Surgiram questões, a saber: “Como iniciar o trabalho?” “Devemos criar um texto de memórias puras?” e “Como apresentarmos ao público?”. Dado que já tínhamos a escrita do resumo das memórias, decidimos iniciar a primeira cena, utilizando um recurso literário conhecido como epanadiplose¹¹.

Adaptamos essa técnica para a performance, começando o trabalho com um trecho de “Parabéns pra você”, o que estabeleceu a primeira interação da obra com o público. A razão para iniciar dessa forma é explicada e retomada ao longo das cenas seguintes. A primeira cena da obra apresenta, de forma sucinta, a história pessoal da artista, sua relação com a dança e suas intenções com a apresentação. Através de uma fala poética, repleta de nuances, risos e emoções, Ysa compartilha um pouco de sua identidade artística. Durante essa cena, Ysa serve um bolo de chocolate, celebrando a vida e estabelecendo uma interação direta com o público. Essa cena leva à memória da bailarina, a sua primeira aula de balé, explorando suas sensações, descobertas e desejos, e revelando os conflitos iniciais relacionados às questões de gênero durante sua adolescência.

YSA – Lá atrás algumas pessoas duvidavam se eu realmente fazia balé porque eu não estudava numa escola clássica ou conservatório, onde eu tinha que estar lá todos os dias. Às vezes eu ignorava, mas também sabia que talvez eu nunca seria uma primeira bailarina, e uma piada pra vocês, até hoje não fui

11. A epanadiplose é uma figura de linguagem que consiste na repetição de uma palavra ou expressão no início e no final de uma frase, ou em versos consecutivos de um poema. É uma técnica de retórica que pode ser usada para enfatizar uma ideia, criar um efeito sonoro ou transmitir uma sensação de fechamento e completude. Embora a epanadiplose seja uma figura de linguagem intrinsecamente relacionada à literatura e à retórica, pode-se estabelecer uma relação entre essa figura de linguagem e a dança/artes da cena em um sentido mais conceitual e artístico. Usamos esse conceito no balé-ralé quando anunciamos a abertura do trabalho com o “Parabéns” e a fala sobre o que a bailarina dançará ali, instigando os espectadores às próximas cenas que se fecham nessa memorização inicial.

(riso). Mas isso não me impediu que seguisse amando praticar essa dança (começa a vestir malha preta).

YSA – E ah! Eu nunca quis interpretar personagens masculinos tá, esse foi um dos meus maiores conflitos com o balé, a papagaiada de ‘menino faz assim’ e ‘menina faz assim,’ minha filha! (*executa um jogo corporal e cênico demonstrando os passos*). Eu lá quero ser o bofe que tem que girar mais e saltar alto (*insinuando gestos de balés famosos onde a figura feminina tem destaque*). Eu quero ser a fada, a camponesa graciosa... Eu sempre, sempre quis ser Giselle. (Cardoso, 2022)¹².

Figura 1 Abertura do Trabalho.



Fonte: Rafaella Pessoa. Goiânia-GO, 2022.

12. Texto teatral/documento roteirizado do processo *balé-ralé*, 2022.

O texto acima é parte da primeira cena do trabalho, que ao se desenvolver, enfatiza qual o desejo da artista: finalizar o trabalho com a promessa de dançar uma variação que lhe é importante, a variação feminina do I Ato de *Giselle*¹³, destacando sua importância pessoal. Ao compartilhar sua formação no balé clássico e os obstáculos encontrados nos moldes hegemônicos de ensino, a artista também mostra como outras formas de estar e fazer essa dança se manifestaram em sua trajetória.

Além disso, na segunda cena, a bailarina apresenta uma memória significativa: sua primeira apresentação de balé. Inspirada na biblioteca de dança, Ysa dança e relata as sensações daquela ocasião, permitindo que a subjetividade permeie a experiência com o público. Essa parte evidencia o caráter autoficcional da memória em movimento, convidando os espectadores a acreditarem, ou não, nessa poética que está sendo compartilhada.

YSA – Era uma música meio da era vitoriana, sei lá, com um desenho coreográfico bem básico. Eu e meus colegas em cena... era a primeira vez que a gente ia dançar uma coreografia de balé. Havia uma emoção e ansiedade... eu lembro que o teatro era pequeno, mas pra mim ele ficava enorme. Seria tudo lindo e foi mais ou menos assim... (Cardoso, 2022).

No desfecho da segunda cena, na transição para a terceira cena é coerente com a construção narrativa, onde, mais uma vez, a artista compartilha uma memória dançante com o público, explorando a autoficção para aprofundar a imaginação e subjetividade dos espectadores. Nessa cena, em particular, há uma brincadeira com a intermedialidade, através do áudio da gravação de uma apresentação, enquanto a narrativa autoficcional é utilizada para construir uma memória alternativa atravessada pelo documento real da história contada.

13. Estreado em 1841, *Giselle* é um balé romântico de 2 atos, com libreto de Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier e Jean Coralli, música de Adolphe Adam, e coreografia de Jean Corali e Jules Perrot. Os papéis principais são Giselle e Albrecht que, na ocasião de sua estreia mundial, em 28 de junho de 1841, foram dançados por Carlotta Grisi e Lucien Petipa, o irmão mais velho do renomado coreógrafo Marius Petipa.

A magia ficcional aqui se manifesta de forma sutil, com Ysa evocando a lembrança e referência da dança, utilizando um pequeno cata-vento de papel. Ao relatar esse momento ao público, a artista movimenta o cata-vento lentamente com o dedo, em uma movimentação anti-horária, como se desejasse que ela e o público recuperassem a lembrança de seu passado.

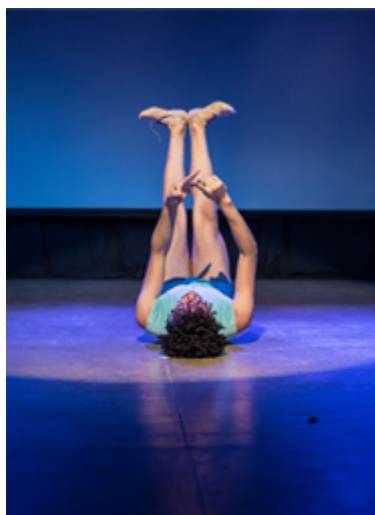
A transição para a quarta cena ocorre por meio da ênfase em um objeto pessoal trazido pela bailarina para compor a cena: um Leotard masculino verde, vestimenta usada em aulas de dança. Através da narrativa, Ysa expõe sua situação social e econômica, refletindo sobre a dificuldade em adquirir o figurino para a apresentação. Ela aborda o período em que foi aluna bolsista em uma escola elitizada, na cidade de Goiânia, em Goiás, momento em que começou a se questionar sobre a lógica tradicional e hegemônica do ensino do balé clássico.

Nessa percepção aguçada, vivida na escola, a artista retoma alguns pontos discutidos nas cenas anteriores, exemplificando sua relação com o “ser fora do padrão” e as questões de gênero que permeavam aquele ambiente. Com humor, a bailarina expõe sua condição física e o padrão inalcançável muitas vezes exigido pelo balé clássico. Mais uma vez, utilizando-se da intermedialidade, a autoficção surge para dar forma a uma memória de dança daquele período, evidenciando um corpo que, naquele momento, não conseguia se adequar ao padrão, mas que aproveitou a situação para ser seu próprio parceiro e aproveitar as oportunidades que lhe foram concedidas.

YSA – Nessa época eu era bolsista em uma escola de balé elite aqui na cidade. Muitas vezes eu me sentia desajeitado ali, seja pela questão financeira, a dificuldade para permanecer ou porque exigiam do meu corpo o que naquele momento ainda não fosse capaz de fazer. Eu tive uma boa professora, aprendi e aperfeiçoei muito minha técnica, mas ainda me entendiam como o atrasado do rolê, porque eu não tinha desenvolvido meu tempo de balé no tempo que eles acham que é o ideal, e então o sacrifício era dobrado pra mim ali. E foi o ano que eu mais tive fobia e vergonha do meu pé esquerdo. Lembram que eu falei

que tinha uma cirurgia, pois é, foi no pé esquerdo. Eu nasci com pé *en dehors* e consertaram meu pé *en dedans*, e quando comecei balé queriam meu pé *en dehors* (risos), a vida é doida né? Vai saber. E tava lá eu como meu pé não compatível com o desejo deles dançando a coreo de final do ano. (Cardoso, 2022)

Figura 2 Cena 4.



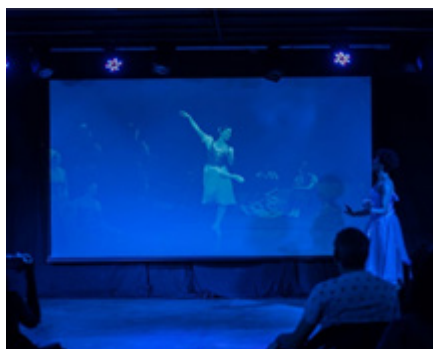
Fonte: Rafaella Pessoa. Goiânia-GO, 2022; Kadu Marques, Aparecida de Goiânia-GO, 2022.

A quinta cena, finaliza o trabalho com uma reflexão sobre tudo que a artista vivenciou em sua trajetória. De forma simbólica, em um gesto específico de interação com o público, veste um figurino de camponesa, um vestido azul, emprestado por sua primeira professora de balé, e pede a ajuda de alguém da plateia para fechá-lo, enquanto narra suas percepções finais. Como anunciado no início da obra, Ysa lembra a todos o motivo de estar ali: ela dançará seu maior sonho e desejo, a variação de *Giselle*. Então, no canto do palco, a artista respira fundo e anuncia sua preparação para a dança, respondendo ao primeiro acorde musical, que a faz mover.

No meio dessa variação, por uma escolha dramatúrgica e uma homenagem a uma bailarina a qual Ysa é fã, projeta-se, em vídeo, a bailarina Marianela Núñez, interpretando a variação de *Giselle*. Cria-se por ficção, um *pas de deux* com sua homenageada.

Figura 3 Variação de *Giselle*





Fonte: Kadu Marques, Aparecida de Goiânia-GO, 2022; Rafaella Pessoa. Goiânia-GO, 2022.

Considerações: por mais balés que sejam ralés

A apresentação da obra em espaços além do Balé em Foco gerou debates sobre pertencimento, assim como a importância de falar de si, em espaços canonizados. A história de Ysa e de outros corpos divergentes LGBTQIAPN+ criam um espaço para discutir a marginalidade na sociedade. O processo de criação tensionou o balé clássico, descentralizando uma forma única de se fazer dança, como aponta Alencar (2020, p.164), “Ao balé-tradição, eu proponho o balé-delírio, o balé-desvio, o balé-dublagem com alto grau de estranhamentos e desnaturalizações”. *Balé-ralé* é uma expressão de liberdade, da memória e dos afetos onde encontramos uma dança quicá revolucionária, que desafia as convenções, quebra as barreiras e transcende a normatividade.

A importância de uma obra descentrada como *balé-ralé* vai além de eufemismos culturais e midiáticos, discutindo a marginalização de corpos e seus potenciais na arte, pois encontra-se um convite para dançar além de técnica, com coragem, desafiando as convenções e construindo um espaço onde todos possam vibrar com a plenitude de suas próprias expressões artísticas.

Que possamos continuar dançando assim: quebrando convenções e transcendendo a normatividade, celebrando a criatividade, autenticidade e alegria como combustíveis para a resistência.

Referências

- ALENCAR, J. Drag Cisne: Barbie e Balé. In: SANTOS, E.; FERREIRA, R. (Org.). **Pesquisas em balé no Brasil: Panorama sobre história, ensino e cena**. Goiás: Editora IFG; Editora IFRN, 2020. p.155-165. Disponível em: <<https://editora.ifg.edu.br/editoraifg/catalog/book/48#:~:text=Para%20muito%20al%C3%A9m%20dos%20estrangeirismos,se%20na%20nossa%20contemporaneidade%20tupiniquim>>. Acesso em: 07 mar. 2023.
- CARDOSO, Y. Texto teatral/documento roteirizado do processo *balé-ralé*, 2022.
- DIMENTI. **Biblioteca de Dança**. Salvador: DIMENTI produções culturais, entre 2017 e 2022. Disponível em: <<https://www.dimenti.com.br/obras/biblioteca-de-danca>>. Acesso em: 07 mar. 2023.
- FERREIRA, R. da S. Quando o balé fala de si mesmo: o suspiro de Veronique Doisneau. **Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Goiânia: ANDA, 2016. p.763-770. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2016/trabalhos/quando-o-bale-fala-de-si-mesmo-o-suspiro-de-veronique-doisneau?lang=pt-br>>. Acesso em: 10 mai. 2023.
- FERREIRA, R. da S.; SILVA, M. Por uma voz que seja dança: Reflexões sobre a oralidade no balé a partir do solo Veronique Doisneau (2004). **Conceição/Conception**, [s. l.], v.4, ed. 2, 2015. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/361/0>>. Acesso em: 07 mar. 2023.
- MANNO, O. **Ballez founder Katy Pyle is creating space for students to reclaim ballet on their own terms**. [s. l.], 26 mar. 2021. Disponível em: <<https://dance-teacher.com/ballez-katy-pyle/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.
- MIGNOLO, W. Traduzido por: NORTE, Ângela Lopes. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n.34, 2008. p.287-324. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2023.
- MUNHOZ, A.V. Jérôme Bel e o grau zero: dançar, ensinar, viver. **Revista Contemporânea de Educação**, v.13, n.28, set./dez. de 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.20500/rce.v13i27.16742>.

- PUCCINELLI, B.; REIS, R.P. dos. “Periferias” móveis: (homo)sexualidades, mobilidades e produção de diferença na cidade de São Paulo. **Cadernos Pagu**, [s. l.], 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/jCfGdWXQrQ-FghttpXN3fGtGQ/?lang=pt>>. Acesso em: 7 jun. 2023.
- STELZER, A. Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea. **Urdimento**, [s. l.], v. 1, ed. 26, p.276-286, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016276/5902>>. Acesso em: 7 jun. 2023.
- UHIARA, R.; COBELLO, D. Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos: Os casos de Lola Arias e Jérôme Bel. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.
- XAVIER, D.J. M. **Coreogeografia Geraizeira**: Um Estudo autof(r)iccional. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas/EMAC, Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2023.
- ZIEGLER, A.; FACHEL, R. A poética da autoficção. **Revista Seminário de História da Arte**, [s. l.], v. 2, ed. 8, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Arte/article/view/17924>>. Acesso em: 07 mar. 2023.

AURORA

Karol Ribeiro

Primeiramente, início este relatado, apontando que o dançarino é, antes de tudo, um artista em constante aprendizado e desenvolvimento que vai além de interpretar ou criar coreografias. É uma readequação do meu conhecimento, a amplitude do meu entendimento e a escolha que fiz para a minha vida! A dança permitiu conectar-me com um mundo entre a realidade e a fantasia, transportou-me entre o caos e a harmonia, contudo, trouxe-me conhecimentos, e experiências jamais vividas, que vão além do campo da atuação profissional de dança.

Vale notar que, não quero aqui trazer um número de laudas ou abordar uma linguagem que se distancie do leitor, contudo, cabe lembrar que a intenção é relatar a minha experiência com o Balé em Foco. Desejo que este relato, de certa forma, atinja os estudantes e os professores que queiram vivenciar novos experimentos no mundo da dança.

Na narrativa apresentada, o conhecimento do curso sobreveio no ano de 2022 por meio da divulgação de uma colega de faculdade, de pronto, chamou-me atenção pelo nome “Balé em Foco”, logo me interessou! Não por ser “a primeira da barra” com *developpé* a 180° pelo *grand jeté* 90 × 90, ou pelo meu *en dehors* invejável, mas justamente por questionar como esse ballet poderia virar o meu balé. Mulher de coxas grossas, branca, de cabelo afro e quadril solto, estas características me fizeram indagar sobre possibilidade em me reconhecer nesse balé. Desse modo, à medida que meu interesse crescia, ocorria a análise do curso numa perspectiva do olhar de um docente de dança. À vista disso, por questões profissionais, passionais e pelo bendito *plié*, o estudo do balé é o meu foco.

Diante do cenário alisado, tomei a decisão de enfrentar as dificuldades que me separavam dessa jornada, ou seja, considerando o percurso de

quase 230 km de distância que me separava de pessoas com verdadeiro “Balé em Foco”. Haja vista a necessidade de entender o que realmente se trata este ballet, e como ele pode ser o nosso balé.

Não comecei como uma linda burguesinha, de 3 ou 4 anos, que a mãe levava para as aulas. Tudo começou em uma escola de ensino básico, aos 18 anos, visto como idade tardia para iniciar o balé.

Na ocasião, surgiu a oportunidade de ministrar aulas para crianças. E, apesar de não saber quase nada sobre o balé, eu tinha a experiência com a popularmente conhecida “dança da igreja”. Aceitei o desafio de ser “tia de balé”. Estes anos foram os melhores e piores anos da minha jornada na dança.

Eu aprendia no período da manhã e ensinava no período da tarde. Pausa para a reação, seja positiva ou não! Que os deuses da pedagogia da dança me perdoem, mas a “ocasião fez o ladrão”¹⁴. Após essa rotina, iniciou-se uma busca frenética por mais conhecimentos sobre o mundo da dança. Dessa forma, continuei meus estudos até que o conhecimento técnico foi alcançado e, junto a ele, uma enxurrada de questionamentos e o que rege a minha busca, até hoje, indagando: como posso ser uma professora melhor?

Diante da necessidade de buscar conhecimento e capacitação, ingressei no curso de Licenciatura em Dança, no Instituto Federal de Brasília – 1/2013. Período de longa jornada de 7 anos, na qual me encontrando e me perdendo dentro da graduação em dança. Vale lembrar que, o curso de Licenciatura é de 4 anos, 8 semestres. No entanto, conciliar a rotina de trabalho e de estudo com os desafios da dança, ocasionou um percurso maior e mais distante na busca pela conquista desse objetivo. Haja vista que a realização do curso vai além de obter nomenclaturas inerentes à profissão e preparo para desenvolver o meu trabalho. É parte do pressuposto, que devo não apenas aprender, mas também levar para outros o meu conhecimento.

14. Filosofia popular de Diógenes Laércio (séc. III d.C.).

Contudo, é importante ressaltar que o processo da graduação foi o período em que menos estudei sobre dança clássica, entretanto, o conhecimento amplo sobre a dança veio com uma força exponencial, impulsionando-me a querer, de fato, dedicar boa parte da minha carreira profissional em busca de esclarecer questões novas e antigas do porquê esse balé ser assim, e como ele pode ser nosso balé. Ou seja, acessível ao meu corpo, ao meu conhecimento musical, ou ao meu olhar cultural. Aprofundando como essa dança proporciona conhecimento de mim e do outro na sociedade. Revelando como me expresso, sem ser castrada por uma história tradicional, como me salvo, de mim mesma e dos ataques dos que julgam que balé não é para todos. Bem como, demonstrar como eu faço a minha história, nesse balé.

Cumpra lembrar que, com esse breve relato, quero deixar evidente o desejo e a satisfação de realizar um curso em uma instituição localizada há mais de duzentos quilômetros de distância da minha cidade, no intuito de elevar meus conhecimentos e me debruçar sobre essas pesquisas que tinham o balé em foco.

No primeiro encontro, confesso que fiquei tímida, considerando que o pessoal da dança é bem alternativo. Antes de tudo, passei a observar os meus colegas goianos, que já se conheciam de outros *pas de bourrées* e, por conseguinte, já conheciam a organizadora/mentora do curso, sendo a maioria alunos da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás – IFG.

Quando começou a apresentação, a mentora Rouse, iniciou com um pensamento muito significativo para mim: “as minhas questões com o balé não me afastaram dele, só me aproximaram ainda mais”. Um filme, em efeito cinematográfico, passou-se em frames de segundos, e vi toda minha jornada com a dança resumida naquelas palavras.

No segundo momento, seguimos para o encontro com um mestre. Que fique registrado minha *reverence* a Milton, um bailarino preto, de físico impecável e já aposentado, de uma humildade e humanidade foras da curva. Nesse momento, tivemos uma aula prática, simples, tudo no solo, e

tudo anatomicamente bem elaborado. Eu, como uma humilde instrutora de pilates de abordagem somática, bebia cada palavra de conhecimento que ele jorrava. A aula foi mística. Entre um abdominal e outro, ele também ia compartilhando as barreiras que enfrentou, e explicou como se manter focado em seus objetivos o fez chegar, e não desistir de sua jornada.

Aquele encontro com Milton foi terapêutico, holístico, místico e de prática física. Até hoje, estou ativando o abdômen e contraindo a pata de ganso. E se fosse para te deixar alguns conselhos sobre aquele encontro, seriam eles:

1. Prepare-se fisicamente para sua aula de técnica de dança. Invista em exercícios que potencializarão a técnica e melhorarão o rendimento. Exemplos: pilates, *barra à terre*, musculação de carga baixa, entre outros.
2. Dançar é uma habilidade. A diferença entre habilidade e capacidade é que capacidade vem da formação biológica, e habilidade é aprendida/ensinada. Reconheça suas capacidades e invista nas suas habilidades.
3. Se você tem um sonho, sonhe!

Sabemos que o mundo da arte é cruel, e na caminhada sempre nos deparamos com pessoas que foram brutalmente anuladas em seus sonhos com as artes, por motivos que elas fizeram de um sonho, algo fantasioso demais para ser real. E quando me deparei com aquele homem com aquela carreira de dança, que veio falar para um grupo de aspirantes a artistas-docentes, e soltou: “se você tem um sonho, sonhe!” *Kabum!*

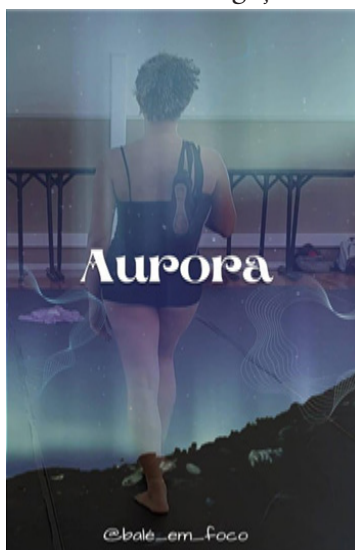
Eu poderia ter visto aquele pôster do Balé em Foco e ter deixado passar. Se eu avaliasse apenas as condições financeiras e logísticas, jamais teria ido a Goiânia para fazer esse curso. Mas, uma sede por conhecimento foi maior que qualquer outro fator limitante.

Enfim, Aurora

Na elaboração do meu trabalho final, escolhi a professora Daniela Botero como mentora. Juntas, fizemos um trabalho cênico projeções de

vídeo. Segundo o dicionário Oxford, o substantivo feminino “Aurora”, no seu sentido figurado, quer dizer: “as primeiras manifestações de qualquer coisa; princípio”. E era esse conceito que eu queria representar. Lembra, no começo do meu relato, que eu descrevi que não fui a criança que a mãe levou para o balé? Esse relato virou texto, que virou áudio, que virou vídeo e, por fim, virou dança.

Figura 1 Cartaz de divulgação de Aurora.



Fonte: Arquivo pessoal.

O processo

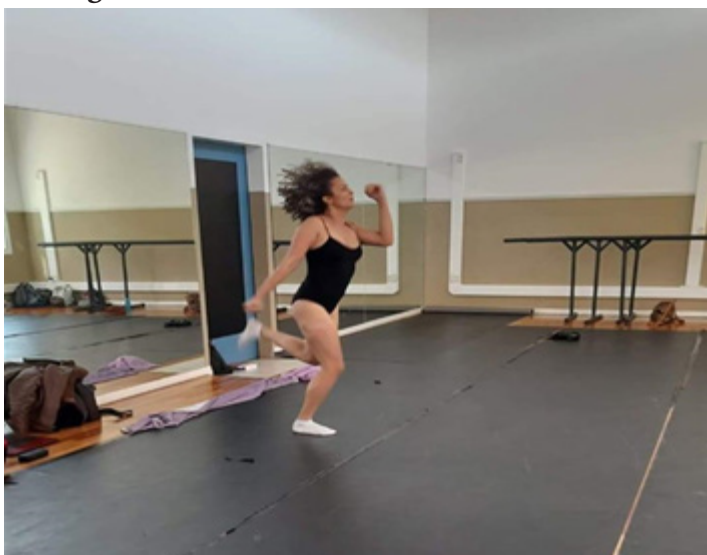
Dani elaborou um roteiro-guia, fazendo-me cinco perguntas sobre o meu passado, presente e futuro na dança. Cito duas: “Na sua primeira memória da dança, quais eram as cores, texturas, aromas e espaços? Do que você lembra, desse dia?” E a resposta que me veio à mente, foi meu primeiro dia de aula clássica. Eu não sabia e nem entendia nada. Mas, lá estava eu, de collant branco, saia lilás, meias brancas e uma sapatilha de corino branca. Esse relato foi a base do figurino principal.

Essas perguntas foram a rota de direção para os passos seguintes. A criação do áudio foi o segundo momento do processo. Peguei todas as respostas, reformulei-as para serem gravadas em áudio. Enviei os áudios para ela, que me retornou com uma mixagem de fala e fundo musical e fez um vídeo com minhas fotos de dança e um plano de fundo com um ciclorama da aurora boreal. Como base coreográfica, utilizei estratégias de improvisação e composição compartilhadas pelo professor Luiz Fernando Bongiovanni.

Primeiro ensaio aberto

Andreza Rodrigues, veterana da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília que também estava no Balé em Foco, organizou para que pudéssemos apresentar na instituição. Dançamos para a turma do 4º semestre, disciplina de Balé, ministrada pelo professor Fauzi Mansur. Essa primeira apresentação foi bem bacana como primeira experiência de ter o trabalho em cena no lugar que estudei e testar algumas possibilidades.

Figura 2 Cena de Aurora. Ensaio Aberto no IFB.



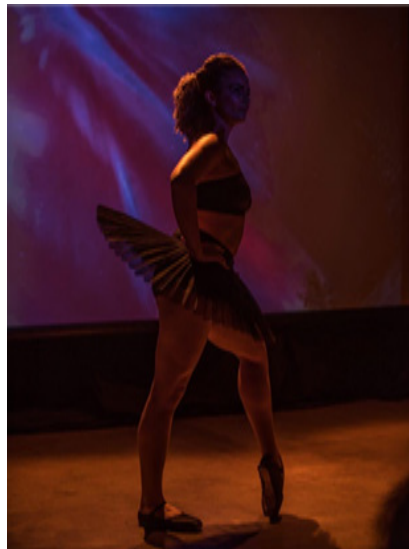
Fonte: Arquivo Pessoal.

A estreia no Teatro

Chegou o dia de apresentar o fim do processo formativo. Era um dia de muitas expectativas, pois, seria o dia em que também conheceríamos o trabalho dos nossos colegas. E foi fantástico, como cada uma se nutriu dentro desse curso, para chegar ao resultado final. Teve instalação, interação, material pedagógico, contação de histórias, releituras de balés de repertório, performance com tintas... E teve Aurora, o meu início, e, como tenho me debruçado sobre esse tema, ao longo dos anos.

Lembra, lá no início, em que descrevi a fala de Rouse? Aquelas afirmações passaram a ser minhas também: *“As minhas questões com o balé não me afastaram dele, só me aproximaram ainda mais”*.

Figura 3 Cenas de Aurora.



Fonte: Rafaella Pessoa. Goiânia-GO.

Após a apresentação em Goiânia, fiz mais uma apresentação para as alunas do balé adulto, do *Grand K – estúdio de dança*, no qual atuo como diretora e professora. Para elas, foi um momento muito reflexivo, pois

identificaram-se com o início da prática já na vida adulta, e se sentiram inspiradas a continuarem suas histórias com a dança.

Figura 4 Apresentação de Aurora para as alunas do *Grand K*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Sigo como diretora artística e administrativa do *Grand K*, lecionando aulas de balé para crianças, jovens e adultos e, também, outras modalidades técnicas. Sigo em busca de um lugar onde a técnica esteja a serviço do indivíduo, onde o prazer da prática se conecta às emoções. Resumindo, sigo no caminhar.

SOBRE MEMÓRIAS, CORPO E MOVIMENTO NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

*Rita Gonçalves
Giovana Consorte*

Sobre pontos de partida

O presente texto foi construído a quatro mãos, tentando captar, por diferentes perspectivas, relatos da experiência em construir um trabalho artístico atravessado por distintas inspirações e visões de dança, balé e cena. Nas linhas que seguem, apresentaremos reflexões produzidas pela pesquisadora-cursista e sua orientadora acerca da vivência junto ao projeto Balé em Foco.

É importante ressaltar o quão significativa foi a possibilidade de investigar o balé por diferentes perspectivas, aliada ao compromisso da montagem artística, que reforça a responsabilidade social de partilhar processos com a comunidade. Não se tratava apenas de pesquisar e refletir sobre outras possibilidades em balé, mas também fazer com que esse movimento saísse das paredes da sala de ensaio para ganhar corpo junto ao público. Entre projetos de resultado artístico, iniciativas de investigação teórica e prática pedagógica orientada, o Balé em Foco produziu um movimento plural e significativo, abrindo espaço para outras vozes, olhares e fazeres em balé clássico.

A seguir, a escrita se torna mais pessoal, refletindo as experiências tanto da artista-pesquisadora quanto de sua orientadora, e como essa relação, construída em paralelo aos distintos estudos do balé, deu origem a um resultado artístico amparado em reflexões que transcenderam o tempo e objetivos propostos pelo Balé em Foco.

Um balé desafio¹⁵

Soube do Balé em Foco a partir da professora Rousejanny. A conheci num grupo de dança contemporânea, no meu ensino médio e, logo em seguida, ela também foi uma das professoras do projeto de extensão no qual comecei a fazer balé. Ela está entre as pessoas que me incentivaram a ingressar na graduação em dança, e foi através dela que me aproximei do projeto. Inscrevi-me com o desejo de aprofundar meu conhecimento no balé, tanto como bailarina quanto como professora, vendo a oportunidade de conhecer tantos nomes relevantes na cena do balé no Brasil e discutir assuntos atuais, que atravessam essa prática. No ato da inscrição, pediram-nos para informar um possível tema para pesquisarmos e desenvolvermos, mais adiante, no projeto. Eu escolhi continuar a pesquisa que desenvolvia no Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Goiás, a construção de personagens a partir dos estudos de Laban sobre a Expressividade.

O Balé em Foco dividiu-se em três etapas: a primeira, tivemos contato com os professores convidados e pudemos conhecer, experimentar e debater sobre as mais diversas temáticas dentro do universo do balé; a segunda, era a de criação, em que os cursistas, em conjunto com um professor mediador/orientador, construíram um projeto artístico levando em consideração os atravessamentos das temáticas apresentadas no Balé em Foco; a terceira, e última etapa, previa o compartilhamento dessas criações para o público em distintos espaços, que poderiam ser universidades, escolas, pontos de cultura, entre outros.

Para a etapa de construção dos nossos trabalhos artísticos, cada pesquisador-cursista deveria pensar nas temáticas discutidas durante os módulos anteriores e escolher, para seu trabalho artístico, um professor orientador, que poderia ser da lista de professores convidados ou não. Na ocasião, optei pela mesma professora que estava orientando meu TCC na graduação, por compreender o Balé em Foco como uma

15. Texto construído por Rita Isabela Gonçalves de Almeida.

importante etapa de amadurecimento desse trabalho mais denso que construí no curso.

“Sobre memórias, corpo e movimento na construção de personagens” se configurou em uma palestra dançada, uma apresentação que combinou o discurso da palavra com o discurso do corpo e do movimento. O recorte temático do trabalho envolveu o uso dos estudos de Laban sobre a Expressividade para a construção de uma personagem de balé de repertório, partindo das minhas experiências e memórias pessoais em dança e para além dela.

O interesse no tema surgiu ao entrar em contato com as teorias desse autor na Licenciatura em Dança e, principalmente, ao levar em consideração, minhas próprias questões e dificuldades pessoais na dança, no que se refere à expressividade e variação de dinâmicas do movimento¹⁶. A proposta era mostrar para o público como as variações constroem corporeidades que, consequentemente, expressam emoções e personalidades diferentes.

Escolhi uma personagem dos repertórios do balé clássico para estudar e analisar o seu padrão de movimento, com o intuito de reproduzir, em meu corpo, esses padrões, a fim de me aproximar da corporeidade da personagem. A tendência de usar qualidades expressivas, que se combinam de forma regular, cria um padrão de movimento que as pessoas carregam consigo (Davies, 2001). A busca nos repertórios tinha um critério, encontrar uma personagem cuja movimentação fosse diferente da minha, e é assim que escolhi a *Carmen*, protagonista da obra que leva seu nome, do balé inspirado no conto de Prosper Mérimée (1845) e na adaptação para a ópera de Georges Bizet (1875).

Antes de construir a palestra dançada, era preciso descobrir o padrão de movimento da personagem e, para isso, usei a LMA (Análise de Movimento Laban), uma ferramenta de análise e descrição do movimento

16. Dinâmica é a resultante expressiva do movimento quando duas ou mais qualidades de esforço se organizam simultaneamente (Rengel, 2002 p.2001 p.50).

humano baseada nas variações de espaço, tempo, peso e fluxo (Fernandes, 2002). Analisei três montagens do balé Carmen, para descobrir o padrão de movimento da personagem. Escolhi mais de uma montagem do balé na tentativa de diminuir as interferências da personalidade da bailarina ao dançar com as características da personalidade da Carmen que eu estava buscando. Com mais de uma versão, eu poderia retirar das representações assistidas, um “denominador comum”, que seria a estrutura primeira para a construção da minha versão da personagem.

A escolha das montagens foi feita após buscas de vídeos do espetáculo completo na internet. Selecionei três montagens do balé Carmen, duas com a coreografia de Alberto Alonso, dançada pelas bailarinas Maya Plisetskaya e Svetlana Zakharova, e uma com a coreografia de Carlos Acosta, dançada pela bailarina Marianela Núñez¹⁷. Entre os vídeos disponíveis, escolhi os que mais me cativaram, pensando na performance da bailarina em sua representação de Carmen, e não necessariamente no arranjo do vocabulário coreográfico. A escolha pelas duas diferentes coreografias também diminuiu outra possível interferência na análise e treinou meus olhos para enxergar a personalidade da Carmen pelo “como” se movia, e não pela forma desenhada na sequência dos movimentos.

Utilizando a Análise do Movimento de Laban (LMA) como referência, conduzi minhas observações e realizei as anotações, utilizando a ficha de análise simplificada, proposta pela Ciane Fernandes, em seu livro, *“O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas”* (2006). Para a análise, os espetáculos foram divididos em cenas, e cada cena foi dividida por minutos. A ficha propõe que, ao final do trecho analisado se faça uma pequena observação, pontuando quais as qualidades prevaleciam durante toda a cena. No final, comparando cada cena, fiz uma observação sobre o espetáculo como um todo. O resultado da análise dos três espetáculos foi semelhante, em relação aos fatores.

17. Os dois primeiros vídeos estavam disponíveis na íntegra no YouTube, o último foi encontrado na plataforma de vídeos chinesa “Bilibili”.

Ao final das observações, comparei as minhas impressões dos três e cheguei a um padrão de movimento da Carmen: fluxo controlado, espaço direto, peso leve e tempo desacelerado.

Ao encontrar um padrão de movimento e experimentá-lo no corpo, a diferença se provou real ao perceber a dificuldade em realizar movimentações que se mostravam mais rápidas e de peso forte, o que tornou o trabalho desafiador. A construção do roteiro foi baseada na dualidade entre, minha história de movimento, minhas memórias, caminhos que me trouxeram à dança e na história de Carmen, sua liberdade, personalidade irreverente e, conseqüentemente, o seu modo de se mover, também expansivo e audacioso.

Indo ao encontro do desafio, no sexto módulo da primeira etapa do projeto, a ministrante, Prof.^a Dra. Neila Baldi, nos trouxe os estudos de Laban sobre o movimento na prática do balé clássico. Nesse encontro, as discussões e experimentações se aproximaram muito da minha temática. A pesquisa da professora é voltada para as contribuições de Laban para a Educação Somática, porém, ela aborda também o estudo da Expressividade. A aula foi repleta de experimentações, fizemos exercícios na barra, no centro, individualmente e em dupla, experimentando as variações dinâmicas, realizando a mesma sequência em velocidades, pesos, espaço e fluxos diferentes. Essa prática de investigação foi muito interessante, pois fomos desafiados a pensar e realizar movimentos do código do balé clássico em qualidades expressivas que não fomos acostumados a associar àquele passo, como, por exemplo, realizar um *tendu* com peso forte, muito intenso. Esse módulo, em especial, auxiliou-me bastante na construção do meu trabalho.

Colocar *Carmen* pela primeira vez, de forma efetiva no meu corpo, e experimentar de forma intensa essa corporeidade tão dissonante da minha, trouxe-me desafios. Além da dificuldade em expressar no meu corpo os movimentos com qualidades expressivas intensas, fortes, que não faziam parte do meu vocabulário habitual, enfrentei também a minha timidez ao me propor a encenar, em público, uma personagem sensual e atrevida, que não tem pudor algum.

Encarar esse desafio, trouxe-me uma das minhas maiores travas na pesquisa. Antes de iniciar a pesquisa, de forma inocente, acreditava que apenas no movimento eu conseguiria alcançar a personagem Carmen, mas, no decorrer do processo, fui percebendo que o movimento não caminha sozinho, e utilizar-me somente dele, tiraria um agente importante da construção, que é a dimensão sensível daquela personagem, sua atitude interna.

Para avançar, então, utilizei-me de algumas estratégias que poderiam me trazer, para além da movimentação, a personalidade de Carmen, elementos concretos, como um batom vermelho e o cabelo solto e, até mesmo, tentar imaginar e fazer as atividades do meu dia, como a personagem faria, na minha interpretação. Pensando “como é lavar a louça como *Carmen*?”, “como ela penteava o cabelo?” Essas estratégias me deixaram mais próxima a ela.

No decorrer do projeto, entre meus dançares de Carmem, as contribuições e trocas com os colegas, criou-se um ambiente muito seguro e prazeroso para a investigação de novos saberes. O aprendizado acontecia não somente nos horários previstos e separados para o projeto, mas também nos intervalos de almoço, na saída e nos momentos de descontração. As conversas eram contínuas e o desejo e curiosidade pelo balé era presente, todo o tempo, sentimento compartilhado tanto pelos colegas que eram do balé, há bastante tempo, quanto para aqueles que tinham o primeiro contato através do projeto. Juntos, redescobrimos o balé por várias vezes, e por vias diferentes, em uma experiência que abriu minha visão para as diversas possibilidades de se aprender e ensinar o balé clássico.

Com relação à estrutura da palestra propriamente dita, o trabalho foi composto por falas ao vivo, em cena, demonstrações dançadas e vídeos projetados no telão. Escolhi começar me apresentando, trazendo fotos da minha infância, que testemunham minha personalidade introspectiva, atravessa o meu corpo e transborda no movimento, e relembrando o meu encontro com a dança em 2016, que desembocou no meu ingresso na Licenciatura em Dança. Para além disso, abordei o prazer em dançar, representar e atuar e me levaram à atuação como professora de balé infantil.

Figura 1 Em cena.



Fonte: Rafaella Pessoa. Goiânia-GO, 2022.

Na sequência, apresentei algumas teorias labanianas, fazendo uma pequena introdução ao sistema de Análise do Movimento e demonstrando para o público, por meio de um pequeno trecho coreográfica, a ênfase em cada uma das qualidades expressivas: peso, tempo, espaço e fluxo.

A maior inspiração para o formato de palestra dançada foi o solo de Veronique Doisneau, coreografado por Jérôme Bel, em 2004. Nele, a bailarina revela, por meio da oralidade, os bastidores da vida de uma bailarina na Ópera Nacional de Paris, ocupando o cargo de *sujet*, em que pode tanto atuar como solista quanto como corpo de baile.

Figura 2 Em cena.



Fonte: Rafaella Pessoa. Goiânia-GO, 2022.

A forma como é apresentada essa realidade, tão crua, desespetacularizada e em roupas de ensaio, faz o público se sentir mais próximo à bailarina e à realidade que ela está expondo. Foi pensando em criar esse mesmo efeito – de proximidade da plateia para com o que estava apresentando, minhas histórias e o processo de construção de personagens – que escolhi um formato semelhante. Na primeira parte do trabalho, estou vestindo um figurino simples, macaquinho preto e pouca maquiagem. Ao final, visto um novo figurino, enquanto converso com o público, com as peças da personagem *Carmen* – saia, o corpete e batom vermelhos.

O trabalho se encerra com um solo dançado, utilizando das qualidades expressivas encontradas em *Carmen* e traduzidas por mim por meio da análise e experimentação, também já apresentadas.

Figura 3 Em cena.



Fonte: Rafaella Pessoa. Goiânia-GO, 2022.

Depois desses meses de imersão no universo do balé, chegou o dia das mostras dos produtos artísticos individuais. O frio na barriga tomava conta e o clima era de excitação, nas horas que antecederiam as apresentações. Marcar palco, conferir a luz, enviar música, passar o texto, colar caixa, estender tecido, as funções se misturavam e os trabalhos iam ganhando forma com a ajuda dos colegas. Assistimos às apresentações com brilho nos olhos, foi lindo ver como cada pessoa se apropriou das discussões que tivemos, como todos fomos atravessados pelos mesmos encontros e assuntos, mas cada um em seu próprio tema e apresentando à sua maneira – em forma de dança, palestra dançada, vídeo, instalações, e até confecção de fanzines.

Minha investigação não se encerrou no Balé em Foco, a teoria de Laban é, certamente, muito mais profunda que o que foi possível experimentar, mas foi um primeiro passo rumo ao meu objetivo de melhorar minha habilidade em transitar nas diferentes qualidades expressivas e, conseqüentemente, tornar-me uma intérprete e professora mais qualificada.

No momento em que escrevo este texto, a pesquisa de TCC continua em andamento. O Balé em Foco foi a primeira versão de uma proposta artística que apresentou minha pesquisa, uma sementinha. O projeto foi o laboratório que me permitiu ver no corpo, aquilo que só poderia ser descoberto nele mesmo, na prática, na cena. A partir dele, percebi minhas fragilidades e encontrei no erro, na estética do desvio, a potência para traçar novas estratégias e continuar minha pesquisa.

Em busca de um dançar *com*¹⁸

O exercício de orientar alguém envolve uma disposição para acolher um ponto de vista em primária construção, e o quão rico é esse processo quando realizado junto a importantes referências, nesse caso, do campo do balé. É sobre essa experiência, de caminhar *com*, em prol do desenvolvimento do pensamento de uma artista, que direciono meu relato. Participar do Balé em Foco, na condição de orientadora, foi uma responsabilidade ímpar, porque me colocava ao lado de figuras importantes do cenário nacional dos estudos em balé, ao mesmo tempo em que me permitia a orientação de um processo artístico amplamente oxigenado pela própria dinâmica do projeto. E esse desafio se deu, a convite de uma artista-pesquisadora bastante querida por mim, junto a qual, já havia desenvolvido outros laços e trabalhos, o que conferia um significado ainda maior à experiência. No entanto, conferia, também, uma complexidade maior, visto que, à época, eu orientava sua pesquisa de trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Dança do IFG.

18. Texto construído pela orientadora prof.^a Giovana Consorte.

Aceitar esse convite significava orientar a mesma artista em dois trabalhos distintos, com focos e modos de proceder também distintos, algo bastante desafiador para ambas envolvidas. Alertei sobre o caráter desafiador da proposta, quando recebi o convite, mas, juntas, ponderamos que poderia ser uma escolha assertiva, pois permitia que a investigação se desse de maneira mais ampla e permeável. Esse aceite nos levou a uma experiência enriquecedora, que me desafiou a pensar sobre o papel da orientação na construção do conhecimento artístico, especialmente no campo do balé, que tem uma tradição de transmissão e preservação de técnicas e repertórios. O projeto em si não era sobre balé, não somente. Assim como não seria correto dizer que se tratava de um trabalho labaniano, ou mesmo, de dança contemporânea. O projeto era, sobretudo, sobre pesquisa.

A ideia de encontrar *Carmen* dançava na investigação das possibilidades de diálogo entre o balé clássico e a Análise Laban de Movimento, em busca de uma proposta contemporânea para a transdução de sua dança, em outro corpo, com outros objetivos, a partir de uma abordagem crítica e incorporada dos conceitos, princípios e práticas dessas linguagens. Era necessário compreender que a pesquisa envolve um não saber, e uma curiosidade quase teimosa em seguir investigando mais a fundo. Era preciso compreender a dança que já se carregava no corpo e como ela podia impulsionar outros caminhos de movimento, inspiradas por *Carmen*, porém autorais, da artista, tecendo a materialidade do trabalho, ancorando-o em um tempo presente.

Não foi uma construção linear, foi necessário exercitar a paciência e a gentileza na construção do caminho de pesquisa. A complexidade envolvia um mergulho duplo, porque exigia uma compreensão das preferências de pesquisa da artista para, só assim, poder encontrar as escolhas de movimento de Carmen. Muitas interrogações, um punhado de inseguranças e muito trabalho foi desenvolvido, para encontrar um bom caminho para seguir. Entre o estudo e a desconstrução de movimentos e sequências do balé, e experimentos corporais mais abertos, Rita foi percebendo sua

necessidade por propostas investigativas com regras bastante claras e objetivas. E foi partindo desses laboratórios mais estruturados, que ela foi descobrindo caminhos para traduzir, no corpo, as características que havia encontrado na análise dos balés: fluxo controlado, espaço direto, peso leve e tempo desacelerado.

Encontramos algumas dificuldades na construção de Carmen, porque foi preciso um distanciamento do repertório coreográfico que foi analisado, e isso implicava a necessidade de construção de outro desenho de movimento, que abarcasse as possibilidades e desejos da Rita artista, naquele momento. Ao mesmo tempo, foi importante perceber que as qualidades de movimento, que estávamos tentando apreender, eram também motivadas por um impulso, ou esforço, que deve ser interno e se traduzir na atitude corporal, como um padrão de movimento distinto do usual da Rita. Encontrar essa camada expressiva envolveu experimentar também uma dimensão subjetiva, em permitir-se o processo de dar vida a uma personagem – torná-la real. Esse processo envolveu um desnudar-se para dar vazão a escolhas de movimento, propostas de caracterização e figurino, que foram atuando em conjunto na construção da *Carmen* de Rita.

E, enquanto todo esse processo se desenvolvia, era também importante pensar na estrutura que seria apresentada como finalização do Balé em Foco, e essa oportunidade foi importante como um lugar de experimentação de formato e estratégias, uma vez que, paralelamente a essa construção, estávamos desenvolvendo um trabalho mais robusto para a conclusão do curso de Licenciatura em Dança. Se a ideia era desnudar a artista para vestir-se de outra, era também necessário reconhecer a história de movimento da artista-pesquisadora Rita, para compreender que o movimento deixa rastro, constrói caminhos e preferências. Fomos buscando as raízes das danças da Rita, suas memórias e desejos, uma busca que ela escolheu levar para a cena em sua palestra dançada. Essa escolha fez do trabalho, algo ainda mais pessoal e especial, convidando o espectador a presenciar uma experiência ímpar, de uma artista que, em busca de Carmen, acaba descobrindo muitas coisas sobre si mesma.

O projeto de pesquisa e criação artística da Rita foi um desafio e uma descoberta para ambas. Foi um processo que exigiu dedicação, persistência, flexibilidade e sensibilidade, para lidar com as questões que emergiam do cotidiano de pesquisa. O papel da orientação em um projeto com formato tão generoso implicou sugerir caminhos, apoiar e desafiar a artista-pesquisadora em seu processo de investigação, criação e expressão. A orientação pressupõe uma relação de confiança, respeito e diálogo entre a orientadora e a orientanda que, juntas, devem buscar as melhores formas de abordar o tema, o método e o produto da pesquisa. A orientação também implica reconhecer as singularidades, as potencialidades e as dificuldades que emergem da investigação, oferecendo ferramentas, referências e feedbacks que possam contribuir para o seu desenvolvimento. Dessa forma, a orientação se configura em um exercício de escuta, de troca e de aprendizagem mútua, que visa à construção de um conhecimento artístico crítico, reflexivo e original. Na busca da Rita, Carmen foi uma ponte entre o passado e o presente, entre o clássico e seus avessos, entre a arte e a pesquisa. Como orientadora, encontrei na força de Carmen, uma aliada importante para desafiar a Rita na construção de sua autonomia de pesquisa, e me sinto honrada e feliz em acompanhar os passos que a levaram à construção de um trabalho ímpar, desafiador e necessário.

Considerações finais

O projeto Balé em Foco proporcionou-nos encontros extremamente ricos, repletos de trocas, novas descobertas e aquisição de novos conhecimentos. Tivemos a oportunidade de aprender com os excelentes professores convidados, que nos trouxeram diferentes perspectivas e abordagens sobre o balé e a pesquisa. Tivemos a possibilidade de compartilhar as nossas experiências com os colegas, que vinham de diferentes contextos e tinham distintos interesses na dança. Essa experiência foi muito significativa para nós, pois permitiu a vivência e o estudo do balé em diferentes camadas e tramados em distintos contextos.

A versão do Balé em Foco foi uma adaptação do trabalho que estávamos desenvolvendo na nossa pesquisa de conclusão de curso, que tinha um formato mais longo e complexo. Essa versão foi a primeira tentativa de criar uma palestra dançada, que combinava elementos teóricos e práticos, para apresentar o percurso de pesquisa. A estrutura que criamos para o Balé em Foco teve como objetivo principal usar a comparação e a diferença entre movimentações que exploravam diferentes aspectos de cada fator de movimento, como uma forma de facilitar a compreensão do público sobre o nosso processo de investigação. E assim, construímos o contraste entre o padrão de movimento da Rita, que era ancorado em sua própria história, e o padrão de movimento da *Carmen*, inspiradas por essa persona que nos desafiámos a compor.

O resultado final do projeto foi uma obra artística que expressou o percurso da Rita, as suas escolhas, as suas dúvidas, as suas descobertas, as suas emoções ao longo da pesquisa. Uma obra que revelou um pouco mais de sua identidade como artista-pesquisadora, que soube dialogar com as referências do balé, mas também com as suas próprias vivências e memórias. Uma obra que convidou o público a participar de uma experiência estética e afetiva, que trouxe à tona, questões sobre o balé, a dança contemporânea, a mulher, a arte e a pesquisa.

Referências

- BLEEKER, M. Pensar o pensamento de ninguém. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e Dramaturgia** [s]. São Paulo: Nexus, 2016.
- DAVIES, E. **Beyond dance: Laban's legacy of movement analysis**. New York: Routledge, 2006.
- FALKEMBACH, M.F. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico**. Florianópolis: UDESC, 2005.
- FERNANDES, C. **Corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

- FERREIRA, R. **Balé sobre outros eixos**: traçados de William Forsythe para a criação de tecnologias de improvisação. Curitiba: CRV, 2017.
- FERREIRA, R. da S.; SILVA, M. **Por uma voz que seja dança**: reflexões sobre a oralidade no balé a partir do solo Veronique Doisneau (2004). *Conceição/Conception*, [S. l.], v.4, n.2, p.42–53, 2015.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- RENGEL, L. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2001.
- TOURINHO, L. **Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal**. [s.n.]. Campinas, SP, 2004.

CARTAS TROCADAS

Andreza Rodrigues

Anna Behatriz

Brasília, 24 de abril de 2023.

Anna,

Como está?

Estava revisitando pela memória, o processo que você me orientou no percurso formativo – Balé em Foco. No início, logo quando tive a primeira ideia, e a Rouse me indicou você para me orientar, não imaginei que seria um processo tão legal. A ideia inicial era compor com o corpo e, na minha inocência, estava acreditando que o corpo era apenas um instrumento. Em suas primeiras colocações para que eu visse o corpo como composição de uma tela, foi primordial me atentar ao que eu gostaria de comunicar.

Pintar a dança – Dançar a pintura foi uma forma que consegui expressar minha paixão pela educação. Esse era o foco inicial, falar de educação, vivenciar o processo de forma educativa, experimental e verdadeira.

Em nossa primeira conversa, você pediu que eu te enviasse um vídeo do processo. Lembro-me de pensar em música, espaço e de como colocaria a tela para entregar essa primeira experimentação, e confesso que o maior desafio foi me ver em cena como parte da tela.

Como ressignificar o corpo e transformá-lo na tela?! Como pensar diferente do que estamos acostumados?! E como ser criadora e também intérprete? Estes foram alguns questionamentos que me fiz ao produzir aquele primeiro vídeo. Hoje tenho algumas possíveis respostas, mas que gostaria que, você do outro lado, pudesse me contar sua percepção.

Aguardo resposta

Andreza Rodrigues.

Goiânia 26/27 de abril de 2023.

Olá Andreza,

Como você está?

Por aqui, tudo certo, na medida das intensidades do corpo.

Bem, sua carta me instiga, você traz a palavra memória, apontando-a para seu processo de criação, tendo em vista suas motivações para sua criação que entrecruzam dança e artes visuais. Interessante você trazer à tona a questão do corpo como ferramenta e o corpo como composição, ou corpo como produtor de desejos de criação. O primeiro aponta para uma objetificação, um corpo sem vida, que serve para algum fim específico, assim como um martelo, cujo fim utilitário é bater pregos em alguma superfície. Já a segunda compreensão de corpo considera que nele há vida, potencialidades, intensidades, inteligências, sendo esse capaz de aprender e ensinar, desaprender e deseducar, no melhor sentido do (des), assim, um corpo capaz de refletir sobre suas memórias e atualizá-las.

Desse modo, o seu corpo pôde criar este trabalho em que você se relaciona com as materialidades tecido e tinta, potencializando e deixando rastros de memórias e anseios nas superfícies tanto do tecido quanto da pele.

Interessante, também, você trazer alguns dos seus anseios na carta relacionados à sua paixão pela educação. Gostaria que você falasse um pouco mais sobre essa paixão, tendo em vista este trabalho que você criou, experimentou e apresentou, cujo tema é “Balé e performance: a dança como produto da arte”. E digo a você, quando a Rouse me contou de sua proposta e me fez o convite para te orientar fiquei muito contente. Gostei da proposta, pois acredito que relacionar dança e artes visuais, ou seja, dois campos das artes, tendo como entendimento a criação de um trabalho poético e estético abre possibilidades para diálogos corporais e educacionais ricos, chacoalhando certezas de códigos corporais preestabelecidos, ainda mais, depois de saber que você tem relação com o balé clássico.

Em nossa relação de orientação percebo o quanto a educação pode ser potente para a formação perceptiva e sensível, tanto de quem é orientado quanto de quem orienta. Pude acompanhar seu processo e perceber cada vez mais o quão importante é atualizar e ressignificar memórias e apresentá-las firmemente a públicos especializados na área de artes e, sobretudo, públicos que não são. Por exemplo, neste processo de criação você já havia elucidado que apresentaria o trabalho também em uma escola.

Você me faz as perguntas: Como ressignificar o corpo e transformá-lo na tela?! Como pensar fora do que estamos acostumados?! E como deixar de ser apenas criadora e ser intérprete também?!

Bem, essas perguntas são complexas e não irei respondê-las de forma precisa. Com relação à primeira pergunta, o corpo como tela já acontece de forma consciente ou não, ao passo que estamos no mundo e nos relacionamos com ele, por exemplo, quando pintamos nosso rosto com maquiagem ou apagamos a maquiagem dele; quando passamos algum produto em nossa epiderme; quando, com o passar dos anos, o tempo registra marcas e, por assim dizer, mudanças em nossa pele. De algum modo nosso corpo se torna uma tela, mas não um objeto-tela, pois temos a capacidade de perceber e sentir tais registros impressos e expressos em nossas superfícies. Temos a capacidade de escolher alguns deles, dar sentido às marcas nos compõem. Elas podem ser memórias ressignificadas, se nos permitimos nos relacionar com elas, ou seja, o corpo-pele, o corpo-tela pode ter aspecto poroso, para que as forças e intensidades possam se relacionar e compor com o mundo, de forma ética e estética.

Aí, cabe dizer que estarmos atentas às sensações e entendê-las como potencializadoras de percepções e vice-versa, pode nos ajudar a pensar e agir fora do que estamos acostumadas. Assim, valorizamos nossas histórias e memórias, nosso cotidiano, relações que estabelecemos com outros corpos, desapegamos de algumas certezas, darmos valor ao descanso e ao repouso.

Creio que ao interpretarmos nossos trabalhos, sejam eles no campo das artes, da educação, ou os dois juntos, de algum modo estamos praticando a criação. Dito de outro modo, não vejo como desassociar a prática de

interpretar e a prática de criar. Até se dançarmos a criação de outra pessoa, em alguma medida criamos em intensidades diferentes, pois cada corpo é um, cada experiência é ímpar.

Andreza, conte-me quais foram os elementos importantes no seu processo de criação, as memórias que lhe atravessaram e o esquema que você me apresentou inicialmente. O que permaneceu e o que mudou? Quais são as marcas do seu corpo que você imprimiu e exprimiu na sua criação?

Figura 1 Esquema de processo de criação desenvolvido por Andreza Rodrigues outubro/2022.



Fonte: Arquivo pessoal.

Abraços!

Anna Behatriz

Brasília, 28 de abril de 2023.

Bom dia!

Obrigada por sua resposta!

Sobre a paixão pela educação, tudo surgiu com a curiosidade pelo saber. Sempre gostei de descobrir fatos novos e conversar com pessoas mais velhas. O saber é um ato de escuta e assim como as performances corporais, precisamos nos escutar e escutar o outro durante o processo de criação.

Durante o processo de criação da minha performance, precisei trazer diversas vezes a escuta do meu corpo e definir os caminhos e assim, optei por um mergulho pessoal. Pontuei minha infância dançando na varanda de casa, ao som dos *Beatles*. Quando eu não conseguia me expressar verbalmente, dançava e, percebi que isso fez a diferença na minha vida e desembocou nas minhas escolhas futuras.

Um ponto importante foi quando definimos os verbos de ação: arrastar, carimbar e, um terceiro, que não me recordo agora. Dentre estes, o carimbar foi o que mais me marcou, pois, no balé sempre consegui ver os carimbos que o corpo deixava no espaço. Consigo visualizar a diferença das experimentações das Figuras 2 e 3, no sentido de progressão do experimento e produção de outras reflexões.

Figura 2 Balé e performance: A dança como produto da arte. Primeira tela que produzi dançando em outubro/2022. Brasília-DF.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3 Bale e performance: A dança como produto da arte. Última tela que produzi em outubro/2022. Goiânia-GO.



Fonte: Arquivo pessoal.

Se for analisar as duas imagens, na primeira, a tela quase branca, pouca tinta, e o principal, o pouco domínio na interação corpo-tela. Na imagem seguinte, o processo já parecia mais fluido, eu já conseguia entender os caminhos, tinha uma ideia dos movimentos que eu queria produzir. Passar por esta experiência reafirmou minha paixão pela educação, pois o caminho do saber pode ser individual, mas também compartilhado. Ser uma amante dos saberes das artes me conectou com investigações autobiográficas fantásticas, transformando pedagogicamente esse saber juntamente com meus alunos.

Faz sentido tudo isso que falei?

* * *

Goiânia, 02 de abril de 2023.

Olá Andreza,

Bom dia!

Faz sentido sim. Acompanhar a criação deste trabalho foi muito bom. A princípio, tivemos reuniões online, via google meet (pois, estou em Goiânia, e você, em Brasília) para que você pudesse me contar sobre suas ideias iniciais, que partiam de um corpo que, ao mesmo tempo que dançaria, também deixaria marcas, registros em uma superfície. Lembro-me que para lhe auxiliar nessa indiquei algumas referências, como o texto *Desenhar Performar* da artista Trisha Brown do livro *Trisha Brown – Coreografar a vida*; enviei um trecho do trabalho dessa mesma artista chamado *It's a Draw / Live Feed Walker Art Center*; além de outras referências como a conversa realizada pelas artistas Teresa Poester e Edith Derdyk no vídeo chamado *Elogio ao desenho*. Também indiquei 2 vídeos: um chamado *Curso de pintura moderna e contemporânea – Aluncinações Parciais*, que aconteceu no Instituto Tomie Ohtake, e o outro chamado *Performance Art in the Borchardt Library*, performance realizada pela artista Prue Stevenson.

Ao longo de nossas conversas, pedi para que você experimentasse e filmasse para que eu pudesse ver e lhe orientar para dialogarmos de modo proveitoso. Recebi seus vídeos, e neles pudemos observar ações que dialogavam com os materiais tecido e tinta de modo potente e outras nem tanto. Compreendemos que era preciso elencar alguns verbos a partir do que você já havia experimentado, para explorarmos novamente, porém, de maneira mais vigorosa, tais como: tocar, arrastar, carimbar. Como você notou nas imagens, houve uma mudança significativa no vigor e composição das marcas de tinta no tecido, já que seus movimentos ficaram mais nítidos, com intenções mais potentes.

Também pedi para que você pensasse em uma célula coreográfica, estruturando-a a partir do que você havia experimentado e brincasse com isso ao longo do processo. Assim você o fez. Tivemos nossa última reunião na minha casa (aproveitamos que você estava em Goiânia). Conversamos sobre a importância de fazer um roteiro aberto, a exploração dos verbos, sua célula coreográfica, e como isso se costurava com a abordagem biográfica que você apresentou em nossa conversa.

Sim, trazer sua proposta para um campo pessoal expandiu a proposta na medida em que muitas histórias puderam se conectar com a sua, tanto nos relatos aqui apresentados por você quanto nas apresentações realizadas e as que estão por vir.

Agradeço imensamente por estes encontros.

Abraços com tinta!

Anna Behatriz

* * *

Brasília, 14 de maio de 2023.

Olá Anna,

Desculpa pela demora na resposta, precisei de um tempo para cuidar de assuntos pessoais e também para pensar no trabalho. Os textos e

vídeos que me enviou foram importantes principalmente porque queria algo teórico para me basear, afinal, a minha proposta parecia inédita em minha mente, mas me questiono sempre se mais alguém não pensou fora do habitual, como fiz. Os vídeos trouxeram uma nova visão para onde poderia ir com a performance e o texto, uma elucidação teórica que pretendo estruturar com mais calma.

Minha primeira apresentação foi para a turma de Dança Clássica no IFB-Campus Brasília, instituição da qual me formei e tenho muito carinho. Levar para o nicho acadêmico e ter uma boa resposta dos espectadores me deixou motivada. Os comentários foram: “consigo ver o trajeto da dança”, “é possível observar o carimbar do corpo na tela”; também surgiram questionamentos em relação à escolha da cor, do tipo de tecido, no qual fui bem simples na minha resposta: “era a tinta mais fácil de retirar do corpo após a performance”. Ser verdadeira nisso me permitiu experienciar de forma mais leve, me divertir na simplicidade da dança.

A segunda apresentação (Figura 4) foi no Centro Educacional 07 do Gama-DF, onde sou professora de Artes, para as turmas de 6º e 7º Ano do Ensino Fundamental 2. Os questionamentos do grupo foram mais pessoais, no sentido de me perguntarem sobre a minha escolha pela dança, se minha família me apoiou e há quanto tempo eu dançava.

Figura 4 Balé e performance: A dança como produto da arte.
Apresentação no CED07 Gama-DF, novembro 2022.



Fonte: Foto do arquivo pessoal.

A última apresentação foi na culminância do Percurso Formativo – Balé em Foco, no Teatro Zabriskie. Esse foi um momento importante, pois, nessa apresentação eu resolvi dobrar o tamanho da tela, utilizar mais de uma cor. Para mim foi uma superação apresentar-me para uma plateia grande e totalmente desconhecida, porém, os ensaios abertos trouxeram-me mais segurança. Cada momento foi único e especial, as sensações foram as melhores possíveis, o que me enche de ânimo para as apresentações futuras.

A experiência com o Balé em Foco me fez repensar, reviver e descobrir elementos na dança e transformaram meu “fazer dança” enquanto bailarina, criadora e professora. Agradeço, imensamente, a sua mentoria nessa performance e que me mostrou um potencial de intérprete que há tempos tinha abandonado.

A minha paixão pelo balé só aumentou após esses três meses de vivência, cada ensinamento teve sua semente plantada e germina a cada vez que calço a sapatilha, seja para ensinar ou me mover. Sou grata pela dança nossa de cada dia. Viva a dança!

Andreza Rodrigues.

DANÇANDO LENDAS E BALÉ

Thayline Gomes Muniz de Sousa

Rousejanny Ferreira

De 6.000 a 1,4 milhão de habitantes

Meu nome é Thayline Gomes Muniz de Sousa, nasci e cresci em uma cidade chamada Simolândia, interior de Goiás, e fui para a Goiânia, capital do estado, para cursar Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Goiás. Sair de uma cidade com pouco menos de dez mil habitantes para chegar à Goiânia e iniciar um curso de graduação, seria desafiante, já que vivi 17 anos da minha vida em um lugar pequeno e calmo. Seria a primeira vez que eu ficaria tão longe da minha família em uma cidade enorme, onde eu tinha ido poucas vezes. Eu estava animada, apesar de insegura.

Nesse meio tempo, entre organizar minhas coisas para a mudança e outros afazeres, encontrei um anúncio nas redes sociais sobre inscrições para participar de um projeto Balé em Foco. Sempre tive um “pé atrás” com o balé, devido ao que se veicula na internet sobre traumas, rigidez, e porque tive pouco acesso a essa técnica. Tudo que eu sabia, era o que eu ouvia de outras pessoas, mas, a curiosidade me tomou e achei importante tirar minhas próprias conclusões. Resolvi me inscrever e vi que tinha uma possibilidade de bolsa que me ajudaria na locomoção e alimentação.

Entrar nessa vivência foi uma decisão certa e necessária para meu crescimento pessoal, e o início de uma experiência com a dança. Estar em um projeto de/sobre balé, mesmo não tendo experiência, não me intimidou. Fui acolhida pelo grupo e não houve julgamento de domínio técnico, o que foi essencial para a minha adaptação, interesse e a permanência no projeto.

Figura 1 Detalhes do que os balezeiros receberam no primeiro encontro onde veio uma ecobag, um caderno e uma camisa.

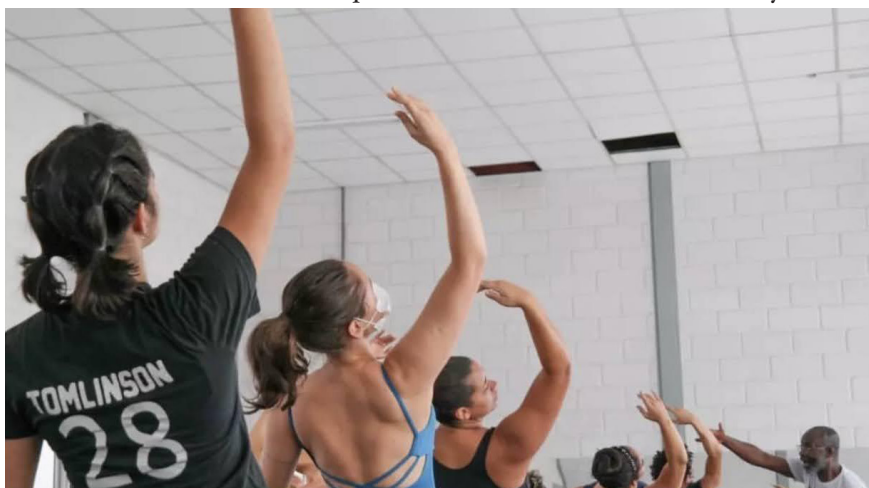


Fonte: Arquivo pessoal.

Minha primeira aula de balé

Veio a primeira aula de balé. A primeira vez que segurei na barra, a primeira vez que fiz *plié* (cedo ou tarde?). Não tinha collant, meias calças, sapatilhas, coque no cabelo, mas tinha a vontade de tentar. Acho que nunca me esquecerei de que essa primeira aula tinha o nome “Balé, por que não?”, com o professor Milton Kennedy, e o cuidado com que ele tinha conosco. Era engraçado, porque, às vezes, eu não sabia muito bem o que fazer, então, eu dava uma espiada em quem estava ao meu lado para ter um direcionamento..., foi lindo, rico, e sim, foi divertido. Hoje, depois de assistir aos trabalhos finalizados e ter experiências fora do Balé em Foco, percebo o quão importante são os cuidados de alguns professores.

Figura 2 Nesta imagem eu sou essa primeira de blusa preta com o cabelo em maria chiquinhas. Aula com Milton Kennedy.



Fonte: Arquivo pessoal.

A literatura move o mundo

Antes de continuar, preciso contar um fato importante: eu amo ler, amo entrar em mundos e histórias, amo mergulhar em experiências literárias que eu jamais viverei. A leitura faz parte do que eu sou e do que serei. Tudo começou logo no 1º ano do Ensino Fundamental, quando, no final das aulas, minha irmã e eu íamos até a biblioteca buscar livros para levar para casa. Eram livros de joguinhos e adivinhações e não gostávamos quando já estavam respondidos. Com o tempo, comecei a frequentar a biblioteca durante os recreios e sempre levava outros livros para casa, e isso se tornou um costume. O livro que eu mais gostava de levar para casa era “Bruxa, bruxa venha à minha festa”. Depois de um tempo, comecei a escrever poemas e histórias, ganhei prêmios de redação. Por onde vou, sempre levo um livro na bolsa e histórias na mente.

Figura 3 Imagem do alguns dos livros que guardo na casa da minha mãe em Simolândia, Goiás.



Fonte; Arquivo pessoal

Bem, e assim que a Rouse, diretora do projeto Balé em Foco, percebeu que durante os intervalos eu sempre estava lendo algum livro, me sugeriu, como trabalho final, uma pesquisa no campo da contação de histórias, com a orientação da artista Ludmyla Marques. No começo, fiquei assustada e pensativa com o que eu deveria ou poderia fazer. Eu dançaria? Falaria? Eram tantas possibilidades.

Que história eu quero contar?

No início do processo, pensei que eu escreveria uma história e, de algum modo, as pessoas só iriam ler ou escutar. No primeiro encontro com a Ludmyla, eu joguei uma série de ideias nessa linha, dei-me conta de que teria que apresentar e bateu um desespero, né?! Quando percebi que estaria no palco com pessoas assistindo e avaliando o trabalho, só conseguia pensar que eu teria que me dedicar, e muito. Estar com Ludmyla foi reconfortante, pois ela se dedicou à minha proposta, lapidou minha ideia e, juntas, conseguimos chegar a um lindo resultado. Além dos encontros presenciais e online, sempre nos falávamos pelo WhatsApp, ela me dava muitos conselhos sobre o que fazer e como fazer.

Desde o começo, imaginei uma proposta de escrita de história infantil. Eu gosto de trabalhar com ludicidade, rimas e imagens. Eu amo imagens! E foi então que veio a ideia de que a minha sobrinha, Cecília – na época, com 8 anos – pudesse fazer os desenhos da história que eu contaria. Em Simolândia, levei minha sobrinha a uma papelaria (um dos lugares favoritos dela) e compramos lápis de colorir e folhas A4. Ela queria se aventurar como artista, então, deixei as instruções de imagens, contei-lhe a história e os personagens, e falei que, em novembro eu voltaria para buscar os desenhos.

Figura 4 Primeiro desenho feito pela minha sobrinha em outubro de 2022.



Fonte: Arquivo pessoal.

De tantos encontros nasceu o meu trabalho “Dançando lendas e balé”. As ideias foram brotando com leveza desde o primeiro encontro, e construímos uma narrativa a partir do folclore e a infância. Fiquei pensando que, quando eu era criança, só ouvia essas histórias uma vez ao ano, e de como eu gostava de conversar com outras crianças sobre o que eu

descobria sobre cada personagem. Mas eu tinha um desafio: como trazer personagens do folclore para o balé? E eu pensei... Talvez eu pudesse dançar com eles.

Em cena

Na história, eu interpreto a personagem Clarice. Na primeira cena, ela ainda é criança que dança balé e encontra Iara, que pede a ela que lhe ensine balé. Clarice percebe que isso não seria uma tarefa simples e, então, tem a ideia de viajar pelo Brasil em busca de diferentes estratégias para que qualquer pessoa conseguisse dançar. Nessa viagem, entra em cena uma projeção com vários registros que fiz ao longo do Balé em Foco, como se fosse a minha viagem pelo balé. De volta à cena, Clarice depara-se com o personagem Curupira e o Saci, que dançam com ela. Sento no chão, abro a mochila, declamo um poema, enquanto mostro os desenhos feitos por Cecília. No fim da viagem, reencontro Iara e dançamos nosso balé.

Figuras 5 e 6 Apresentação do “Dançando lendas e balé”, a primeira no Teatro Cidade Livre, em Aparecida de Goiânia, e a segunda no Teatro Zabriskie.





Fonte: Kadu Marques.

Enfim, o dia da estreia

Não foi fácil me preparar e estar em cena. Foi minha estreia como artista e, lidando com questões da minha saúde física e mental. Eu estava no início de uma depressão, mas eu tentava negar essa realidade. Lembro que no caminho para o Teatro Zabriskie, local da estreia, chorei muito no ônibus e tremia com pensamentos que diziam que eu passaria vergonha, que não era digna e que devia ter me dedicado mais. No entanto, eu fui mesmo faltando confiança, e dei o meu melhor naquele momento. Depois de me apresentar, senti que tudo saiu como deveria e poderia ter acontecido, e não me arrependo de nada! Hoje, falo que não tem nada tão apavorante que a tensão antes de uma apresentação, e nada mais agradável, reconfortante, arrepiante e contagiante, que as palmas do público. Ao final, eu pude sentir a intensidade do momento, uma mistura de alívio com felicidade. Fiquei feliz em abraçar e receber o carinho das pessoas nas três apresentações que fizemos e senti muito orgulho de mim e de meus colegas. Construímos trabalhos grandiosos, tão diferentes e com as marcas da identidade de cada um, em tão pouco tempo, e de modo tão responsável! Falo e penso muito em tudo isso com muita gratidão, pois me abriu portas para conhecer pessoas, lugares, qualidades de movimentos

e pesquisas. Estar no Balé em Foco ampliou minha visão de dança, já que pude ver como pessoas que fizeram um mesmo curso direcionaram o olhar para perspectivas tão diferentes do trabalho com/sobre balé.

Em especial

Queria agradecer essa oportunidade de estar aqui, contando como foi meu ponto de vista nessa experiência marcante. Faria tudo de novo. Obrigada, a quem está lendo! Obrigada, balezeiros! Obrigada, Rouse e organizadores, por tornarem isso possível! ♥

QUANTO CUSTA UM APLAUSO? INSTALAÇÃO SOBRE QUESTÕES TRABALHISTAS QUE AFETAM ARTISTAS DA DANÇA

Carolina Paes de Barros

Hauany Aquino

“Quanto custa um aplauso?” é uma instalação feita a partir de caixas de papelão empilhadas verticalmente, formando uma espécie de parede de caixas, em cujos interiores estão dispostos, em forma de colagens, dados sobre a realidade de trabalho de artistas da dança no Brasil e no mundo, como mobilizações sociais, modelo de contrato de trabalho, projetos de lei, entre outros. Por ter que abrir e mexer nas caixas para visualizar a informação, o público somente consegue apreciar o conteúdo, interagindo ativamente com a obra, culminando na intenção criativa da instalação, que é nos provocar a ver o que está escondido por trás da romantização do trabalho com balé, produzindo uma sensação literal de instabilidade, fragilidade e dificuldade do mundo do trabalho com a dança.

O projeto veio do interesse em desmistificar uma abordagem romantizada sobre o trabalho do bailarino e da bailarina clássica, trazendo à tona, as condições materiais e estruturais que possibilitam (ou não) que esse trabalho aconteça. A pergunta que intitula o projeto é um convite à reflexão: o que a graciosidade de uma bailarina esconde? Em um dos materiais informativos distribuídos na estreia da instalação, consta a frase: “Trabalhar *com* graça é diferente de trabalhar *de* graça” (ver Figura 2), um jogo de palavras que brinca com a situação, infelizmente comum, com a qual muitos artistas da dança se deparam: apresentar-se, sem receber nada por isso, muitas vezes, em nome da construção de sua reputação e

visibilidade no meio. Pode-se dizer, portanto, que a instalação procura expor a dialética entre a materialidade do trabalho bailarino e a aparência de perfeição e a graça que um corpo dançante demonstra à primeira vista.

Antes de chegar à construção da instalação propriamente dita, a orientadora Carolina e a orientanda Hauany fizeram levantamentos de reportagens de jornal sobre mobilizações em prol dos direitos trabalhistas de bailarinos ao redor do mundo, projetos de lei, artigos científicos e obras de arte que oferecessem o suporte que precisávamos para, finalmente, selecionar as informações que estariam dispostas na instalação. Todo esse material colhido que passou por uma curadoria e uma lista com as referências do projeto foi disponibilizado online¹⁹, acessível por meio de um QR Code, disposto na instalação para aqueles que quisessem consultar.

Além disso, realizamos um levantamento em forma de questionário, estruturado online, com 12 respondentes, a fim de fornecer ao projeto artístico dados sobre as condições de trabalho de artistas da dança na região de Goiânia. Responderam professores, bailarinos e pesquisadores, com e sem ensino superior. Destacou-se – como era de se esperar – o caráter de informalidade dos vínculos de trabalho. Muitos trabalham sem contrato, à base da confiança, e têm uma considerável variação de renda mensal, o que denota a imprevisibilidade e dificuldade de planejar financeiramente o ano. Enquanto alguns respondentes declaram que veem possibilidades de crescimento no local de trabalho atual, outros explicam que não existe um plano de carreira nas instituições em que trabalham, de modo que eles não têm perspectivas a respeito do seu futuro nesta área.

Notamos que a informalidade gera um solo propício para o crescimento de violências trabalhistas, que ferem diversos direitos já estabelecidos e formalizados em lei para os trabalhadores pela Constituição Federativa da República do Brasil de 1998, do art. 7º ao 9º, como, por exemplo, o direito a seguro contra acidentes de trabalho ou a afastamento remunerado em caso de doença mediante a apresentação de atestado. Nas respostas do

19. Ver Anexo 1.

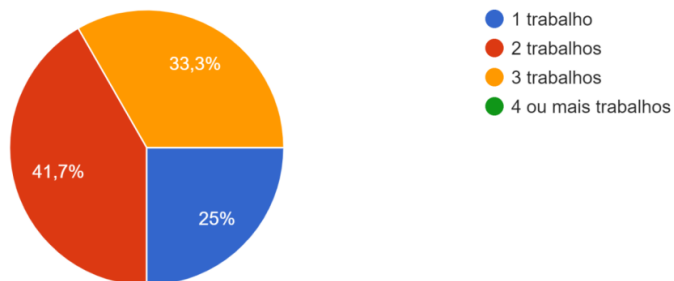
levantamento, ao serem perguntados(as) sobre os procedimentos requeridos pelo seu ambiente de trabalho devido a uma condição de saúde, os profissionais responderam que deveriam “pagar um substituto ou marcar uma reposição de aula”, “avisar com antecedência para se possível encaminhar um substituto”, “Avisar com antecedência, mas é um dia que não será pago”, dentre outras respostas que explicitam o fato de não receberem pelo dia de atestado e/ou terem que pagar uma substituição do próprio dinheiro.

Existe, ainda, uma dificuldade de se manter em apenas um emprego, visto que os valores são baixos e os contratos informais (em geral, tratam-se de acordos verbais) e não é apresentada a segurança de uma regularidade financeira, já que a renda desses trabalhadores depende do número de aulas dadas no mês. Assim, muitos profissionais trabalham em dois ou mais lugares com funções semelhantes ou diferentes. No levantamento realizado, 75% do público se posiciona com pelo menos dois empregos (Figura 1). Percebe-se que essa prática se torna, em alguma medida, uma situação comum, que resulta em circunstâncias como esgotamento físico e mental, a provável extensão da carga de trabalho pela dificuldade de cálculo do tempo que se dedica a profissão, e o aumento de gastos relacionados a transporte e alimentação nessas jornadas trabalhistas.

Figura 1 Gráfico sobre o número de lugares de atuação.

Em quantos lugares você atua?

12 respostas



Fonte: Elaborado pelas autoras, 2022.

Percebe-se, também, o agravante da informalidade na maneira como muitas das carreiras de bailarinos e bailarinas são construídas em diversas áreas da dança, e essa configuração não se dá exatamente por opção e desejo do profissional, mas parte das necessidades que surgem para que estes se mantenham como artistas. Sem contratos efetivos, os profissionais se tornam vulneráveis demais para negar desvios de funções, e pela necessidade de complementação da renda, chegam a possuir atividades extras e a acumular cargos dentro de um local de trabalho. Desse modo, uma mesma pessoa pode ministrar aulas, dançar em companhias, coreografar, realizar eventos e apresentações, entre outras ocupações. No levantamento realizado, coletamos relatos que evidenciam esse processo de precarização da profissão com o balé.

“Atualmente estou recebendo melhor, mas não estou atuando na área da docência. Sou coordenadora (faz tudo) das atividades de ballet e judô, toda parte burocrática para atividade acontecer... é de minha responsabilidade, produção de espetáculo, evento de troca de faixa, auxiliar da professora, substituta da professora titular... gestão de professores da escola que coordeno. Mas a docência tem me feito falta! Eu até recebi a proposta de ficar como professora, mas receberia menos!” (Respondente 1)

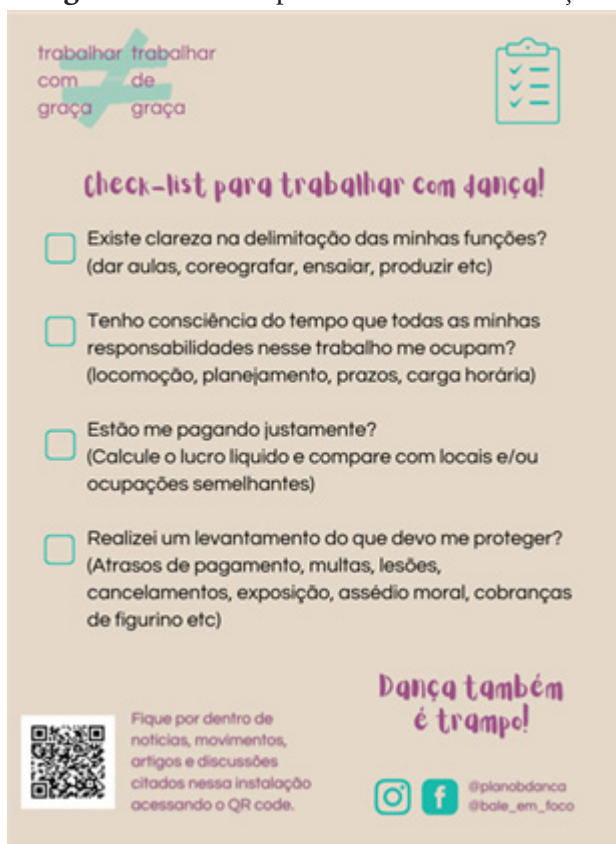
“Hoje ganho esse salário pois sou a prof. de balé e de psicomotricidade da escola, sendo assim, dou aula para todas as turmas da escola e por isso do meu salário ser esse valor. Se desse apenas as aulas de balé com toda certeza meu salário não seria esse e consequentemente teria que trabalhar em outras escolas para completar a renda...” (Respondente 2)

Ressaltamos, ainda, que, pela realidade ser habitual e comum, é recorrente um ar de normalidade nas respostas referentes às inconsistências do cenário do balé. Infelizmente, percebe-se, pelas respostas, um pensamento que percorre muitas áreas das artes: a normalização da precariedade, da falta de direitos trabalhistas, do risco ao bem-estar e da falta de investimento em formação e capacitação.

É importante ressaltar que o levantamento não tem validade estatística, uma vez que teve apenas 12 respondentes e foi disparado para estudantes e trabalhadores da dança eletronicamente, por meio de grupos de WhatsApp de instituições específicas de ensino, como o Instituto Federal de Goiás, a Universidade Federal de Goiás, a Escola do Futuro (EFG) em Artes Basileu França, entre outros lugares alcançados a partir dos compartilhamentos, mas, ainda assim, com um viés que privilegiou os agentes mais próximos ao cenário da orientanda. Contudo, ele nos ajudou a ter uma maior comunicação com o universo da dança na região de atuação da orientanda, e inspirou a seleção do material informativo que deu forma à instalação. Ademais, os dados coletados nesta investigação corroboram com a pesquisa de Machado (2021) sobre as (in)adequações legais e principiológicas de contratos de trabalho entre bailarinos e companhias de dança no Brasil, o que nos faz perceber que essa pequena amostra de respostas qualitativas encontra eco em um contexto maior.

Com base nas respostas e no nosso diagnóstico sobre as principais dificuldades que um artista da dança enfrenta no Brasil, foi produzido um panfleto, distribuído no dia da instalação, que continha um *checklist* de pontos aos quais um artista ou educador da dança deveriam ficar atentos ao estabelecer uma relação de trabalho. De maneira divertida, o objetivo era provocar a consciência de classe entre os participantes e espectadores da mostra.

Figura 2 Checklist para trabalhar com dança.



Fonte: Elaborado pelas autoras, 2022.

Também buscamos nos inspirar em mobilizações e associações de trabalhadores da dança em outros países. Greves do corpo de baile da Ópera de Paris, uma associação alemã de bailarinos de Companhia e *freelancers*, e demonstrações dos bailarinos do Teatro Colón são alguns dos exemplos de mobilização social em prol dos direitos trabalhistas de artistas que nos inspiraram na realização da instalação. Informamo-nos também sobre leis que vigoram no Brasil e que legislam sobre o trabalho dos bailarinos, bem como um projeto de lei que está em tramitação na cidade de São Paulo que propõe auxílio viagem a artistas da dança. Todo

esse material foi disponibilizado em uma página que poderia ser acessada com o QR Code no canto inferior esquerdo do panfleto (Figura 2). Uma cópia do conteúdo, bem como o link de acesso, está presente no Anexo 1 deste artigo.

Com essas informações em mãos, a orientanda Hauany deu prosseguimento à fase prática do projeto, qual seja, a construção da obra em si, em diálogo com os textos lidos anteriormente e as provocações feitas pela orientadora Carolina.

A construção da obra

Para desenvolvermos a instalação, selecionamos a temática do mundo do trabalho da dança, que, em alguma medida, atravessava o público do projeto Balé em Foco, constituído principalmente por profissionais do balé, estudantes de licenciatura em dança, familiares e amigos dessas pessoas. Tínhamos a intenção de expor a realidade que muitos e muitas vivem, mas não possuem o devido conhecimento da gravidade e da possibilidade de mudança. A partir disso, selecionamos os tópicos que gostaríamos de adentrar, levantamos dados do cenário atual e pensamos em uma maneira criativa de dar uma estética e uma estruturação visual para esses dados, a fim de provocar determinado impacto no público, expor violências específicas, mas também trazer referências de mobilizações, maneiras de se proteger contra as violações citadas e, claro, a perspectiva de que, para se dançar *com* graça, não é preciso que se dance *de* graça.

Com o esqueleto montado, recorremos às possibilidades de estruturação física da ideia. Tínhamos como objetivo os conceitos de interação, instabilidade, fragilidade e da dialética real *vs.* da aparente em mente e, a partir disso, seguimos para a escolha dos materiais. Consideramos que era necessário que toda a visualidade fosse construída para produzir sentido e coesão com as informações dispostas. Primeiramente, pensamos em uma estrutura de canos, construindo um cubo 3D que fosse possível a impressão de adentrar uma sala de exposição. No entanto, a ideia foi descartada pela dificuldade da orientanda de montar e desmontar uma

grande estrutura sozinha. Algumas ideias, como cordões que pendem com caixas do teto, efeitos no chão com madeiras e outros elementos, a fim de provocar sensações no público, também foram descartadas pelas dificuldades de montagens e valores financeiramente inviáveis.

Após pesquisas por referências, encontramos uma possibilidade de inspiração que foi ao encontro do resultado que estávamos buscando. Encontramos nas caixas de papelão, as características que buscávamos: as caixas escondem seu interior, e fica por responsabilidade do visitante da exposição, abri-la para saber o que tem dentro, que se contrapõe à sua expectativa antes dessa ação. O papelão, por sua vez, é um material que apresenta certa consistência, mas se revela frágil com o manuseio, além de trazer uma qualidade rústica e descartável. Decidimos, portanto, que o material era adequado para representar o contexto real no qual os dados coletados residem: são escondidos e, para desvendá-los, é necessária uma ação; além disso, é uma realidade frágil e precarizada que descarta facilmente os profissionais que estão envolvidos.

Figura 3 Montagem da instalação.



Fonte: Acervo pessoal da orientanda. Aparecida de Goiânia, 2023.

Após a escolha do material, a disposição foi uma consequência. Para que a interação fosse realizada, as tampas das caixas deveriam ser de livre acesso, e precisávamos que a instabilidade, presente na vida dos bailarinos e bailarinas, fosse provocada; desse modo, decidimos por empilhar as caixas lateralmente, construindo uma parede alta com quatro colunas que, ao serem tocadas, possuíam um balançar e pareciam constantemente prontas para despencar. Trabalhar com material instável não foi fácil, pois foi preciso manter a sensação, mas não a tornar realidade. Logo, cada montagem seguia por uma linha tênue e muito artesanal, de apenas parecer instável, mas de estar segura o suficiente para não cair nas pessoas que se aproximavam para interagir.

A estrutura da instalação possui aproximadamente 38 caixas ao todo, sendo que 12 delas trazem conteúdo em seu interior e as restantes estão vazias, para a composição do formato da obra. As caixas se adequam à configuração estrutural do local de exposição, logo, todas as apresentações possuíam diferentes montagens e disposições do material.

O conteúdo das caixas foi distribuído em colagens manuais. Os dados foram escritos e imagens foram colocadas em alto-relevo, de forma que cada caixa formava um pequeno universo referente àquela informação. Aproveitamos a profundidade para dar um *design* 3D à disposição dos dados. O intuito por trás disso era a possibilidade de sentir a interação para além de abrir a tampa. Por exemplo, era possível pegar um *checklist* impresso, escutar uma música, tocar em um contrato, tirar e colocar coisas do lugar, de modo que a curiosidade do público era despertada para se apropriar do que ali estava disposto. A sensação era instável, mas o público se sentia confiante para tocar com cuidado e, de alguma forma, sentir-se parte do cenário, e logo, a partir disso, acabou nascendo uma repetida sensação de revolta e apoio ao que ali estava sendo colocado.

Figura 4 Interações com a obra.



Fonte: Rafaella Pessoa. Goiânia, Goiás, 2022.

Externamente, a partir de uma música doce, o público era convidado a se aproximar. O instrumental da música “Ciranda da Bailarina”, de Edu Lobo e Chico Buarque, fazia com que, por familiaridade, as pessoas parassem e estranhassem quando abriam a primeira caixa. O som era mágico, mas a realidade das greves e precarizações contrastavam com isso. Ademais, toda a instalação era decorada com fitas cor-de-rosa e corações brilhantes, que estimulavam a impressão de doçura do balé, mas os demais materiais (o papelão e o conteúdo das caixas) confrontavam essa impressão e causavam franzir de cenho.

Vale mencionar que, em todas as apresentações do projeto, a instalação era a primeira obra com a qual o público tinha contato, montada nas portas de entrada. Era onde o burburinho pré-apresentação se estabelecia, de modo que as pessoas passavam a conversar sobre isso, sobre como não sabiam de algumas das informações ali, ou como já tinham passado por todas elas. Coletivamente, elas chegavam a conclusões de semelhança, de apoio, e de vontade de uma luta coletiva pela formalidade, inflamando nossas esperanças para a possibilidade de novos horizontes, recheados com variadas formas de atuação em dança, ou, como coloca Thereza

Cristina Rocha Cardoso (2012), um trabalho *de/com/através/a partir/da* dança, formalizado e assegurado.

Figura 5 Interações com a obra.



Fonte: Kadu Marques, Aparecida de Goiânia, Goiás. 2022.

Considerações finais

O primeiro passo que consideramos fundamental na valorização do profissional da dança é alimentar o debate público e politizado sobre nossas condições trabalhistas, direitos e deveres. Essa ação pode ser realizada na forma de seminários, na criação de material para redes sociais, na distribuição de material informativo impresso, bem como de maneiras mais criativas e artísticas, tais como a instalação proposta ou obras de dança que conversam sobre o tema. É necessário que a classe se informe e construa coletivamente ferramentas de mobilização e organização.

Como discutido por Machado (2021), a informalidade e o uso disseminado de contratos de prestação de serviços são uma realidade, com a qual, bailarinos se deparam, e que coloca esses artistas em uma posição de vulnerabilidade, já que não prevê direitos trabalhistas básicos, tais como

férias remuneradas, 13º salário, seguro-desemprego, entre outros. Sendo a dança uma atividade profissional que demanda esforço físico daqueles que a realizam, estes estão sujeitos a lesões que fazem parte da carreira. Não há nenhuma proteção a lesões e adoecimentos quando se tratam de artistas na posição de autônomos e/ou *freelancers*.

Embora tenham vencido a luta pela formalização do trabalho de bailarino, finalmente podendo registrar seus bailarinos em regime de CLT, corpos estáveis de teatros públicos por todo o Brasil enfrentam cada vez mais dificuldades no sentido de garantir aos bailarinos da casa a estabilidade trabalhista que artistas de outras áreas, como os músicos, desfrutam. Observa-se uma tendência a reduzir os postos de trabalho de celetistas em corpos estáveis e a disseminação de modos de produção mais precarizados, nos moldes de contratação por prestação de serviço, contratando os artistas como MEIs (Microempreendedores Individuais), suprimindo benefícios e direitos trabalhistas.

Além disso, por mais que consideremos os editais e leis de fomento essenciais para a produção artística, sentimos falta de um plano nacional de cultura que oriente políticas públicas para arte em níveis federal, estadual e municipal, visando tornar os artistas menos dependentes da distribuição de verba para projetos culturais, e tenham mais acesso à estabilidade e segurança financeiras.

Além de mudanças estruturais, também é necessária uma mudança de cultura. Almeida e Flores-Pereira, em uma etnografia feita em uma companhia de dança brasileira, colocam que:

Mudar essa realidade [das companhias de dança] significa, primeiramente, mudar a concepção de corpo (pessoa) a partir do qual as companhias de dança pressupõem sua organização. Enquanto a construção social de corpo seguir sendo a de corpo objeto, distanciado da pessoa bailarino – o corpo que não cansa, não se lesiona, não sente dor, não engorda, não envelhece, que repete – o uso extremo do corpo bailarino e a dificuldade de atingir o dançar com a alma continuará predominando (Almeida, Flores-Pereira, 2013, p.734).

Tendo em mente esse cenário, nós acreditamos que pautas importantes que tocam as profissões ligadas à dança são a ampliação e fortalecimento de vínculos formais de trabalho, a garantia de cuidados com a saúde desses profissionais que submetem seus corpos a situações de risco diariamente, e a defesa por um plano nacional de cultura unificado, que possa dar maior estabilidade ao cenário da dança profissional no longo prazo. Por ora, espera-se que a instalação “Quanto custa um aplauso?” tenha contribuído para a formação de consciência de profissionais da dança e seus espectadores sobre a importância dessas questões.

Referências

- ALMEIDA, D.D. de; FLORES-PEREIRA, M.T. As corporalidades do trabalho bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com a alma. **Revista de Administração Contemporânea**, v.17, n.6, p.720-738, nov. 2013.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <<https://www.tst.jus.br/-/constituicao-de-1988-consolidou-direitos-dos-trabalhadores>>. Acesso em: 07 mar. 2023.
- MACHADO, G.B. **As (in)adequações legais e principiológicas dos contratos de trabalho entre bailarinos e companhias de dança**. Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Direito do Centro de Ciência Jurídicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Direito. Orientador: Marco Antônio César Villatore. 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/225573/Grazziela%20Brasil%20Machado%20-%20TCC.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 09 mar. 2023.
- ROCHA, T. Por uma docência artística *com* dança contemporânea. In: GONÇALVES, T. et al. (Org.). **Seminário dança teatro educação: Docência-artista do artista-docente**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. pp. 32-47.

ANEXO I: CÓPIA DE TEXTO DISPONIBILIZADO NA INSTALAÇÃO

Disponível no link: <https://planobdanca.com/quanto-custa-um-aplauso/>

Quanto custa um aplauso?

Referências e links importantes da instalação “Quanto custa um aplauso?” por Hauany Aquino, com orientação de Carolina Paes de Barros, como parte do projeto Balé em Foco (Goiânia-GO).

Leis e projetos de lei

- O que é assédio moral? *“Art. 203-A Praticar, reiteradamente, contra o trabalhador ato hostil capaz de ofender a sua dignidade e causar-lhe dano físico ou psicológico, prevalecendo-se o agente de sua condição de superior hierárquico ou ascendência inerentes ao exercício de emprego, cargo ou função. Pena – detenção, de um a dois anos.”*
- Movimento em andamento no Estado de São Paulo com o objetivo de criar uma PL Municipal para Dança no município de São Paulo, que abrange diferentes estilos/pensamentos em dança, modos e meios de produção e de fomento.

Publicações acadêmicas

- As (in)adequações legais e principiológicas dos contratos de trabalho entre bailarinos e companhias de dança. Monografia de Graziela Brasil Machado.
- As corporalidades do trabalho bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com a alma. Artigo de Dóris Dornelles de Almeida e Maria Tereza Flores-Pereira.
- Mapeamento da Dança: Diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Relatório produzido sob a coordenação de: Lúcia Mattos e Gisele Nussbaumer.

Notícias relacionadas

- Quanto ganham bailarinos profissionais? Alana Bof.
- Quanto ganham bailarinos profissionais das grandes cias da Europa? Renata Darzi.
- Qual é o salário de uma estrela da Ópera de Paris? The Money Co.
- Funcionários da Ópera de Paris em Greve, em 2007. BBC Brasil.
- Bailarinas(os) da Ópera de Paris em greve, em 2019. Gaúcha ZH.
- La danza se mueve: el pedido urgente por la Ley y denuncias de precarización. Trabalhadores da dança se organizam em protestos contra a precarização de seu trabalho na Argentina, em 2021.

Associações de bailarinos pelo mundo

- Dancers Connect – Alemanha.
- Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza – AATDa e Movimento sobre a Ley Nacional de La Danza – Argentina.

COMO SE DANÇA BALÉ: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UM FANZINE²⁰

Daniela Botero Marulanda
Thaís de Souza Nascimento Leite

Um primeiro encontro

Em agosto de 2022 dentro do projeto Balé em Foco desenvolvemos a oficina intitulada “Ballet, corpo e linguagem: perguntas para pensar o contexto cultural de uma prática”. Durante a oficina as autoras do seguinte texto se encontram pela primeira vez. O que de imediato nos vinculou, foi uma vontade de pensarmos juntas sobre as palavras que utilizamos em nossa prática cotidiana como professoras de balé, sobre as metáforas e possibilidades expressivas de pensar, a partir da imagem e da linguagem, os corpos em movimento.

20. Talvez você esteja se perguntando o que é um fanzine... A palavra “fanzine” vem do inglês. Resulta da contração da expressão “Fanatic Magazine”. Ou seja, é uma revista produzida por fãs de um tema qualquer. Nós, autoras desse texto, somos superfãs do ballet. Assim, decidimos que o formato do nosso projeto poderia ser um fanzine produzido em companhia de crianças e adultos que nos ajudassem a pensar e expressar esse amor pelo ballet que temos em comum.

Figura 1 Daniela Botero com os alunos na oficina “Ballet, corpo e linguagem: perguntas para pensar o contexto cultural de uma prática” durante os encontros do Projeto Balé em Foco, agosto de 2022, Goiânia.



Fonte: Arquivo pessoal.

Esse nosso primeiro encontro no projeto Balé em Foco procurava provocar uma reflexão sobre a dança e, especificamente, sobre o balé como prática culturalmente localizada, em contraposição a uma ideia frequente de dança como expressão universal. Ou seja, entender, seguindo a Kaeppler (2013), que existe uma enorme variedade de sistemas estruturados de movimento que se organizam a partir de elementos poéticos e signos, e cujo sentido é culturalmente dado. A dança se relaciona de forma íntima com um contexto social, o transforma e é transformada por ele.

Muitas vezes, esquecemos que o balé faz parte também de uma tradição cultural europeia específica, mas que também ele viaja e se modifica em cada lugar a que chega. Pensar nos procedimentos de incorporação de uma técnica como o balé em diferentes contextos nos ajuda a localizá-la dentro de um universo de significados compartilhados.

Durante a oficina, realizamos uma brincadeira de experimentação com a linguagem metafórica. Para isso, pensamos, juntas, nas palavras que cotidianamente utilizamos dentro das nossas aulas, e que remetem

a explicações ou indicações sobre como realizar um movimento, adotar uma postura ou experimentar uma sensação. Consideramos, então, que essa experimentação com as palavras é um caminho poético para nos aproximar do ensino da dança e brincar com o imaginário que a estrutura.

Sobre a linguagem metafórica podemos dizer, seguindo Greiner (2006), que seu uso nos ajuda a transpor uma experiência em termos de outra, aproximar ou transformar uma coisa em outra. O uso cotidiano de metáforas dentro das aulas de dança também abre uma discussão sobre nossos entendimentos diversos sobre o corpo, suas formas de nomeá-lo e suas transformações históricas e culturais.

Essas reflexões se localizam, também, a partir de perguntas que temos como professoras de balé. Quais imagens utilizamos em nossas aulas? Como elas influenciam o entendimento do corpo e do movimento que têm nossas alunas e alunos? Como, a partir de tais imagens, contribuímos para manter ou questionar estereótipos sobre a dança em geral, sobre a infância e sobre nós mesmas?

cultural de uma prática” (Botero Marulanda, 2020), dentro do livro “Pesquisa em Balé no Brasil: panoramas sobre história, ensino e cena” para pensarmos em qual classificação cada passo se encaixaria.

Algo que logo se modificou, foi o fato de pensar algo para as professoras. Durante nossas conversas, pensamos que, de fato, existe pouco material que dialogue especificamente com o público de *baby class* nas aulas de balé. Além de manuais de ensino técnico, existem poucos materiais que sejam direcionados às crianças para as aproximar da linguagem do balé. Dessa discussão sobre imagens metafóricas que estávamos desenvolvendo, pensamos então em construir um material que se aproximasse das crianças a partir de uma linguagem poética, com imagens, desenhos e brincadeiras de palavras.

Assim, a partir desse momento, já estávamos certas de que queríamos um trabalho que fosse feito, tendo como público-alvo, as crianças e não os adultos e, também, que queríamos fazê-las protagonistas nesse trabalho. Partindo daí, decidimos fazer dois encontros com alunas de balé, das turmas de *baby class*, onde Thaís Nascimento (uma das autoras desse texto) atua como professora. As alunas tinham entre cinco e oito anos. Propusemos então a elas uma série de perguntas e indicações. Em nossa primeira conversa levamos as seguintes perguntas para conversarmos: “O que é dança?”, “O que é balé?”, “Como se dança balé?”, “Você gosta de dançar?”, anotando com atenção tudo que elas traziam de respostas. As respostas foram as mais diversas:

- “Dança é a hora que a gente mexe o esqueleto.” Helenna, 6 anos;
- “Dança é o momento da gente se expressar.” Elis, 6 anos;
- “Dança é o lugar que a gente aprende a enfrentar o medo do palco.” Manuela, 6 anos;
- “A gente dança balé com a roupa de balé.” Elisa F, 6 anos;
- “A gente dança balé fazendo experiências novas.” Helenna, 6 anos;
- “A gente dança balé aprendendo passos.” Laura, 7 anos.

Para o nosso segundo e último encontro, fizemos perguntas sobre como se dança determinado passo de balé, e elas fariam um desenho para

ilustrar como ele seria, dessa vez, sem verbalizações, para dar espaço às suas imaginações e ilustrações. O resultado, como um todo, foi melhor que o esperado, respostas espontâneas e desenhos criativos, fazendo jus ao que queríamos, priorizar e tornar as crianças protagonistas nesse trabalho.

A partir desse primeiro trabalho de campo, chegamos à possibilidade de criar um fanzine sobre ballet para crianças. Inspiradas em outro fanzine chamado “¿Qué es una casa?” da artista Jennifer Rubio, decidimos construir a linha poética a partir de uma ideia que se repete e aponta para significados diversos. O fanzine foi também uma escolha interessante para nós, tanto pela linguagem e abordagem simples quanto pelo baixo custo para produzi-lo. Partindo dessa ideia e frase que se repete, desenvolvemos o conteúdo do trabalho. Todo nosso fanzine seria constituído a partir da frase “Como se dança balé?” Para responder essa pergunta, em cada página, trazíamos passos e nomenclaturas lúdicas utilizadas no *baby class*, atrelando as classificações: parado ou em movimento, juntamente aos desenhos feitos pelas próprias alunas.

Os passos escolhidos foram aqueles em que víamos mais ludicidade em seus nomes, tais como: coroa da rainha – ou quinta posição de braços, salto do unicórnio ou *skip*, molinha – ou pliê, pescoço de girafa – ou postura alongada da coluna, pés tristes/felizes – ou pés paralelos e em primeira posição, entre outros.

Figuras 3, 4 e 5: Desenhos das participantes do fanzine “Como se dança Balé?” que ilustram alguns passos trabalhados.



Fonte: Arquivo pessoal.

Dobrando e dançando com as mãos

Material colhido, ideia de formato fechado e objetivo traçado, fomos para a parte prática do trabalho, chegar a um formato em si para o fanzine. Esse momento foi o mais prazeroso e mais desafiador, entre horas de muitas dobraduras, erros, junta, separa, e refaz, chegamos a um formato que nos encantou e que poderia encantar também as crianças. Um fanzine com quatorze páginas que, apesar de serem numeradas, pode ter sequências e ser dobrado de formas diferentes, além de um verso totalmente em branco, para que as crianças possam dar continuidade ao próprio fanzine, tornando-se, assim, um livrinho exclusivo e individual de cada criança que o tenha, para elas dançarem, experimentarem e imaginarem como se dança balé.

Figuras 6, 7 e 8 Construindo o fanzine, experimentar, dobrar, pintar, cortar e colar.



Fonte: Arquivo pessoal.

O olhar do outro sobre o trabalho

A última parte do projeto consistia na apresentação do produto/trabalho final para outras pessoas. Para a primeira apresentação, nada mais justo que apresentá-lo para as também colaboradoras dele, as alunas que participaram nas respostas e ilustrações para o fanzine. A reação delas ao ver o livrinho pronto, com seus desenhos e vendo seus nomes ali, foi a mais linda possível, seus olhos brilhavam. Após apresentar o resultado para elas, elas puderam se debruçar sobre o fanzine e fazer parte do que elas haviam também construído. Por último, mas não menos importante, cada uma recebeu um fanzine para ser seu, para brincarem, desenharem, se imaginarem e para também guardarem de lembrança.

Figuras 9 a 12 Compartilhando o fanzine com as alunas que participaram da construção. Thaís Nascimento e suas alunas trabalhando com o fanzine, experimentando com metáforas e imagens, novembro de 2022, Goiânia.





Fonte: Arquivo pessoal.

Além do olhar e a interação das crianças com o fanzine, tivemos outras duas oportunidades para ter a percepção e devolutiva sob a perspectiva dos adultos a quem apresentamos e tiveram acesso ao fanzine. O retorno não poderia ter sido melhor. Curiosidades sobre como chegamos a essa

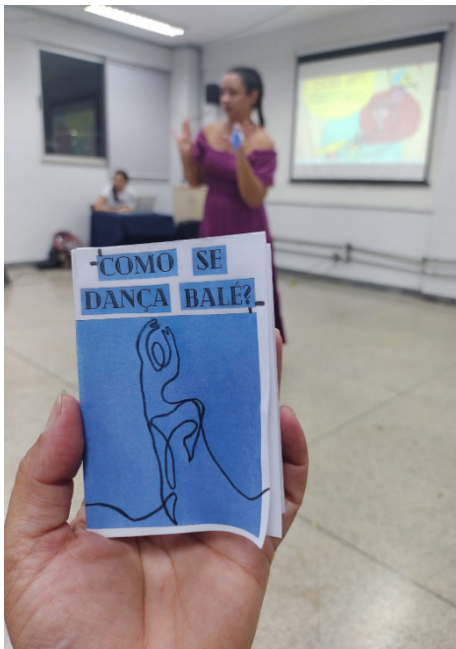
ideia, a esse formato de fanzine e, também, de como conseguimos imprimir cópias do mesmo. De fato, em cada parte do processo tivemos desafios, mas, o maior deles, foi fazer cópias do protótipo que parte de suas folhas grudadas com fita e todo o seu conteúdo feito à mão. O interesse no material por parte dos adultos também foi algo que nos deixou com a sensação de dever cumprido, de fato, é um material que, apesar de ter sido pensado para crianças, não tem limite de idade e nem de imaginação.

Figuras 13 e 14 Thaís Nascimento compartilhando o fanzine na devolutiva do evento do Balé em Foco, novembro de 2022, Goiânia.



Fonte: Rafaella Pessoa.

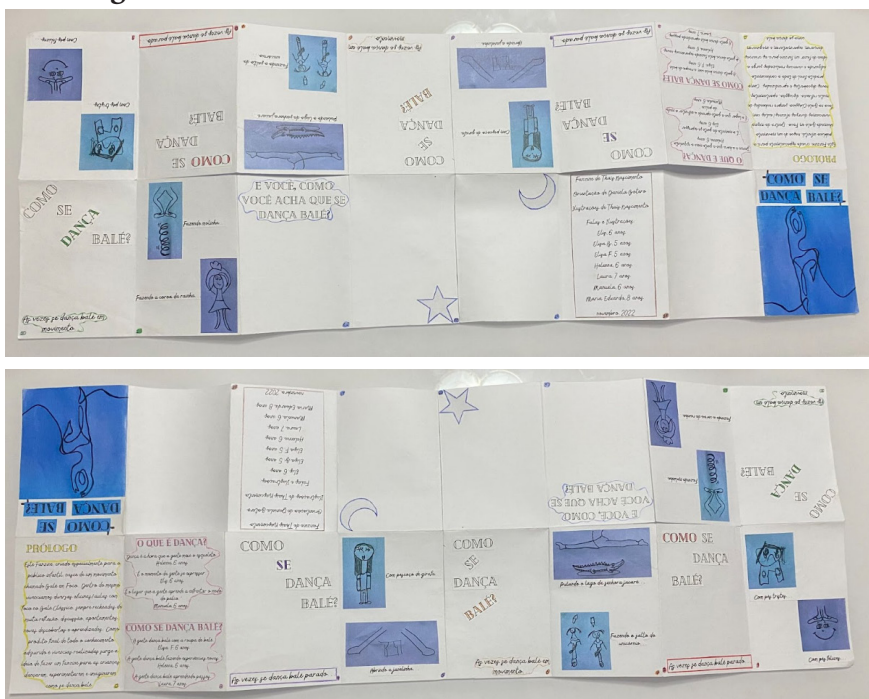
Figuras 15 e 16 Thaís Nascimento compartilhando o fanzine com os discentes e docentes do Instituto Federal de Goiás – Campus Aparecida de Goiânia. Novembro de 2022, Goiânia.



Fonte: Arquivo pessoal.

Esperamos fazer mais cópias do fanzine e fazê-lo rodar, distribuir em escolas municipais é um dos planos para que mais crianças tenham acesso a esse material. Esperamos que cada fanzine crie caminhos, ideias e movimentos para continuar pensando, juntas, e nos perguntando: como se dança balé?

Figuras 17 e 18 Versão final do fanzine de ambos os lados.



Fonte: Arquivo pessoal.

Referências

- BOTERO MARULANDA, D. Ballet, corpo e linguagem: perguntas para pensar o contexto cultural de uma prática. In: SANTOS, E.; FERREIRA, R. **Pesquisa em balé no Brasil: panoramas sobre história, ensino e cena**. Goiânia: Editora IFG; Editora IFRN, 2020.
- GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2006.
- KAEPPLER, A. A dança segundo uma perspectiva antropológica. Trad. Giselle G.A. Camargo. In: CAMARGO, G.A. (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p.97-121.

BALÉ, CRIANÇA E LÚDICO: VERBOS E OBJETOS QUE CONDUZEM AO MOVIMENTO

Amanda Pathiely

Fernanda de Souza Almeida

“A bailarina é perfeita, não é?! Bem, parece ser...” (S.D., 07 anos)

No segundo semestre de 2022, contemplado pelo Edital de Fomento de Dança do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, iniciou-se o projeto *Balé em Foco: percursos formativos*, sob coordenação das Prof.^{as} Dra. Eleonora Motta e Prof.^a Ms. Rosejanny Ferreira.

Organizado em 3 fases, a primeira, entre os meses de agosto e outubro, contou com 10 módulos ministrados por docentes convidados/as com temáticas que variavam entre as relações de corpo, os contextos culturais, discussões sobre gênero e diversidade, educação somática, procedimentos metodológicos para pessoa com deficiências, entre outras; todas relacionadas ao balé clássico.

Cada módulo acontecia de maneira presencial, às sextas-feiras, no período noturno, e aos sábados, manhã e tarde, com vivências prático-conceituais que contemplaram 11 inscritos/as entre estudantes de Dança e docentes formados/as. As aulas aconteceram na Escola do Futuro em Artes do Basileu França (Goiânia-GO).

É interessante mencionar que o projeto disponibilizou uma ajuda de custo para que os/as participantes inscritos/as, que comprovassem situação de vulnerabilidade social, segundo critérios previamente estabelecidos pela coordenação, pudessem gozar de maneira integral de toda oferta de atividades.

Já a segunda fase, de setembro a novembro, foi um período de imersão, em que os/as participantes escolheram um/a orientador/a, profissional de dança, para mentorar um trabalho autoral, que deveria ser apresentado na terceira fase. Alguns/mas professores/as que ministraram as aulas, no decorrer da primeira fase, colocaram-se a disposição para orientar os trabalhos e outros/as foram indicados/as pela coordenadora Ms. Rousejanny Ferreira. Dessa forma, de acordo com a afinidade de cada pesquisa individual, os/as orientadores/as eram definidos.

A orientadora deste trabalho e segunda autora deste texto, a Prof.^a Dra. Fernanda de Souza Almeida, foi escolhida, pela primeira autora, por sua expertise na temática a ser desenvolvida: Dança, Educação e Infância. Além do mais, a orientadora já havia sido sua professora no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, reforçando uma fecunda possível parceria.

O cronograma do projeto Balé em Foco previa 4 orientações que poderiam acontecer de forma híbrida (presencial e/ou online), de acordo com as necessidades e demandas de cada trabalho. Todavia, a sinergia da dupla provocou a expansão para mais encontros (inclusive posteriores à finalização), em que juntas, construíram gradualmente cada fazer, reorganizando-os frente às observações, discussões e análises realizadas no decorrer do processo.

Essa atitude foi edificada na proposta de formação docente de Donald Schon (1992) de ação, reflexão e volta à ação de maneira diferenciada, que fomentou a visualização de novos/outros caminhos e possibilidades. Alterações que tangenciaram, especialmente, ajustes em relação ao tempo, quantidade de ações planejadas e estratégias de mediação e utilização dos recursos materiais disponíveis.

Por fim, na terceira fase, os trabalhos individuais foram partilhados, não só com os/as demais participantes, como também abertos ao público, em três eventos gratuitos que buscaram reunir pesquisadores/as, artistas, estudantes de graduação e interessados/as em geral na temática. Entretanto, para além de conferir os trabalhos desenvolvidos, o objetivo desses momentos foi o de troca, discussão, ampliação e impulso do debate acerca

das pedagogias, performances, pesquisas cênicas, produção de material didático e autobiografias vinculadas ao balé.

A respeito das apresentações ficou a cargo de cada dupla (participante-orientador/a) definir a maneira de apresentação, podendo optar por exposições audiovisuais, orais, imagéticas, instalações, entre outras.

A primeira mostra ocorreu dia 12 de novembro de 2022, no teatro Zabriskie (Goiânia-GO) e no mês subsequente, foi compartilhada no curso de Licenciatura em Dança da UFG, na disciplina de Oficina Experimental, ministrada pela Prof.a Ms. Alessandra Araújo de Brito. A terceira partilha aconteceu no Ponto de Cultura Cidade Livre (Aparecida de Goiânia-GO) no intuito de expandir e democratizar, ainda mais o acesso ao conhecimento produzido pelos trabalhos, uma vez que tal espaço foi idealizado para estar geográfica e culturalmente mais próximo da comunidade em geral.

Finalizada a contextualização do projeto *Balé em Foco: percursos formativos*, frisa-se que, a partir desse momento, quando a escrita se firmar em primeira pessoa do singular, objetivará revelar os desejos, anseios, decisões, frustrações, ideias e fazeres da primeira autora, estudante/participante do projeto. E, quando a redação surgir em terceira pessoa, apontará para discussões, reflexões e ações realizadas mediante a parceria da orientadora, segunda autora.

Com isso, sob toda a explanação que se seguiu, este texto almeja narrar a experiência de construção e realização do trabalho *Verbos que conduzem o movimento*, apresentando aos/as leitores/as, particularmente às/aos estudantes e docentes de dança e demais interessados/as na temática, os aprendizados e reflexões a respeito de um processo realizado com crianças entre 7 e 10 anos em uma turma de balé infantil. A narrativa foi definida para que pudesse contribuir com o esclarecimento, inspiração e impulso de outros processos e práticas, sem a pretensão de estabelecer regras gerais ou leis universais (Cardona; Salgado, 2015).

Para transbordar o texto do cotidiano educacional que engendrou essa experiência docente, optou-se por atravessá-los de algumas falas das próprias crianças, proferidas durante o processo.

“A gente pode inventar do nosso jeito e ser a gente” (E.R., 09 anos). Pode, não pode?

Há dez anos atuando como professora de Balé Infantil, o projeto Balé em Foco surgiu para mim, como uma oportunidade de expandir a compreensão sobre a dança clássica, assim como atualizar os conhecimentos; uma vez que sentia a necessidade de rever minhas práticas pedagógicas e ampliar as reflexões a respeito de outras discussões e perspectivas relacionadas ao balé.

Ao longo da primeira fase, os módulos que mais me instigaram foram propostos pelos professores Milton Kennedy²¹, com o tema *Balé, por que não? Uma reflexão sobre possibilidades e estratégias para a inclusão da diversidade*, e por Luiz Fernando Bongiovanni²², com o tema *Abordagens teórico-práticas para composições coreográficas com artistas da dança de treinamento de técnica clássica*.

Indaguei-me a respeito da forma tradicional de ensinar balé, sobre os corpos/crianças que frequentam minhas aulas e as expectativas e concepções que as pessoas carregam, quando se trata dessa estática de dança.

Milton Kennedy destacou a urgência em oferecer caminhos e recursos no ensino do balé, para corpos que não são iguais, observando as necessidades de cada pessoa. Foi debatido, nesse módulo, assuntos que já vinham me incomodando durante o fazer docente, tais como: como ensinar as crianças a olharem para si, reconhecendo que seus corpos são diferentes e que os resultados não serão os mesmos para todas?

A esse respeito Ferreira (2015) atenta para um dos discursos de Forsythe exemplificado com o *arabesque*²³:

21. Milton Kennedy é idealizador, fundador e diretor-geral e pedagógico da Ayodele Balé Escola de Formação em Danças Preferencialmente para a População Negra e Indígena. Professor de balé e preparador corporal para dança na Escola de Dança de São Paulo, também atuou como bailarino no Balé da Cidade de São Paulo, e na Déborah Colker Cia de Dança.

22. Luiz Fernando Bongiovanni, graduado em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolve projetos pedagógicos na área de Dança Contemporânea e Improvisação e Composição. Atualmente é diretor do Balé Teatro Guaíra.

23. *Arabesque*: um passo amplamente conhecido na dança clássica em que a bailarina se apoia em apenas uma perna, desenhando uma pose arqueada. A perna livre estende-se para trás e os braços para ao lado ou para frente, do corpo.

Você não faz um arabesque, o arabesque existe como ideia. O que você faz é processar o arabesque, mover-se por ele, e se sustentar pela maior ou menor parte do tempo” (Forsythe apud Siegmund, 2011, p.28, tradução da autora). Neste sentido, falar de arabesque ou qualquer outro passo indica que cada bailarino tem um modo singular de realizar o movimento e que é permissível investigar diferentes sentidos e formas de acessá-lo (Ferreira, 2015, p.53).

Muitas vezes, a idealização/padronização de corpos e as perspectivas sobre resultados *perfeitos* para o balé, retoma o biotipo da bailarina romântica europeia do século XIX, em que era necessário ser delicada, magra e longilínea para representar a pureza e leveza feminina. Um modelo de corpo, mulher e sociedade que refletia as exigências da época, mas que carrega fortes resquícios, até os dias de hoje, especialmente quando tratamos de dança para crianças.

Todos esses fatores permearam a construção dos estereótipos da bailarina, com um corpo que veio, ao longo de muitos anos, sendo delineado pela alta nobreza francesa, para responder a propósitos políticos e sociais de poder. Linhas, direções, posturas e movimentos que impulsionaram a codificação dos elementos do balé, nos tão difundidos e atuais, passos da técnica clássica.

Entretanto, esse ideal europeu chega ao Brasil e se confronta com outro tipo de corpo, com outras características físicas, biológicas, sociais, culturais e econômicas. Assim, como esperar que os mesmos métodos de ensino sejam igualmente eficazes? Esse foi um dos questionamentos deixados pelo Prof. Milton Kennedy, no curso, que se tornou o *grand battement*²⁴ para iniciar a desconstrução e reconstrução dos meus fazeres docentes.

Já o módulo de Bongiovanni, complementou e ampliou, ainda mais, as possibilidades metodológicas e pedagógicas para o ensino do balé que eu estava aspirando. Influenciado pelos estudos e trabalhos desenvolvidos por

24. *Grand battement* é um passo típico da dança clássica que consiste numa máxima elevação de uma das pernas, seja a frente, ao lado ou atrás do corpo. Aqui fizemos uma analogia desse movimento que se assemelha a um chute, com o pontapé inicial de uma partida de futebol.

William Forsythe²⁵, Bongiovanni propôs várias atividades que exploravam as amplas variações, combinações e conexões entre corpo, movimento e espaço, nas categorias: planos, níveis, dimensões, direções, geometrias, centro e extremidades, entre outros (Ferreira, 2015), para criação de sequências coreográficas.

Foram aulas de investigações práticas, que me fizeram desejar unir as duas propostas, uma a respeito de novas/outras estratégias e possibilidades para o ensino do balé, conectadas à consciência, percepção sensível e particularidades dos diversos corpos e maneiras de expressão, e a outra sobre uma exploração mais complexa, inusitada e variada desse corpo, no espaço. Uma união que embasaria uma abordagem diferenciada do balé, no meu estúdio de dança *Espaço Corpo Criativo*, a partir de uma perspectiva impulsionada pela pergunta: quais são os caminhos para se aprender a dançar balé?

O *Espaço Corpo Criativo*, iniciou suas atividades em agosto de 2022, e surgiu com a intenção de construir uma proposta de ensino para o balé, criada juntamente à observação das particularidades e necessidades das crianças goianienses. Durante as minhas aulas, eu percebia um enorme interesse e entusiasmo da garotada em se tornarem bailarinas e avançarem para passos mais complexos, como uma pirueta²⁶, por exemplo. Vejo, até hoje, um imaginário muito feliz sobre o balé, crianças que entram na sala, girando, fazendo estrelinhas²⁷, e dançando do seu jeito. Notava que essas e outras investigações de movimento não encontram eco nos exercícios por mim propostos, e isso as vai desestimulando.

25. William Forsythe é um dançarino e coreógrafo estadunidense, que aprofundou seus estudos no balé clássico e lhe ofereceu uma importante reorientação. Em seus trabalhos se destaca a relação da dança com a arquitetura, com uso da tecnologia, a apropriação de espaços públicos, com uma abordagem contemporânea visando romper com estruturas consideradas enrijecidas, do balé.

26. Pirueta é um passo do ballet em que a bailarina fica em apenas um pé de apoio no solo, e dá uma volta completa em torno do seu eixo.

27. Estrelinha é um passo de ginástica em que a pessoa vira de cabeça para baixo ficando sobre o apoio das mãos, e após retorna à posição inicial com os dois pés no solo.

“Por que que a gente não pode dançar uma música mais agitada?” (L.P., 08 anos).

Foi uma pergunta de uma menina, certa vez, que me fez ter mais clareza do que eu já intuía para a proposição do balé no meu espaço: uma metodologia em que as crianças pudessem ser protagonistas do seu desenvolvimento e autoras de suas danças, instigando uma maior compreensão e a percepção do movimento.

Nesse sentido, a resposta para a indagação anterior sobre quais são os caminhos para se aprender a dançar balé, é: muitos, múltiplos caminhos; principalmente, porque eu buscava me esquivar como a professora da repetição mecânica e padronizada do movimento, e me aproximar de ações que expandissem o aguçamento e ampliação da conscientização de si, do entorno, dos materiais e das demais pessoas.

Com o início da segunda fase do projeto, de orientações, começamos a refletir sobre uma ação a ser realizada, nesse meu estúdio de dança, em que utilizaríamos de recortes dos estudos de Forsythe, apresentados no decorrer das vivências proposta pelo Prof. Bongiovanni, com as ações corporais aventadas por Rudolf Laban²⁸ (1978). O enfoque residiria em encorajar nas crianças a capacidade de construir suas próprias pesquisas de movimento a partir dos passos tradicionais do balé e das peculiaridades de quem elas são, de como se movem e de suas possibilidades expressivas.

Nos *brainstorms*, em consonância com as leituras e debates que realizávamos nos processos de orientação, chegamos a outro estudo de Forsythe, os *Objetos Coreográficos*, sua primeira criação para fora dos palcos. Essa obra consiste em “instalações, performances, vídeos, esculturas, instruções escritas e faladas que, ao convocar o público a se mover, funcionam como

28. O austro-húngaro Rudolf Laban, nasceu em 1879 na Bratislava e formou-se inicialmente em arquitetura. Com o passar dos anos tornou-se bailarino, teatrólogo, coreógrafo e educador, dedicando-se ao estudo do movimento e a relação do corpo com o espaço e o tempo. Ao longo do seu percurso profissional buscou compreender e sistematizar os elementos que constituem o movimento humano (Rengel, 2003). William Forsythe parte de uma das categorias de análise do movimento de Laban, a Coréutica (estudo da organização espacial), para fundamentar suas pesquisas em relação ao balé.

motivos ou modelos para o aumento da percepção da mobilidade do corpo” (Stigger, 2019, p.10). Uma iniciativa em e pela Arte, que pudesse contribuir para o dinamismo e a diversificação dos caminhos estéticos, bem como a ruptura de grandes certezas.

Tais elementos dialogavam, com maestria, com meus desejos de ensinar os passos do balé pela via da percepção corporal, da conscientização das diferenças e respeito às especificidades de cada corpo e modo de se expressar de crianças histórico-culturais, contextualizadas numa época e numa sociedade específica: a goianiense. Tal concepção desvia-se das trilhas comumente postuladas para o balé para crianças pequenas, nas famosas *baby class*.

Ademais, os *Objetos Coreográficos*, concebidos por Forsythe, pretendiam provocar uma relação dos corpos humanos com os artefatos, dos gestos e das ações com o ambiente ao redor, acionando, nas pessoas, o desejo e a necessidade de se movimentarem de maneiras diversas e plurais para além das cotidianas. Segundo Stigger (2019) essa obra propõe ativar a sensação corporal, a experimentação de movimentos pouco usuais, desautomatizar as percepções usuais do corpo e da relação desse com o entorno. Com isso, decidimos integrar o uso e a exploração de materiais na proposição que eu faria às crianças para a terceira fase do projeto.

E, para arrematar a proposta, selecionamos quatro das ações corporais delineadas por Laban (1978). Segundo Rengel (2005), ação corporal é uma sequência de movimentos do corpo, motivada por uma atitude interna de quem a realiza. Segundo a autora, Laban destaca que o termo corporal engloba os aspectos intelectuais, espirituais, emocionais e físicos, numa totalidade complexa. São doze as ações básicas: deslocar, parar, saltar, girar, torcer, transferir peso, gesticular, encolher, esticar, cair, inclinar e se movimentar. Entretanto, Rengel (2005) amplia as opções, acrescentando andar, rolar, engatinhar, sentar, arrastar, dobrar, deitar e tantas outras.

Escolhemos investigar o dobrar, o torcer, o deslizar e o flutuar e sua relação com a técnica e os passos de balé aprendidos, até então, pelas crianças. A seleção dos verbos se deu, uma vez que identificamos, a partir

da nossa prática docente, que três deles (o dobrar, o deslizar e o flutuar) tinham grande proximidade e associação com os movimentos dessa dança, facilitando a compreensão da relação a ser proposta. Já o torcer foi elencado a partir do uso das espirais por William Forsythe, nos cruzamentos que experimentou entre o balé e as conjunturas contemporâneas, para a proposição de outras perspectivas de organização do corpo no espaço.

Com isso, a partir dos eixos elencados: materiais, ações corporais, ampliação das possibilidades de movimentação e da percepção corporal e pesquisa autoral da própria dança a partir das investigações no balé, nasceu o trabalho *Verbos que conduzem o movimento*. Uma ação organizada em seis encontros dançantes, aos sábados, com uma hora de duração, na turma de balé do *Espaço Corpo Criativo*, para crianças entre 7 e 10 anos que, no caso em questão, eram cinco meninas.

A escolha por esse grupo se deu pelo tempo de trabalho. As crianças já frequentavam as aulas há um semestre e possuíam maior interação, tanto entre si, comigo, como com os passos e propostas de atividades de investigação de movimento que eu já me aventurava.

Para essa ocasião, pedi que as crianças não usassem roupas de balé e que apenas se atentassem para estarem com vestimentas leves e confortáveis, que não limitassem o movimento. Procedi assim, pois notei que a roupa de balé despertava um imaginário que instigava, nas crianças, um tipo de postura corporal e gestualização, restringindo às explorações dançantes aos passos e movimentos já aprendidos. Inclusive, as próprias famílias colaboravam com tal imaginário com comentários: “não faz isso, vai estragar o cabelo”; “bailarina não faz assim, vai rasgar as meias calças” ou ainda, “põe a sapatilha, você já viu bailarina dançando descalça?”

A partir do momento que passaram a ir para os encontros com outras roupas, percebi que elas se sentiam mais à vontade para improvisar, tentar, ousar, até mesmo, para incluir os cabelos e os dedos dos pés na dança criada.

E, para finalmente colocar em prática o trabalho elaborado, marquei uma reunião com as famílias e as crianças no intuito de apresentar a

proposta e solicitar a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)²⁹ para uso de imagens, áudios e demais materiais produzidos durante os encontros. Mencionei, também, sobre um dia específico de gravações para a confecção de um videoclipe para a apresentação final na terceira fase do projeto e, coletivamente, acordamos uma data e um horário possível para todas. A euforia foi intensa e generalizada, tanto por parte das meninas como das famílias, que já queriam combinar penteados, roupas e acessórios.

“Parece que a gente deu um nó no corpo. Se torcer mais será que quebra?” (N.M., 08 anos)

No primeiro encontro, conversei com as crianças sobre o Balé em Foco, as ideias do que poderíamos desenvolver e a produção a ser apresentada como trabalho final na mostra da terceira fase do projeto. Retomamos, então, alguns passos e elementos da dança que já havíamos aprendido, apontando que seria importante revisitá-los, para estar mais bem incorporados, tais como: a cinesfera, o espaço geral, o tempo, a velocidade do movimento, os níveis, as direções, entre outros.

Os primeiros materiais que levei para aula, foram uma caixa de papelão aberta e um sifão³⁰, ambos estavam relacionados à experimentação do verbo: DOBRAR. Por meio de perguntas fui instigando a movimentação e a investigação da mobilidade corporal; pedi que não focassem apenas nos passos de balé, mas em todo e qualquer movimento de dobrar que pudesse ser realizado.

A esse respeito, Almeida (2023) frisa que as perguntas:

(...) funcionam como lentes de aumento para as aventuras de explorar os ambientes, que nos convidam a olhar melhor e a perceber os detalhes, ao

29. As autorizações se encontram arquivadas na secretaria do Espaço Corpo Criativo.

30. Tipo de cano sanfonado usado nas pias, para escorrer a água.

mesmo tempo, em que amplia para novas/outras possibilidades. A utilização de lentes/perguntas favorece a vivência de situações e ideias inéditas, assim como instiga ao encantamento da própria atividade de investigação (Almeida, 2023, p.203).

Além do mais, as perguntas são:

(...) o ponto de partida e a base para a manutenção dos projetos, uma vez que, as respostas nos permitem, não só identificar interesses coletivos, como também aspectos a serem aclarados, aprofundados, ampliados e complexificados na relação dança/contexto. [...] Reflexões para despertares de corpos, de movimentos, sentidos e percepções para a criação da própria dança, assim como de muitas danças. Deixar turva a autoridade docente e saber o que as crianças pensam, como se expressam e o que têm a nos dizer (Almeida; Liza, 2022, p.09).

Justamente, ao me permitir escutá-las, surgiu a ideia de investigar as ações corporais do cotidiano como, por exemplo, vestir as calças ou pentear o cabelo, e sua relação com o verbo dobrar, as articulações do corpo e a dança.

O mote para a improvisação foi tão interessante, que finalizamos esse primeiro encontro sem o uso dos materiais. Percebi que precisaria de mais tempo para a pesquisa corporal de cada verbo e que, talvez, fosse melhor diminuir a quantidade de verbos escolhidos para que pudéssemos aprofundar e investigá-los com mais qualidade.

O segundo e terceiro encontros foram tomados pelas experimentações dos materiais. Oportunizei que as crianças analisassem e descobrissem sozinhas as possibilidades de cada material, para depois comentar, ampliar e aprofundar as informações. Em duplas ou individualmente, elas foram manipulando os objetos e, sem que se dessem conta, os corpos estavam criando desenhos no espaço e adotando formas para caber sobre o papelão ou ficar igual ao cano torcido.

Notei que a utilização dos objetos atribuiu outros sentidos, motivações e expansões para as investigações gestuais, uma vez que aguçaram a curiosidade, uma maior percepção das arquiteturas corporais e a materialização das possibilidades descobertas em seus próprios corpos.

E assim, inspiradas nas ideias dos *Objetos Coreográficos* do Forsythe e embasadas nos *Objetos Propositores* por Martins e Piscoque (2012) – objetos que provocam o movimento em uma espécie de *start*, de um convite para a investigação do mover-se – escolhemos materiais que permitiram uma manipulação com certa mobilidade/facilidade, intensificando a compreensão de uma movimentação dançada viva e dinâmica.

Segundo o artista e atelierista Juan Carlos Melo (ATELIÊ CARAMBOLA ESCOLA DE EDUCAÇÃO INFANTIL, 2021), cada objeto nos convida a experimentá-lo de maneiras diferentes. Os processos e as conexões estabelecidas com suas formas, densidades, texturas, temperaturas, fluidez é chamado de materialidade. São os significados, os discursos, as construções, criações, invenções, investigações, produções e poéticas estabelecidos nessa relação. Caminhos complexos no qual as crianças criam, coletivamente e/ou cada qual a sua maneira, uma rede dialógica e se vincula aos materiais a partir de variadas possibilidades (Almeida, 2023, p.148).

Ao longo do processo, o trabalho com as materialidades se tornou o gerador das proposições corporais e, para a experiência do verbo FLUTUAR, elencamos os tecidos, que, a nosso ver, sugeriam bem essa qualidade de movimento.

Depois de algumas idas às lojas de tecidos, optamos pelo *corta vento*, um material levíssimo que paira no ar, trazendo uma linda e suave sensação de deslizar, e pela *organza* com um toque menos macio, mas com um leve brilho e transparência que, ao ser lançado no ar, gerou muitos “*uaus*” pelas crianças. Decidimos pelas cores rosa, azul, amarelo e branco.

Os tecidos trouxeram variadas explorações, muitas delas criadas pelas próprias crianças favorecendo ainda mais a autonomia, “e se a gente jogar pra cima e cair igual ele, olha!?” (L.P. 08 anos).

Ao final desse encontro, elas insinuaram unir todos os objetos (os dois tecidos, o papelão e o cano) em uma única experimentação, e novas descobertas foram vistas, tais como a combinação de qualidades de movimentos, dois ou mais verbos compondo o mesmo gesto, entre outras.

No encerramento de cada dia, retomávamos a relação do que havíamos vivenciado com os passos de balé aprendidos. À medida que fomos avançando nas experimentações e proposições, o trabalho foi ganhando novos contornos e, sem nos determos apenas à técnica, iniciamos articulando os conteúdos do balé com algumas outras ações corporais simples, tais como andar, saltar e girar, como parte do aquecimento. O chassé³¹, por exemplo, ganhou mais expressividade e fluência e as meninas passaram a atentar-se para cada verbo na execução do movimento: “A gente dobra pra fazer o plié, desliza arrastando o pé e o braço flutua” (G.M., 09 anos), ou então, “Até meu cabelo faz plié, olha, dobra e estica!” (P.M., 05 anos) e até “Esse é o plié da galinha, as asas também dobram” (E.R., 09 anos).

Nos dois últimos encontros, pensamos na composição do vídeo que seria apresentado na mostra final do projeto. Montamos um esboço de forma que as crianças reconheceriam as células de improvisação, desenvolvidas de maneira autoral, a partir das próprias pesquisas de movimentos, a ser realizada em cada momento da proposta cênica. Esquematizamos o início, meio e fim e repassamos algumas vezes para que se sentissem seguras.

Os objetos foram dispostos pela sala, fazendo um percurso pelo qual as meninas transitariam. Iniciamos aquecendo o corpo, percebendo o espaço, relembando os conteúdos que aprendemos em sala de aula. Não delimito o tempo de investigação de cada material e, quando percebia o interesse pela troca, comentava que já poderia ser feita. Ao final, juntamos

31. Passo de balé em que a bailarina arrasta os pés no chão afastando-os.

os objetos e as crianças formaram duplas e/ou pequenos grupos, para realizarem mais de suas próprias pesquisas de movimento.

Perguntei se queriam falar sobre o processo e para quem quis, sugeri que, caminhando pela sala, fossem contando o que guardaram da experiência. Em seguida, encerramos entregando o corpo ao chão e relaxando num movimento de espreguiçar.

O vídeo foi gravado em um sábado pela manhã, no Centro de Cultura da UFG, em uma de suas salas de dança. Enquanto aguardávamos todas chegarem, elas ficaram dançando e brincando pelo espaço, para que pudessem aliviar um pouco a ansiedade e a apreensão, e quando começamos elas já estavam mais habituadas com a sala, com a câmera e com a ideia da filmagem.

As meninas assistiram ao vídeo pronto e viram as fotos registradas ao longo do processo. Algumas se mostraram surpresas com o resultado; não imaginavam que tinham feito tanto e, vez ou outra, se ouvia: “nossa, eu fiz isso mesmo?”. Esse momento de apreciar e conversar sobre o trabalho desenvolvido, foi bem importante e especial pois, elas tiveram novas percepções e surgiram também mais ideias do que poderia ser feito, apontando que o trabalho se tornou uma fonte inesgotável de investigações e possibilidades.

Para a mostra, na terceira e última etapa do projeto Balé em Foco, preparamos um caminho, em que os/as convidados/as pudessem experimentar os materiais utilizados pelas crianças durante as aulas. O videoclipe ficava passando no telão ao fundo, de forma que as pessoas podiam escolher entre assistir e/ou dançar com os materiais. A grande maioria escolheu assistir sentados/as e das poucas pessoas que se dispuseram a fazer o percurso com os objetos, tiveram rápidas investigações. Havia algumas crianças acompanhando e elas se aventuraram com intensidade por todo espaço, indo e voltando várias vezes, entre/com os objetos. Dançavam, riam alto, chamavam os pais e se divertiram. Percebi que se as famílias tivessem permitido, elas teriam permanecido nos materiais durante toda a mostra.

Um menino de aproximadamente 08 anos, foi obrigado pela avó a deixar os materiais e muito a contragosto, achou o seu próprio objeto de pesquisa de movimento: a cadeira em que estava sentado. Isso, reforçou ainda mais, para mim, como as crianças são seres autônomos, autorais, imaginativos, transmutadores e transgressores (Almeida, 2023) e que podem, sempre que quiserem, encontrar seus próprios objetos coreográficos no cotidiano. Não há limites para o potencial criativo e multilíngue delas.

“Não encosta na minha bolha se não ela estoura!” (L.P., 08 anos)

A partir dessa experiência docente visualizamos a potencialidade de tal trabalho para incentivar novas propostas que pensem em arranjos e caminhos para ensinar o balé para crianças, em que haja espaço para experimentações, investigações e descobertas. São metodologia de ensino que, principalmente, respeitam as crianças como sujeitas de direito – direito a opinarem, participarem, serem incluídas nos processos de criação e nas decisões, em suas particularidades lúdicas, multilíngues, sensoriais e corpóreas de ser, estar, elaborar e interagir com o entorno (Almeida, 2023).

Compartilhar a presente ação e as discussões que a permearam se torna uma forma de incentivar o debate sobre algumas problemáticas frequentes nas aulas de balé infantil, tais como a ideia da bailarina *perfeita* que *fecha a quinta posição de pés* ou a bailarina que nasce *pronta* já realizando triplas piruetas e com excelente flexibilidade. Infelizmente, esse imaginário somado à velocidade incrustada em nossa sociedade tecnológica e consumista, faz as crianças (e seus responsáveis) criarem expectativas e cobranças que as impedem de aceitar a existência de uma longa caminhada, recheada de detalhes, dedicação e repetições que as bailarinas percorrem até chegar aos palcos. “Mas tem que repetir de novo? Nós já fizemos esse passo mil vezes. Ah nem!” (P.M., 05 anos). É o que muitas vezes escutamos.

Além do mais, nos deparamos com a compreensão do lúdico como algo inútil e improdutivo e dos momentos de improvisação e pesquisa de movimento, como desordem ou *enrolação* da aula.

Preparar bailarinas reais, com conhecimentos anatômicos e consciência corporal suficientes para entender que existem biotipos variados, que o êxito é relativo e será diferente de acordo com cada pessoa, cada corpo e cada caminho adotado, é um desafio. Entretanto, é importante insistirmos nisso para começarmos, também, a criar espaço para diversificados corpos no balé.

Esse trabalho corrobora com os pressupostos de Forsythe (Ferreira, 2015) à medida que não estivemos interessadas em desconstruir/destruir o balé. Ao contrário, nossa intenção era a de buscar pilares mais consistentes e profundos para edificar nossa maneira de ensinar a dança clássica na contemporaneidade, para crianças goianienses, por meio de “pesquisas autorais baseadas na relação corpo-espaco-ação, (...) tomado como referência o vocabulário tradicional do balé e sua organização corporal” (Ferreira, 2015, p.66).

Desse modo, partimos em direção a tentativa de responder alguns questionamentos recorrentes na minha prática docente, entre eles: quais vivência e como propô-las almejando expandir a consciência corporal das crianças? Como mediar as propostas de forma consciente e respeitosa tendo em vista os corpos reais da meninada? Como despertar o interesse delas para a construção desse processo? Como as crianças podem se desenvolver tecnicamente sem perder sua subjetividade e expressividade? E, por fim, como elas podem ter autonomia e autoria para, não só repetir os passos, mas descobrir e (re)inventar?

A esse respeito, Ferreira (2013) frisa que:

Compreender o balé pelo viés da história da dança, traz à tona questões relativas à tradição preservação e de vocabulários e ideologias que cada escola de dança carrega. Entretanto, entendemos, assim como Forsythe, que tradição não é um processo estanque e cristalizado, mas que sofre transformações e absorve outros conhecimentos ao longo do tempo (Ferreira, 2013)

Assim como Forsythe, acreditamos que o balé oferece um vocabulário que pode ser vivido e investigado por diversos corpos, cada um com sua singularidade, em direção aos próprios caminhos, tornando-se, dessa forma, em conjunto com a/o coreógrafa/o, criadoras/es.

Retomamos, aqui, o comentário de abertura do presente texto, ocorrido durante uma conversa sobre filmes de balé: “A bailarina é perfeita, não é?! Bem, parece ser...” (S.D., 07 anos). Ao escutar, pensei no que todo esse “parece ser” pode abranger e transbordar. Com isso, aproveitei a oportunidade para ampliar o questionamento a respeito do que seria uma bailarina perfeita e elas mencionaram: fazer abertura completa da perna, girar muitas piruetas, dançar na sapatilha de ponta, ter pernas longas, magras e que sobem muito durante os movimentos, entre outros. Perguntei então, o que nós precisaríamos fazer para atingir essa perfeição e as respostas foram, em sua grande maioria, sobre esforço, dedicação e não desistir. Achei intrigante ninguém comentar a importância de se conhecer o próprio corpo, nosso principal *instrumento* de trabalho na dança.

A partir disso, me envolvi com maior intensidade nos estudos, discussões e experimentações docentes nas trilhas para cruzar os padrões catedráticos do balé, como uma conjuntura contemporânea e geograficamente demarcada. Rumei em direção à expansão das percepções do corpo, dos espaços, das possibilidades de movimentação, por meio de objetos e investigações gestuais, em que as crianças pudessem ser *apenas* elas mesmas.

Percebi o quão frutífero foi a participação no projeto Balé em Foco, tanto para mim quanto para minhas crianças, especialmente nos trabalhos que vieram a seguir. Nós passamos a (re)inventar novas maneiras de dançar balé, experimentando muito mais alternativas e oportunidades para construção do movimento. No espetáculo de encerramento de 2022, essas jovens bailarinas já demonstravam mais facilidade e fluidez para criar sequências, unindo os passos que aprenderam, com as descobertas das investigações. Era nítido a confiança e a expressividade com que performaram e via-se o movimento incorporado e cheio de vivacidade. Umas

lembravam as outras sobre as direções, o espaço pessoal (apelidado de bolha, como mencionado nesse subtítulo), entre outros, de forma que não precisaram da marcação no chão para se organizarem no espaço. Pequenos detalhes que as tornaram donas de si e do seu fazer em dança. No final, pontuaram orgulhosas “– Você viu, tia? A gente nem precisou da sua ajuda.” (G.M. 09 anos).

As famílias se surpreenderam com o resultado, algumas mães se emocionaram ao assistir o vídeo. Ao receber esse *feedback* percebi que esse projeto poderia ir mais longe e não se encerrar aqui. Uma chama se acendeu nos corações das crianças que queriam experimentar mais e dos responsáveis que notaram a importância desse tipo de trabalho e de como foi significativo para a garotada essa nova abordagem.

E assim, como a proposta desse trabalho, fui me dobrando, deslizando, torcendo e flutuando em novas áreas da arte em busca de outros/mais diálogos para dar continuidade a essa pesquisa. Foi então que encontrei com algumas obras desenvolvidas por Lygia Clark e Hélio Oiticica. Senti que poderia ser uma união fecunda de saberes, uma troca interdisciplinar entre dança, escultura, pintura e muito mais. Agora, “Parece que eu comi uma maria mole, e meu corpo tá assim...” (L.P. 08 anos).

Referências

- ALMEIDA, F. de S. **Costuras a muitos corpos para dançarrelar na Educação Infantil**. Formação inicial docente e Estágio supervisionado em Dança. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- ALMEIDA, F. de S.; LIZA, A. V. M. O trabalho por projetos: outros modos de ser, fazer e estar docente em dança com crianças. **Anais ANDA – VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Edição virtual, Campinas: GALoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/o-trabalho-por-projetos-outros-modos-de-ser-fazer-e-estar-docente-em-danca-com-c?lang=pt-br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

- CARDONA, A.M. A; SALGADO, S.V. A. Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. **CESPsicología**, 8, 2, jul-dic, p.171-181, 2018.
- FERREIRA, R.S. Propostas contemporâneas de balé: discussões da dança a partir de William Forsythe. **Anais IV Seminário Nacional Corpo e Cultura: Corpo e práticas corporais: entre conceitos e realidade**, 2013. Disponível em: <http://congressos.cbce.org.br/index.php/4sncc/2013/paper/viewFile/4788/2954>. Acesso em: 31 mar. 2023.
- FERREIRA, R.S. **Balé sob outros eixos**: contextos e investigações do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural), Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/5707/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Rousejanny%20da%20Silva%20Ferreira%20-%20202015.pdf>. Acesso: 14 mar. 2023.
- LABAN, R.V. **Domínio do movimento**. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.
- STIGGER, V. **William Forsythe: Objetos Coreográficos**. São Paulo: SESC Pompéia, 2019.
- SCHÖN, D. Formar professores como profissionais reflexivos. In: NÓVOA, António (Org.). **Os professores e a sua formação**. Lisboa: Dom Quixote, 1992, p.79-91.
- RENGEL, L.P. **Dicionário Laban**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

QUANDO AS SOMÁTICAS CONTRIBUEM NO ENSINO DE BALÉ PARA CRIANÇAS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Viviane Mariano Reis

Tainá Dias de Moraes Barreto

Este texto é trecho de uma monografia³² defendida em 2023 na forma de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás (IFG), fruto da pesquisa realizada por Viviane Mariano Reis, autora principal do texto, em parceria com Tainá Barreto, orientadora do trabalho. A pesquisa teórico-prática buscou relacionar conteúdos das práticas somáticas ao ensino de balé clássico para crianças. Neste relato, priorizamos compartilhar a experiência da intervenção docente realizada por Viviane Reis na Escola Municipal de Educação Infantil Wilsonina de Fátima (Emei), em Aparecida de Goiânia, a qual foi oportunizada pelo *Projeto Balé em Foco*.

O projeto *Balé em Foco*, idealizado, organizado e produzido por Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel) e por Rousejanny Ferreira (IFG), foi uma ação contemplada pelo Edital de Fomento de Dança do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás. Tinha como objetivo ofertar uma formação gratuita e continuada a pesquisadores, docentes e artistas interessados em experiências corporais, problematizações a respeito do balé, suas abordagens contemporâneas e práticas envolvendo diferentes campos da somática.

32. *Somando* nossos Balés: possíveis contribuições das somáticas no Ensino do Ballet Clássico para crianças. Reis, Viviane Mariano. (TCC). Licenciatura em Dança/IFG, 2023.

O projeto contou com três momentos principais, que compreenderam: uma etapa de imersão e aprendizados acerca do balé e do campo das somáticas, com encontros teóricos e práticos ao longo de três meses; uma etapa de criação e execução individual de uma ação prática, sob a orientação de um convidado/instrutor do projeto; uma terceira etapa de compartilhamento dos processos vividos e das intervenções realizadas.

Este texto é focado nos processos vividos tanto na segunda etapa (criação e execução de uma ação docente sob orientação de uma instrutora do projeto), quanto na terceira etapa (destinada a partilhar e refletir sobre a intervenção). A segunda etapa foi orientada por Rosely Conz³³, instrutora do projeto que mediou conteúdos relacionados à *Ideokinesis*, técnica que trabalha a consciência do movimento a partir das imagens.

Rosely Conz (2013) entende que a *Ideokinesis* representa a possibilidade de mudanças de padrões de movimento e, portanto, de pensamento e comportamento, uma vez que mente e corpo são vistos de maneira integrada. Conz (2020) entende ainda a ideia de que é através da imagem, que deve estar sempre em movimento, ter localização e direção, que o corpo encontra novas formas de se organizar. Sem a interferência dos padrões adquiridos e que, por vezes, não são os melhores ou mais eficientes, o sistema nervoso consegue, a partir da visualização das imagens, encontrar diferentes maneiras de alinhamento e de ação.

Conz (2022) acredita que uma pedagogia inclusiva deve levar em conta o ser humano presente no recinto, juntamente à sua capacidade de movimento, de estímulo e de resposta, assim como a inclusão de suas histórias, do contexto escolar e de suas características sociais, de raça e gênero, fazendo do professor um facilitador de experiências. Desta forma, orientada pela professora Rosely Conz, Viviane foi direcionada, no primeiro momento, a construir os planos de aula compreendendo o contexto em que as crianças estavam inseridas, se elas tinham, ou não,

33. Rosely Conz é bailarina, coreógrafa e criadora de danças para câmera. Possui graduação em Dança e Mestrado em Artes da Cena pela UNICAMP e MFA em Dança pela University of Colorado at Boulder, EUA. É professora assistente na University of Colorado Springs nos EUA.

conhecimento sobre o balé, para somente então inserir os repertórios de movimento do balé clássico, embebidos por conhecimentos advindos da somática, e do campo da dança-educação.

O plano contou com seis intervenções em turmas de 1º e 2º anos, com crianças com idades entre 6 e 7 anos. Cada aula teve um tema e durou cerca de 50 minutos, contando com estímulos criativos e investigações corporais, como também recursos didáticos do celular, caixa de som, papel em branco e lápis de cor. O objetivo geral das intervenções era oportunizar às crianças vivenciar o balé, sendo atravessada pela educação somática, via técnica Klauss Vianna e pela *Ideokinesis*.

O texto segue em primeira pessoa, pois se trata do relato pessoal da pesquisadora Viviane Reis, criadora e realizadora da intervenção docente na Escola Municipal de Educação Infantil Wilsonina de Fátima. Esta escola tem como regente das atividades de dança a professora Kayara Pimenta, profissional que acolheu o projeto e também as atividades do estágio docente de estudantes do IFG, no mesmo semestre. O relato segue entremeado por reflexões tanto dos alunos, quanto da experiência da autora, que buscou oportunizar a prática do balé em uma escola pública de maneira acessível, inclusiva e respeitosa.

Relato das intervenções. Por Viviane Reis.

05/10/2022 – Primeira aula: *O que é o balé pra você?*

Iniciamos a aula, sentados em círculo, nos apresentamos e com o intuito de primeiro entender sobre os seus conhecimentos, ou, até mesmo, desconhecimento sobre o balé, ouvi algumas crianças. Como não foi possível ouvir a todos, expliquei que nos encontraríamos outras vezes e que todos teriam a oportunidade de falar. A sala tinha em torno de 18 crianças, sendo a maioria meninas. Os meninos, mesmo que poucos, também se mostraram bastante interessados através dos olhares curiosos. A fala de quase todos continha, espontaneamente, a demonstração

corporal de algum passo de balé que eles faziam questão de dizer com quem tinham aprendido.

Segundo a pesquisadora Rosely Conz (2013), o balé deve ser ensinado de acordo com suas regras e princípios, seguindo o rigor que o caracteriza. Isso não significa endurecimento no modo de ensinar. Embora possua um vocabulário específico de posições e movimentos, o ensino pode ser feito de acordo com o tipo físico e os objetivos do aprendiz.

Partimos para uma sequência de alongamento passando pela cabeça, ombros, braços, mãos, quadril, pernas e pé. Utilizando uma linguagem mista, utilizei dos nomes codificados do balé como “ponta” e “flex”, mas também do uso lúdico de movimentos como usualmente utilizado no diminutivo, com o por exemplo, “borboletinha” e “sapinho”, a fim de introduzir a linguagem própria do balé clássico por meio de metáforas.

Para finalizar, pedi que em dupla caminhassem com a ponta dos pés até o outro lado da sala, como se o dedão do pé fosse “riscar o chão”. Enquanto os colegas assistiam, ansiosos, aguardavam a sua vez. Por fim, pedi que dançassem os seus entendimentos quanto ao balé, pela sala.

Figura 1 Encontro do dia 05/10/22: caminhada pela diagonal com a ponta de pé.



Fonte: Foto de Kayara Pimenta.

Figura 2 Encontro do dia 05/10/22: crianças dançando os seus balés.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

07/10/2022 – Segunda aula – *Desenhando o nosso balé*

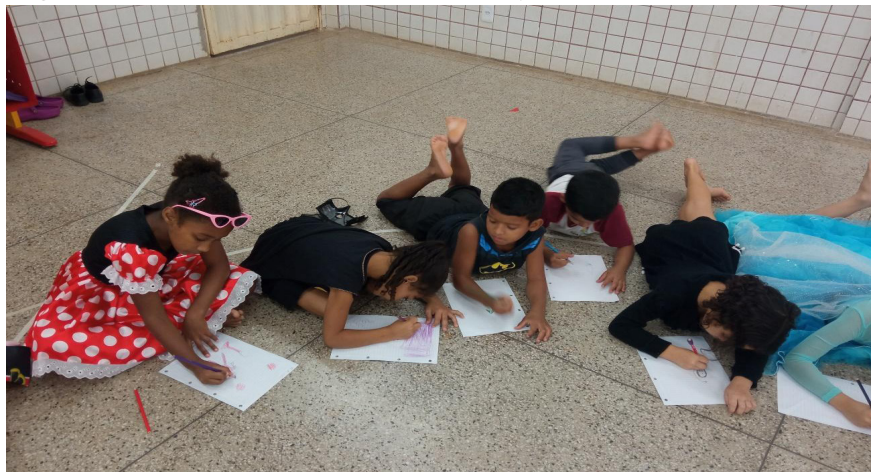
Iniciamos a aula em círculo, relembrando alguns alongamentos da aula anterior. Em seguida, entreguei papel em branco e lápis de cor e pedi para que desenhassem o seu entendimento, ou desentendimento, quanto ao balé. A ideia era não se apegar a um desenho certo ou errado, a uma cor ou outra, mas apenas ao seu imaginário.

Reservei cerca de 15 minutos para que eles fizessem os seus desenhos. Foi lindo ver cada qual no seu mundo, colocando na ponta do lápis suas ideias e as transcrevendo para o papel. Alguns, preocupados, me disseram que não sabiam desenhar um balé. Outros também me questionaram se teriam um desenho certo ou errado, ou uma cor certa ou errada. Então, eu expliquei novamente que bastava desenhar o que tinham vontade.

Para Isabel Marques (2017) ao trabalhar com o contexto, é possível ver uma imensa rede sendo tecida com diferentes texturas, cores, tamanhos e complexidades. Assim, de forma a estimular os seus próprios movimentos, pedi que dançassem novamente os seus balés, só que desta vez, utilizando os

seus desenhos como referência. Por uma feliz coincidência, a maioria deles estava fantasiado, pois naquele dia haveria festa do dia das crianças na escola.

Figura 3 Encontro do dia 07/10/22: crianças desenhando os seus balés.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

Figura 4 Encontro do dia 07/10/22: crianças fantasiadas dançando os seus balés.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

19/10/2022 – Terceira aula – *Dançando o nosso balé*

Iniciamos a aula nos alongando em círculo, no chão, relembrando o alongamento e as instruções somáticas da atenção ao todo e o uso da respiração. Neste dia, tivemos duas interrupções da escola para dar avisos durante a aula, o que de fato atrapalhou um pouco a atenção das crianças. Porém, mesmo com o tempo curto, demos continuidade. Pedi que fizessem duas filas para caminharem pelo chão, desta vez em linha reta com as mãos na cintura, fazendo ponta de pé até chegarem no tatame e finalizarem com uma pose de balé que escolhessem, usando a criatividade.

Para Vianna (2005), uma sala de aula não pode ser esse modelo que vemos, no qual a disciplina tem algo de militar, não se pergunta, não se questiona, não se discute, não se conversa. Com isso, a tradição do balé se perde em repetições de formas, em que todo trabalho é feito aleatoriamente. A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno e, se as pessoas não se conhecem nem possuem individualidade, não há como participar do coletivo.

Tendo como referência os pensamentos de Vianna, foi possível perceber que as crianças se recordaram dos passos de balé, assim como também se atentaram para as instruções somáticas que foram introduzidas.

Figura 5 Encontro do dia 19/10/22: crianças em fila para a caminhada em linha reta.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

Figura 6 Encontro do dia 19/10/22: crianças fazendo uma pose de balé à sua escolha.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

20/10/2022 – Quarta aula – *Dança dos pés*

Iniciamos a aula em círculo como de costume, relembrando nosso alongamento e posturas das aulas anteriores. Em seguida, entreguei novamente folhas e lápis de cor para cada criança e pedi que, dessa vez, fizessem duplas pela sala para desenharem os seus pés, com a ajuda do(a) colega.

A ideia era dar ênfase à importância da pisada do dia a dia e à caminhada do balé, com a pontinha de pé, evitando que se machucassem. E, entre uma “cosquinha” e outra na hora de contornar o pé do (a) colega, percebi que as crianças se divertiram e se agitaram bastante neste momento. Ao notar que a agitação das crianças se excedia, e que tínhamos pouco tempo de aula, também me agitei. Respirei fundo e pedi que deitassem ao chão, encostando os seus pés, soltassem os braços e fechassem os olhos por alguns minutos.

Após a aula, me veio à memória a anotação de uma citação de um autor desconhecido, que Rosely mencionou em seu encontro, e que coube certamente neste último episódio da aula. A citação dizia: “se você tem pressa com os seus alunos, não corra”. Isso me fez refletir que é importante comemorar o que foi possível ser feito, mesmo que não seja feito o esperado.

Figura 7 Encontro do dia 20/10/22: crianças contornando os pés das colegas.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

31/10/2022 – Quinta aula – *Dançando com as letras*

Com um hiato de 11 dias sem encontro por conta de incompatibilidades com o calendário da escola, iniciamos a nossa quinta aula em círculo nos alongando, como nas anteriores. Foi interessante perceber que, mesmo com alguns dias sem nos encontrarmos, a maioria das crianças se recordavam sozinhas dos alongamentos.

Como dinâmica optei por fazer referência aos exercícios de composição do professor Luiz Fernando Bongiovanni, que utiliza das letras para construir uma dança. Expliquei para as crianças que a nossa aula do dia seria sobre as letras e pedi que se dividissem em grupos de 3 ou 4 e escolhessem uma letra entre A, B, C ou D.

Segundo Almeida (2016, p.35) a dança com a pequenada “necessita estimular a descoberta e não a padronização; a improvisação e não a repetição de movimentos previamente determinados pelas pessoas o tempo todo”. Portanto, com o intuito de estimular suas descobertas corporais a

partir da imagem, orientei que a letra escolhida teria que ser desenhada com os seus corpos, sem contar em voz alta para os colegas que letra era, enquanto os outros colegas que assistiam adivinhariam que letra era. Foi uma diversão só, pois muitos afirmavam ser uma determinada letra, enquanto outros afirmavam ser outra totalmente diferente.

Figura 8 Encontro do dia 31/10/22: crianças demonstrando as letras D e B com o corpo, respectivamente.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

07/11/2022 – Sexta aula – *Reverenciando os nossos balés*

Em círculo como de costume, conversamos um pouco, antes do nosso alongamento. Avisei que seria nossa última aula e que, portanto, iríamos aproveitá-la ao máximo. Em seguida, pedi para que eles se dividissem em grupos e se alongassem sozinhos. Foi interessante notar que se lembraram de algumas instruções da técnica Klauss Vianna, como a importância dos ísquios, do cuidado com os seus corpos em cada movimento e do companheirismo com os demais colegas.

Jussara Miller (2007) compartilha deste mesmo pensamento ao dizer que aos poucos, em sala de aula, as pessoas vão perdendo o medo de si e uma das outras. Algum constrangimento inicial de ser expor, de se

movimentar, ou, ainda, de se permitir novas vivências corporais, vai se diluindo e se transformando numa postura de cumplicidade, e o terreno desconhecido do início do processo vai se tornando acolhedor.

Para finalizar, perguntei qual das aulas anteriores eles gostariam de reviver no nosso último encontro. Como a maioria decidiu pela aula anterior das letras, finalizamos a revivendo, tiramos fotos, eu agradei pela presença de todos. Disse que voltaria quando possível.

Figura 9 Encontro do dia 07/11/22 – Crianças demonstrando suas letras pela sala.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

Figura 10 Encontro do dia 07/11/22: Viviane e crianças em um abraço coletivo ao final do último encontro.



Fonte: Foto de Viviane Reis.

Após a etapa de criação e realização desta ação prática, a última etapa do projeto Balé em Foco teve objetivo a partilha dos nossos projetos pessoais de ação docente. Cada participante teria que partilhar seu trabalho para o público externo em locais específicos, como alguma instituição de apoio social, que tivesse o perfil mais adequado à proposta como asilos,

creches e instituições públicas de ensino. Esses momentos ocorreram no período entre 12 e 15 de novembro de 2022 e teve ampla divulgação nas mídias de rádio, TV, sites de agenda cultural e redes sociais.

Nesse período também ocorreu o lançamento do livro *Pesquisa em balé no Brasil: panoramas sobre história, ensino e cena*, sendo este o livro que deu vida ao projeto Balé em Foco, com a autoria de Rousejanny Ferreira e Eleonora Campos da Motta Santos. O livro reúne trabalhos que são frutos de mestrados e doutorados dos professores convidados que passaram pelo nosso curso, e que percorrem esferas do ensino, da história e da criação coreográfica relacionada ao balé.

Nossa primeira partilha aconteceu no Grupo Teatro Zabriskie, na cidade de Goiânia, local que, desde 1993, oferece teatro para crianças e adultos, cinema, música, cursos, buscando renovar o sentido das relações humanas. Nossa partilha contou com apresentações de histórias, pedagogias e criação artística de cursistas de Aparecida de Goiânia (GO), Goiânia (GO), Novo Gama (GO) e Guará (DF). O teatro ficou lotado, com a presença de toda a equipe técnica do projeto Balé em Foco e do público espectador, interessado em conhecer nossos “brotos de balé”, segundo Rousejanny Ferreira. O público era de familiares, amigos e também pesquisadores.

Nossa segunda partilha aconteceu no Pontão de Cultura Cidade Livre, na cidade de Aparecida de Goiânia, local que desde 2004 oferece formação artística para a comunidade de forma gratuita. O encontro contou com apresentações apenas dos cursistas de Aparecida de Goiânia e de Goiânia e com a presença de parte da equipe técnica do projeto Balé em Foco, como também da equipe técnica do próprio Pontão de Cultura. Como público espectador presente, interessados no assunto, estavam professores do IFG e da UFG, além de alunos e pesquisadores dessas mesmas instituições. A partilha foi finalizada com uma roda de conversa bastante frutífera para nós, cursistas, nos proporcionando um diálogo informal com ideias, elogios, instigações e críticas construtivas a fim de apoiarem as nossas partilhas.

Nossa terceira e última partilha aconteceu na Semana de Educação, Ciência e Tecnologia (SECITEC) do IFG, na cidade de Aparecida de

Goiânia, no dia 23 de novembro de 2022, com apresentações apenas dos cursistas de Aparecida de Goiânia e de Goiânia. A apresentação contou com parte da equipe técnica do projeto Balé em Foco e de alguns colegas da própria instituição, que nos apoiaram na montagem luz e do manuseio com o som, tendo um público mais acadêmico, com a presença de professores da Universidade Federal de Goiás, do Instituto Federal de Goiás, pesquisadores e apreciadores de outras áreas de pesquisa, assim como de alunos e professores do curso de Licenciatura em Dança. Alunos e professores do curso de Pedagogia e alunos do Ensino Médio do IFG.

Considerações finais

Após os encontros com as crianças e ao fim das partilhas, nos fica a reflexão de que, da mesma forma que as somáticas respeitam os limites e as potencialidades de cada um, a intervenção também passou por limites e potencialidades ao longo do percurso. Mesmo que não tenha sido possível nos aprofundar nas técnicas do balé e das somáticas conforme o plano de ensino, foi gratificante ver as crianças se movimentando de forma consciente pela sala. E mais ainda, o fato de terem tido a oportunidade de fazerem aula de balé em uma escola pública, o que é uma realidade difícil de ser alcançada.

Nos estudos para esta pesquisa e na realização da ação prática aqui descrita, buscamos relacionar o campo das técnicas somáticas, em especial a Técnica Klauss Vianna e a *Ideokinesis*, ao ensino do balé clássico para crianças. Pensamos que as crianças puderam adquirir um certo grau de consciência ao longo dos encontros, tanto em suas maneiras de se movimentar quanto em suas falas. E a mudança na experiência estética, que foi se modificando no momento em que começaram a criar seus próprios movimentos, criar suas próprias referências imagéticas, ampliando assim seus repertórios e possibilidades de expressão.

Além do processo pedagógico em si, as experiências em sala foram uma maneira de praticar uma escuta possível com as crianças e procurar caminhos nos quais elas pudessem se desenvolver enquanto seres humanos críticos, autônomos e produtores de cultura. A atuação valorizou o

processo em si e as descobertas individuais. Este é um desafio, pois atuamos no contexto de um mercado que forçadamente nos exige enquanto professores um produto final, na forma de espetáculos e apresentações, que quase sempre tendem a apagar as particularidades de cada criança.

Desejamos que este relato possa contribuir para as reflexões sobre práticas pedagógicas e processos criativos na área da Dança. Além de oferecer pistas para o entendimento da importância de processos pedagógicos respeitosos, inclusivos e individualizados. Processos que ofereçam algum grau de autonomia aos praticantes, assim como as somáticas propõem, também no ensino do Balé Clássico.

Referências

- ALMEIDA, F. de S. **Que dança é essa?** Uma proposta para a educação infantil. São Paulo: Summus, 2013.
- _____. **Dança e educação: 30 experiências lúdicas com crianças.** São Paulo: Summus, 2018.
- BALÉ EM FOCO. Instagram. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/bale_em_foco>. Acesso em: 13 out. 2023.
- MARQUES, I. **Ensino de Dança hoje:** textos e contextos. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- MILLER, J. **A escuta do corpo.** Sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- MILLER, J. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.
- PEREIRA, F.P. **O ensino da dança e o professor de si:** um estudo artístico-pedagógico sobre como cultivar um corpo-casa por meio do método somático Ideokinesis. 2017. (TCC) Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Brasil.
- SANTOS, E.C. da M.; FERREIRA, R. **Pesquisa em balé no Brasil:** panoramas sobre história, ensino e cena. 2020.
- VIANNA, K. **A dança.** São Paulo: Summus Editorial, 2005.

SOBRE AUTORES E AUTORAS

Amanda Pathiely Serrânia Faria

Graduada em Licenciatura em Dança, Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestranda no Programa Artes da Cena, Universidade Federal de Goiás (UFG). Especialista em Neuropedagogia e Psicanálise, Instituto Reflexão. Professora e coordenadora do Espaço Corpo Criativo, em Goiânia. Também atua como pesquisadora, atualmente, participante do grupo de Pesquisa em Dança: arte educação e infância. Integrante do Programa de Extensão Dançarelando em Cena: de criança para criança.

E-mail: amandapathiely@hotmail.com

Andreza Rodrigues

Licenciada em dança (IFB-2018), Pós-graduada em Metodologia de Ensino das Artes (ESPG-2021) e em Metodologia de Ensino da Dança Clássica (IFB-2024). Atua desde 2009 como professora e coreógrafa.

Anna Behatriz Azevêdo

É mestra em Artes e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e graduação em Artes Visuais – Bacharelado em Artes Plásticas (FAV/UFG). Atua como pesquisadora, bailarina, performer, artista visual e professora. Produz trabalhos nas linguagens da dança, performance, desenho, videoarte, videoinstalação, fotografia. É autora do livro Reflexões sobre o absurdo: o corpo-cabelo e seus objetos de (in)definição. (2020).

E-mail: annabehatriz7@gmail.com

Carolina Paes de Barros

É mestranda em Antropologia Social e Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP). Interessa-se nos estudos de dança, antropologia da performance e do corpo. Fundou o projeto Plano B Dança e o gere desde 2020. Atua como pesquisadora, bailarina, arte-educadora e produtora cultural. E-mail: carolina.paes.barros@alumni.usp.br

Daniela Botero Marulanda

Doutora e Mestre em Artes Cênicas. Antropóloga, bailarina e coreógrafa. Pesquisa sobre as relações entre corpo, língua e cultura, em diversas culturas, e sobre encontros metodológicos entre a antropologia e as artes. Trabalha sobre Ensino da Dança, Danças Tradicionais e Ballet clássico. Pesquisa junto de povos indígenas na região de fronteira entre Brasil e Colômbia sobre processos de organização política e territorial a partir dos bailes tradicionais. Trabalhou como Professora Substituta na Escola de Teatro da UFBA e como Diretora Cultural do Centro Colombo Americano (Pereira-Colômbia). É coautora do livro infantil “La yuca me enseñó a bailar”. E-mail: danielabotero@gmail.com

Davidson José Martins Xavier (Deiço Xavier)

É artista da Dança e do movimento, preparador cênico, diretor e ator. Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Mestre em Artes da Cena pelo Programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Pós-graduado em Psicopedagogia e MBA em História da Arte. Graduado em Licenciatura em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Montes Claros. Interessa-se pelas relações entre autobiografia e corpo cênico explorando memórias e imaginários norte mineiros abordando assim, uma dramaturgia da dança construída a partir de uma autocoreografia. Possui experiência em Dramaturgia(s), Poéticas do Corpo, Videodança, Educação Somática, e Dança Contemporânea. E-mail: navicularse@gmail.com

Fernanda de Souza Almeida

Doutora em Educação pela USP, Mestre em Arte e Educação pela Unesp e especializada em Dança e Consciência Corporal. Docente da Licenciatura em Dança da UFG, líder do Grupo de Pesquisa em Dança: Arte, Educação e Infâncias e coordenadora do projeto de formação e extensão Dançarelando. Autora dos livros “Que dança é essa? Uma proposta para a Educação Infantil”; “Dança e Educação: 30 experiências lúdicas com crianças” e “Dançarelando: Arte, Educação e Infâncias”. Atua na relação dança, criança, educação, formação docente, metodologias de ensino e de pesquisa no diálogo com os estudos sociais da infância.

E-mail: fernanda.souza.almeida@ufg.br

Giovana Consorte

Doutoranda em Motricidade Humana, com especialidade em Dança, pela Universidade de Lisboa. Mestre em Educação Ambiental (FURG) e especialista em Metodologia do Ensino de Artes (UNINTER). Atua como professora de balé há 23 anos. É docente do curso de Licenciatura em Dança do IFG desde 2016. Autora do livro ‘Por uma Educação Ambiental que dança’ (2023) e organizadora de ‘Discutindo a juventude: microrrevoluções entre a cultura e a educação’ (2020).

E-mail: giconsorte@yahoo.com.br

Hauany Sousa Aquino

É graduanda em Licenciatura em Dança, no Instituto Federal de Goiás – Campus Aparecida de Goiânia, 2024. Em suas atividades acadêmicas pesquisa dança para/com adolescentes no grupo de dança Corpo Composto, desde 2017, e atualmente investiga a Dança para as trabalhadoras terceirizadas da instituição, 2023-2024. Além disso, atua como Coordenadora Geral da empresa de Artes e Esportes – Artistaria, em Aparecida de Goiânia (GO), e também é, professora de contemporâneo no estúdio de dança Criarte, também no município de Aparecida de Goiânia.

E-mail: hauanyaquino@gmail.com

Karoliny Ribeiro da Silva

É licenciada em dança pelo Instituto Federal de Brasília, pesquisa dança há mais 20 anos. Dançarina em companhias e apresentações livre dentro da estética de jazz, dança contemporânea e composição instantânea. Atualmente, é diretora administrativa e artística do Grand k estúdio de dança e Movimento – Novo Gama-GO.

E-mail: Karoliny-todadanca@hotmail.com

Rita Isabela Almeida

Graduada em Dança pelo IFG. Iniciou seus estudos de balé em 2016, atualmente é professora de balé para iniciantes em Aparecida de Goiânia. Coautora dos artigos ‘Balé de pés no chão’ (2024) e ‘Cartas Vividas: rastros de encontros entre jovens e adultos’ (2020).

E-mail: ritaisabela2001@hotmail.com

Tainá Dias de Moraes Barreto

Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília UnB. Mestre em Artes pela mesma universidade, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a cena. Tem especialização em Dança: Práticas e pensamentos do corpo, pela Faculdade Angel Vianna FAV. Graduada (bacharel e licenciada) em Dança pela Universidade Estadual de Campinas Unicamp. É dançarina, coreógrafa, professora e pesquisadora de manifestações tradicionais do Brasil.

E-mail: tainadmb@gmail.com

Thaís de Souza Nascimento Leite

Licenciada em Dança pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Pós-graduada em Consciência Corporal, Saúde e Qualidade de Vida pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pesquisa sobre balé infantil, cruzando ludicidade e dança. É professora de balé, psicomotricidade e coreógrafa tendo o foco principal de

trabalho crianças. Como artista, atualmente faz parte do corpo de baile da quadrilha profissional estilizada UAI São João de Goiânia

E-mail: thatha_souza23@hotmail.com

Thayline Gomes Muniz de Sousa

Licencianda do curso de Dança da Universidade Federal de Goiás, atua na cena em Goiânia com personagens vivos.

E-mail: thaylinemuniz86@gmail.com

Viviane Reis

É artista da dança com o registro DRT 4085/GO. Formada no curso Técnico de Dança Contemporânea pelo Instituto Basileu França. Fez parte do Grupo Contemporâneo de Dança e da Giro Oito Cia de Dança. E dos grupos de pesquisa em dança – Dançarelando (UFG), Pedagogias Possíveis (UFPEL), Projeto de Incubadora Artística em Dança – P.I.A.D.A (IFG) e do Projeto de pesquisa e documentação em Dança – Triêro (IFG). É Licencianda em Dança pelo Instituto Federal de Goiás (IFG) e professora de Ballet Infantil, Jazz, Dança Criativa e Psicomotricidade.

E-mail: vreism@gmail.com

Ysa Cardoso

Graduada em Licenciatura Dança pelo Instituto Federal de Goiás (IFG). Tem formação em dança clássica, e experiências com dança contemporânea, atuando como professora de dança, bailarina, atriz, coreógrafa, ensaísta, pesquisadora e produtora cultural. É professora assistente do grupo de pesquisa em dança Corpo Composto desde 2017. Possui mérito cultural pelo município de Aparecida de Goiânia- GO e é vencedora dos prêmios Aldir Blanc inciso III dos anos 2020 e 2021.

E-mail: ysaiasbey@gmail.com

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Eleonora Campos da Motta Santos

Doutora em Artes Cênicas, Mestre em Dança e Licenciada em Dança, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharel em Direito, Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Docente associada no Centro de Artes da UFPel. Envolvida com balé desde os 4 anos. Também atua como pesquisadora, bailarina e, atualmente, é gestora em arte, cultura e patrimônio na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPel. Organizou o livro *Pesquisa em balé no Brasil: história, ensino e cena* (2020) e *Pesquisa em balé no Brasil: pedagogias, visibilidades negras e repertórios* (2023).

E-mail: eleonoracamposdamottasantos2@gmail.com

Rousejanny da Silva Ferreira

É doutoranda em Artes pela Universidad Nacional de las Artes (Argentina), Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás e graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás. Professora da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás. Pesquisa balé nas interfaces com a história, política e cultura. É autora do livro *Balé sobre outros eixos: traçados de William Forsythe para a criação de tecnologias de improvisação*. Organizou livros sobre pesquisas em balé e dança no campo do ensino, juventude, e práticas artísticas.

E-mail: rousedance.ferreira@gmail.com