

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
BACHARELADO EM DANÇA

TAYANNE SANCHES DOS SANTOS

O PAPEL DA MÚSICA NO ENSINO DA TÉCNICA DE BALÉ CLÁSSICO

MANAUS – AM

2018

TAYANNE SANCHES DOS SANTOS

O PAPEL DA MÚSICA NO ENSINO DA TÉCNICA DE BALÉ CLÁSSICO

Trabalho de Conclusão de Curso,
submetido à Banca de Defesa do
Curso de Bacharelado em Dança da
Escola Superior de Artes e Turismo
da Universidade do Estado do
Amazonas, sob a orientação do
Professor Me. André Duarte Paes

MANAUS – AM

2018

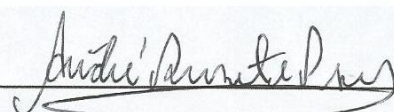
TAYANNE SANCHES DOS SANTOS

O PAPEL DA MÚSICA NO ENSINO DA TÉCNICA DE BALÉ CLÁSSICO

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança pela Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Manaus, 03 de Dezembro de 2018.

Nota Final: 9,2



Orientador: Prof. Me André Duarte Paes



Banca

Profa. Ma Raissa Brito Costa



Banca

Profa. Rosilene Rosa Coutinho

DEDICATÓRIA

Dedico a Deus por ter me dado forças em meio às lutas internas pelas quais tenho passado, a todos aqueles que foram luz em minha vida e aqueles que sofrem de Transtorno Obsessivo Compulsivo, Transtorno de Ansiedade e/ou Depressão, que Deus os fortaleça.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a Deus por me sustentar todos os dias e ser abrigo e refugio em todo e qualquer momento apesar de saber a miserável pecadora que sou, por sua infinita graça, misericórdia e justificação em Cristo, pois jamais seria digna de por meus feitos alcançar morada em Sua casa. A minha família por todo amor, felicidade, cuidado, paciência e amparo – sou eternamente grata a Deus pelos pais que possuo, pessoas de grande exemplo de superação e amor em minha vida e aos meus queridos irmãos Lucas e Lana. Ao meu querido professor André Duarte por todo aprendizado transmitido a mim ao longo desses anos, por todo auxílio, paciência, confiança e amizade – o estimo muito. Ao meu amigo Levi por sempre estar tão presente mesmo longe – amizades verdadeiras têm dessas coisas – e por me deixar tão à vontade para falar sobre tudo e, mesmo me conhecendo tão bem, não decidir fugir, antes ficar e compartilhar seu universo com o meu, você definitivamente não é uma pessoa tóxica, é uma daquelas raras que nos faz saber que apesar de tudo não estamos sós, temos amor por perto e abrigo – sua amizade me fortalece.

ÉPIGRAFE

Deus fez habitar em nós a sensação de eternidade, e como tolos vivemos.

Mas essa vida é breve. Estejamos prontos para a despedida.

“Because something is happening here but you don’t know what it is.

Do you, Mr. Jones?”

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo discorrer sobre a relação entre música e dança na aula técnica de Balé Clássico a partir dos referenciais encontrados sobre o assunto. Com fim a alcançar esse objetivo mais geral, estabeleci os seguintes objetivos específicos: Conhecer a estrutura da aula de balé clássico; Identificar as mudanças de dinâmica e ritmo no decorrer da aula; Discorrer sobre o papel da música na aula e como ela contribui para o aprendizado da técnica de balé clássico. A metodologia adotada possui uma abordagem qualitativa, exploratória e descritiva e de cunho bibliográfica. Assim, foi feito um levantamento de referenciais teóricos sobre o tema em questão, buscando uma aproximação com o mesmo. Com base no material encontrado foi possível concluir que a música possui um papel fundamental nas aulas técnicas de balé clássico, influenciando significativamente o desenvolvimento e aprimoramento técnico dos estudantes. E que há uma relação de correspondência contínua entre as características dos exercícios e o acompanhamento musical para sua execução.

Palavras-chaves: música, técnica, balé clássico

ABSTRACT

This research aims to discuss the relationship between music and dance in the Classical Ballet technique class from the references found on the subject. In order to achieve this more general goal, I established the following specific objectives: To know the structure of the classic ballet class; Identify the changes of dynamics and rhythm throughout the class; Discuss the role of music in class and how it contributes to the learning of classical ballet technique. The methodology adopted has a qualitative, exploratory and descriptive approach and a bibliographic perspective. Thus, it was made a survey of theoretical references on the subject in question, seeking an approximation with the same. Based on the material found, it was possible to conclude that music plays a fundamental role in classical ballet technical classes, significantly influencing students' technical development and improvement. And that there is a continuous correspondence between the characteristics of the exercises and the musical accompaniment to its execution.

Keywords: music, technique, classical ballet

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	9
1.1 DANÇA E MUSICA: UMA RELAÇÃO CONSTANTE	9
1.2 BALÉ CLÁSSICO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO	18
1.2.1 Do nascimento a sistematização da técnica	18
1.2.2 A Música no ensino do Balé Clássico – Breve histórico	24
CAPÍTULO 2 – ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	27
2.1 METODOLOGIA.....	27
2.1.1 Quanto à finalidade.....	27
2.1.2 Quanto aos objetivos	27
2.1.3 Quanto ao objeto	28
2.1.4 Quanto à abordagem	28
2.1.5 Quanto ao método	28
2.1.6 Quanto aos procedimentos	28
CAPÍTULO 3 – COLETA E ANÁLISE DOS DADOS	30
3.1 Estrutura e dinâmica da aula de balé clássico.....	30
3.2 O papel da música na aula técnica de Balé Clássico	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAL BIBLIOGRÁFICO	41

INTRODUÇÃO

Cada exercício na aula técnica de balé clássico possui além de um caminho de execução correto, um ritmo e uma dinâmica apropriados visando o preparo muscular e o desenvolvimento de competências corporais específicas no bailarino. A música exerce um papel fundamental no ensino dessa técnica, servindo como paradigma a revelar as diferentes qualidades de movimento inerentes em cada exercício, estimulando corporalmente o bailarino a compreender e alcançar tais características.

O presente Trabalho de Conclusão de Curso procura discutir sobre a relação estabelecida entre dança e música na aula de técnica de Balé Clássico a partir de uma pesquisa bibliográfica sobre o assunto, procurando conhecer a estrutura da aula de balé clássico e o papel da música no ensino dessa técnica de dança.

Quanto a sua justificativa, a pesquisa em questão surge de uma inquietação pessoal despertada a partir das aulas técnicas de balé clássico ministradas no Curso Superior de Dança da presente Universidade. O anseio por compreender melhor a relação entre os estímulos musicais e os ritmos e dinâmicas dos exercícios trabalhados em aula e como uma compreensão deficiente sobre pode dificultar o desenvolvimento técnico do estudante de dança e o contrário lhe proporcionará um desenvolvimento técnico mais consistente foi o fio condutor que me levou a optar por tal tema.

Por se tratar de uma linha de pesquisa nova na academia, este trabalho torna-se relevante para a Universidade, podendo vir a motivar outros acadêmicos a desenvolverem trabalhos sobre o tema, até mesmo para suprir as lacunas cuja pesquisa não foi ainda capaz de preencher.

Não há como negar que o conhecimento musical é essencial na formação do estudante de dança, esse é um fator facilmente perceptível nas aulas, montagens e ensaios de coreografias. Devido a relação constante existente entre ambas, é importante que o profissional/estudante de dança adquira um conhecimento musical que atenda as necessidades concernentes

ao seu fazer em dança. Podemos dizer que o conhecimento musical reverbera positivamente no desenvolvimento técnico do bailarino. E quando em condição de professor ou coreógrafo, o mesmo saberá valer-se da música para o ensino da técnica corporal e criação de obras coreográficas singulares.

A falta de uma compreensão sobre essa relação no ensino técnico do balé clássico ou ainda uma má percepção musical pode levar muitos bailarinos a uma fragilidade técnica, sendo um empecilho para o desenvolvimento de certas competências corporais referentes a ritmos e dinâmicas e até mesmo de qualidade expressiva do movimento.

Vale portanto, compreender como ocorre essa relação entre a música e o ensino da técnica de balé clássico em busca do desenvolvimento técnico do estudante de dança e até que ponto é necessário que o mesmo conheça de música e como esse conhecimento o auxiliará no seu fazer em dança. Dessa maneira, o presente Trabalho de Conclusão de Curso encontra-se dividido em três capítulos, sendo o primeiro voltado para a fundamentação teórica, onde busca-se falar sobre a relação entre Dança e música na atuação profissional dos artista da dança, e, realizar uma breve contextualização do nascimento e sistematização da técnica de Balé Clássico e do papel da música no ensino dessa técnica. O segundo capítulo está voltado para apresentação da metodologia adotada para o desenvolvimento da pesquisa em questão e o terceiro para a coleta e análise dos dados.

CAPITULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 DANÇA E MUSICA: UMA RELAÇÃO CONSTANTE

A música pode desempenhar papéis diversos na rotina do profissional/estudante de dança, podendo ser um elemento inspirador para a criação em dança ou servir de auxílio na compreensão rítmica de um determinado exercício. Não há como negar que o bailarino se relaciona com a música constantemente. Ela é uma das suas companheiras constante, um elemento presente desde o início da sua formação acompanhando-o em cada estágio até a sua performance em cena.

Nas aulas de formação técnica, a correspondência entre estímulo sonoro e movimento corporal é constante. Cada exercício possui objetivos, dinâmicas e ritmos apropriados, visando o trabalho muscular, domínio corporal e o desenvolvimento de competências corporais necessárias ao artista, como fluidez, agilidade, precisão, amplitude, entre outros. Nessa relação, a música surge para favorecer o movimento revelando as necessidades específicas do mesmo, servindo e auxiliando na execução do movimento, levando o aluno a compreender corporalmente a qualidade ritmo-motor de cada exercício, criando a atmosfera necessária para a execução técnica dos passos de dança e contribuindo para o desenvolvimento da expressividade. Assim, “se a música não está correta, os movimentos não serão executados corretamente (...)” (SHOOK, 1977 apud QUEIROZ, 2013).

No que diz respeito às criações coreográficas, a música pode ser utilizada de diversas maneiras, como base para criação dos movimentos ou ser acrescentada depois que a coreografia estiver pronta, ou até mesmo ser composta especialmente para uma obra coreográfica, como o caso do espetáculo 21 do Grupo Corpo.

Queiroz (2013, p.46) explica que a música possui um caráter motivacional para com o movimento, sendo que essa motivação pode vir de aspectos musicais mais gerais ou dos mais específicos. Entretanto, para que o artista da dança possa se apropriar dos elementos mais específicos para construção do movimento dançado, ele precisa conseguir reconhecê-los.

Dessa forma, o coreógrafo deverá ter conhecimentos sólidos de música, seja para escolher o repertório, para reconhecer na música elementos que possam servir de base para o movimento, ou ainda dialogar com os músicos que farão a composição (IDEM, 2013, p. 47).

O autor também destaca que na criação coreográfica o movimento nem sempre irá acontecer de forma a realçar os elementos da música, a proposta pode ser também de estabelecer uma contradição. Mas resalta que criar movimentos que contrastem com a música não é dançar fora do tempo ou da intensidade por uma desatenção à música – é antes, compreendê-la e determinar como se dará esse diálogo (IDEM, 2013, p. 47).

Deve haver uma relação consciente entre movimento e música. Seja o movimento realçando aspectos específicos da música ou buscando contradizê-los, a relação estabelecida não deve ser descuidosa, mas consciente e proposital.

Podendo a música ser um fator determinante no processo criativo, ela não deve ser usada como um mero adereço, desconsiderando as contribuições que a mesma pode vir a dar ao movimento. “A música pode ser um estímulo para o uso de ritmos, pulsação, fluência, intensidade dos movimentos, ou para a elaboração de conteúdos expressivos do dançarino.” (PASSOS, 2012, p.59 apud QUEIROZ, 2013). Uma obra coreográfica pode ser enriquecida se o coreógrafo se apropriar de vários estímulos possíveis que a música possibilita ao movimento; o ritmo não é o único elemento musical que pode interferir na movimentação, mas para que se consiga extrair da música possibilidades de movimentos para além do óbvio, é necessário um conhecimento musical que satisfaça esse anseio (QUEIROZ, 2013, p. 49).

Dessa maneira, por a música ser um elemento tão presente na rotina do profissional/estudante de dança, é de suma importância que este possua certo conhecimento a cerca dessa linguagem. É claro que pela vivência constante com a música através do dia-a-dia da sala de aula, o aluno/bailarino acaba por desenvolver uma consciência musical, mas muitas das vezes, esse saber não se encontra fincado em bases conceituais mais sólidas. É um saber que possui outros formatos, um saber geralmente sensitivo, adquirido a partir das

vivências com a música através das aulas de dança, mas que, na maioria das vezes, permanece superficial.

Conforme Schroeder (2000, p.3), os alunos de dança possuem alguma consciência musical, mas, geralmente, não em um nível mais aprofundado. Como ele mesmo afirma: “(...) É evidente que a consciência musical dos alunos existe, mas manifesta-se de um modo tão particular, frágil e vulnerável, que a simples menção de qualquer termo musical mais técnico os aflige”.

O autor constatou pela sua vivência ao atuar como músico em aulas de dança, que a ignorância de conceitos básicos da música dificultava a atuação dos alunos nas aulas de preparação técnica, ocasionando frequentes atrasos de tempo, confusão de ritmos e dispersão de frases (IDEM, 2000, p. 2).

De acordo com Queiroz (2013), é nítido que o conhecimento musical é fundamental para a formação do artista da dança pelo fato de ela ocupar um papel importante na sua atuação profissional, seja como professor, bailarino ou coreógrafo.

O artista da dança deve possuir uma visão ampla do seu campo de atuação e de todas as áreas que com ele se correlacionam. Exercendo a música um papel tão importante na dança, é indispensável que o profissional/estudante dessa área seja capaz de percebê-la. Destarte, o estudo da música pode ser um caminho a colaborar no desenvolvimento da sua percepção auditiva, cooperando para que o mesmo obtenha uma formação mais sólida e integral.

Ademais, uma frágil percepção auditiva quanto aos ritmos e dinâmicas musicais incide na qualidade da execução dos movimentos, revelando até mesmo fragilidades técnicas. Quanto a isto, Noverre em *Cartas para a Dança*, expressa que tudo é falso em um bailarino sem uma percepção auditiva apurada:

(...) nele tudo é falso... sua dança não tem lógica nem expressão, e a música, que deveria conduzir seus movimentos, fixar seus passos e determinar seu ritmo, serve apenas para revelar sua insuficiência e suas imperfeições (...) (MONTEIRO, 1998)

Noverre também discorre sobre a necessidade de o profissional da dança possuir certos conhecimentos das áreas que se relacionam com o fazer em dança, e uma delas é a música. Ele reconhece a íntima relação entre essas duas artes e orienta que os mestres/professores de balé busquem se apropriar de um conhecimento musical para obter maior êxito no seu exercício. Descreve:

Devido à íntima relação existente entre a dança e a música, não se duvide, senhor, do proveito que com certeza um mestre de balé tira de certos conhecimentos práticos dessa arte. Passa poder comunicar suas ideias ao músico, reunindo gosto e sabedoria, compõe ele mesmo as áreas ou fornece ao compositor os principais traços que devem orientar sua conduta (MONTEIRO, 1989, p.222).

Como podemos ver, Noverre não somente fala de um saber teórico em música, mas também de um saber prático. No entanto, nada que obrigue o artista da dança a se aprofundar no conhecimento musical ou de qualquer outra área que se relacione com a dança em um nível requerido ao profissional específico das mesmas, como ele mesmo relata:

(...) Exigir, no entanto, que ele possua esses conhecimentos em alto grau, como os que se dedicam particularmente a cada uma dessas artes seria pedir-lhe o impossível. Quero que tenha conhecimentos gerais, laivos de cada uma dessas ciências que, pelas relações que mantêm entre si, podem concorrer para o embelezamento e a glória da nossa arte. (MONTEIRO, 1989, p. 222)

Buscar conhecer certos conceitos e elementos da música fortalecerá e enriquecerá a prática do artista da dança, pois, por meio desse conhecimento será possível identificar, com mais segurança e clareza, vários aspectos musicais e então, utilizá-los para a construção e expressividade do movimento dançado. Como bem disse Queiroz, “mais do que ouvir a música, é preciso compreendê-la” (2013, p. 46).

Mesmo a música possuindo um papel tão significativo na dança, vale resaltar que isso não implica em uma subordinação da dança para com a música. Assim como o teatro, o figurino, o cenário e outros elementos, a música é mais um dos aspectos que a permeiam. Apropriar-se de conhecimentos sobre as áreas que se interrelacionam com a dança fortalece a formação do artista da dança reverberando positivamente em sua prática profissional. Assim, reconhecer a relevância de um conhecimento sólido em

música é um passo importante na busca de uma formação integral do artista da dança e de uma prática profissional mais consciente (QUEIROZ, 2013).

Dança e música são unidades autônomas e plenas em si mesmas, a dança não depende da música para existir enquanto arte, assim como não depende de outros elementos. Existem coreografias, por exemplo, onde não há o uso de música, somente o silêncio e o corpo em movimento no espaço – guiando por si mesmo o tempo, a intensidade, o ritmo e a dinâmica de sua movimentação.

Porém, de acordo com Schroeder (2000, p. 47-48) maiores cuidados são exigidos para uma “dança-só-movimento”, pois o corpo encontra-se mais exposto:

Ali o puro jogo do corpo no espaço se manifesta do modo mais simples e intenso possível. Sua essência está só, nua na frente de todos: só vale a ação plástica dos movimentos, só vale o tempo e o espaço delimitados pelos movimentos. O embate de forças se dá entre os corpos, entre as partes do corpo, entre o corpo e o espaço que ele invade e toma para si. O embate se dá no silêncio.

Laranjeira (2014) e Queiroz (2013) caracterizam a relação entre dança e música como uma simbiose, concluindo que a relação estabelecida entre ambas está mais para uma troca mútua do que para uma dependência. A dança não está subordinada a música, antes se relaciona com ela sem perder sua autonomia enquanto área de conhecimento, e da mesma forma é quando em relação com outras áreas, como as artes plásticas, teatro, a tecnologia, por exemplo.

Queiroz (2013, p.51-25) ressalta que se não há subordinação, também não deve haver uma superficialidade no saber, pois, a música pode exercer um papel para além do simples preenchimento de um vazio sonoro ou de uma marcação rítmica – resta saber como se aproveitar das inúmeras possibilidades que ela tem a oferecer a prática em dança.

Como vimos, o conhecimento musical acrescentará e muito à formação e atuação do profissional da dança. Enquanto intérprete, possuir tal conhecimento auxiliará o artista no alcance- do aperfeiçoamento técnico e expressivo do movimento, uma vez que a música serve como um guia para

compreender a dinâmica e o ritmo dos passos de dança e ser base inspiradora para desenvolver qualidades expressivas nas movimentações.

Ter a possibilidade de conhecer a música e todos os seus elementos constituintes faz com que o aluno compreenda a música através de diversas perspectivas, e não somente a do ritmo. Afinal, ao considerar apenas a fórmula de compasso ou pulsação na montagem de uma coreografia, o bailarino automaticamente desconsidera uma estrutura composta de melodia, textura, dinâmica etc, que poderia colaborar na construção do movimento (QUEIROZ, 2013, p. 115).

Atuando como coreógrafo, esse saber disponibilizará ao mesmo uma diversidade de caminhos a ser seguido, podendo enriquecer a sua obra e imprimir nela certas singularidades. Enquanto professor de dança, poderá utilizar-se dos estímulos sonoros para transmitir aos alunos o conhecimento a cerca das qualidades ritmo-motor dos exercícios. Com um saber frágil sobre conceitos musicais básicos, dificilmente o professor saberá escolher músicas adequadas para as finalidades dos exercícios proposto em aula.

Não há como negar a importância da música na formação do artista da dança, venha ele a atuar como professor, bailarino ou coreógrafo. Conhecer e saber reconhecer elementos da música sempre acarretará em benefícios para a sua prática. E, compreender com fidelidade o que chega aos ouvidos e reverbera no corpo requer não só um sentir a música, mas conhecer seus elementos.

Portanto, é necessário refletir sobre a importância do aprendizado musical para a formação dos bailarinos. Até que ponto afinal, o artista da dança deve entender de música? Conhecer códigos e estruturas musicais é de fato o suficiente para torná-lo apto a utilizar a música em sua atuação profissional?

Uma das primeiras questões acerca da música que o bailarino aprende é dividir a música em contagem de oito tempos. Queiroz (2013, p. 56) explica que esse é um recurso importante, mas não deve ser o único e que não basta apenas aprender a contar o tempo da música, é importante conseguir identificar sobre o quê está sendo baseada a contagem para então ter uma percepção da sua localização na música; afinal, vários artifícios podem ser usados como referência de contagem: pulso, acento e subdivisão são exemplos.

Queiroz explica também ser necessário que o profissional/estudante da dança saiba perceber a música não só de uma forma sensitiva, pois está é uma prática relativa e que não garante de fato a sua compreensão:

[...] sentir a música além de ser uma prática totalmente relativa – há diversas formas de sentir e de perceber a música –, não garante sua compreensão. Portanto, apesar de importante, ter uma percepção apenas sensitiva da música pode não ser suficiente para conduzir o movimento (IDEM, 2013, p. 55)

É importante para o artista da dança ter um conhecimento musical satisfatório, pois, frequentemente ele irá se deparar com a música na sua prática – podemos afirmar que ela fará parte de sua rotina enquanto professor, atuando como bailarino ou coreógrafo. Como vimos mais a cima, a instrução musical convencional pode acarretar benefícios a este profissional – compreender teoricamente certos conceitos musicais poderá levá-lo a uma escuta mais consciente.

Todavia, Schroeder (2000) afirma não ser corente exigir do bailarino uma formação musical pautada, primordialmente, em compreender supostos códigos técnicos de música, como se isso fosse o suficiente para desenvolver a sua percepção auditiva:

Essa concepção de instrução musical é inadequada à dança por vários motivos. Em primeiro lugar, exatamente por não privilegiar a audição, e sim o manuseio técnico através da compreensão teórica do material sonoro. Aos dançarinos não interessa o trato com a música. A parte que lhes cabe moldar, interferir e modificar é o movimento (IDEM, 2000, p. 77).

Para o autor, a percepção e compreensão auditiva de interpretação musical fazem-se mais úteis aos bailarinos, mas elas acabam por muita das vezes sendo um ponto falho na pedagogia musical normalmente empregada na sua formação em dança.

Schroeder (2000, p. 78) resalta que a instrução musical convencional ao bailarino deve estar redirecionada aos objetivos essenciais da dança, não se negligenciando o papel fundamental da música no processo de formação dos bailarinos. Ou seja, como ele mesmo afirma, não é apenas compreender a necessidade do aprendizado de códigos e estruturas musicais básicas por partes dos bailarinos, não é apenas transmitir conhecimentos específicos de jargões técnicos e conceitos musicais, antes educar o ouvido para apreender

criticamente a música e se utilizar dela para a dança. O foco no ensino da música para bailarinos não deve ser a música em si, mas a Dança.

Assim, é importante estabelecer estratégias para o desenvolvimento do conhecimento musical dos bailarinos, pois não basta este ser apenas sensitivo, como também não é suficiente apenas uma educação musical mecanicista por meio da transmissão de conhecimento de certos códigos musicais.

De acordo com Queiroz,

A música e a dança se relacionam de diversas maneiras, e variadas também são as necessidades do artista da dança com relação à música. É necessário, portanto, que o ensino de música contemple essas necessidades, encontrando caminhos que passem pelo universo da dança (IDEM, 2013, p. 100).

Queiroz (2013, p. 114) explica que assim como a música exerce um papel importante na atuação profissional da dança, deve ocupar um papel importante em sua formação e que é necessário identificar as necessidades do aluno de dança para com a música, pois, não há proveito em um ensino de música pautado na mera transmissão de conceitos musicais sem uma aplicação efetiva na prática da dança.

Segundo Schroeder (2000, p.79), o essencial é que o conhecimento técnico seja transmitido depois que a familiaridade auditiva do bailarino com a música esteja consolidada, porque ela irá fornecer não apenas conceitos, mas exemplos úteis de como pensar sobre música direcionando-a a prática da dança.

No caso dos dançarinos, como já disse, o uso que fazem da música fica distante do manuseio direto das estruturas, passa ao largo do fazer musical. No entanto, tendo acesso a uma ferramenta que os ajude a desenvolver a compreensão musical de um modo mais direto, nada impede que, num ato de aperfeiçoamento posterior, o dançarino venha a dominar os códigos técnicos da música e passe, também, a manuseá-la (SCHROEDER, 2000, p. 79-80).

Não existe apenas uma forma de absorver os conhecimentos musicais, e cada pessoa pode possuir mais familiaridade com uma dessas formas. Schroeder (2000) enfatiza sobre a importância de procurar estimular os canais corporais dos bailarinos para entender a música e depois sensibilizá-los a compreendê-la em outros formatos. O que o autor sugere é não apenas desenvolver um trabalho de percepção auditiva e de transmissão de

conhecimento teórico, mas uma abordagem que leve a absorção do conhecimento musical pelo canal mais acessível e sensível do bailarino, o seu corpo. Schroeder acredita que a música pode ser compreendida de forma corporal, e isso não seria apenas considerar o que é corporal na música, mas que podemos compreender seus elementos, articulações e estruturas por meio do corpo (SCHROEDER, 2000, p. 80-81). Assim, a apreciação de uma música não se dá apenas pelo canal auditivo.

A fim de tornar a apreciação mais corporal, o autor sugere direcioná-la a prática criativa e coreográfica, abrindo um mar de possibilidades aos bailarinos para construir seus próprios meios de compreensão da música e externá-los.

Cabe a cada dançarino descobrir no que a música pode, e como pode, contribuir para a sua dança. A apreciação deve fornecer estratégias para a organização de uma ideia de progressão musical. Ou seja, auxiliar no estabelecimento de uma lógica de encadeamento condizente com o que a música oferece, além de poder direcioná-la para as intenções coreográficas (SCHROEDER, 2000, p. 84).

Podemos dizer que essa sugestão de Schroeder – de uma pedagogia musical na formação dos profissionais de dança que privilegie um trabalho de percepção auditiva através do instrumento de trabalho desse profissional, o corpo – vai ao encontro do método desenvolvido por Dalcroze.

O músico e pedagogo suíço, Émile Jaques-Dalcroze desenvolveu uma abordagem que envolvia questões no âmbito das relações entre música e movimento. Ele concebeu um trabalho de educação musical que tinha como base o movimento corporal como meio para o aperfeiçoamento da escuta musical. Seu trabalho não era direcionado para bailarinos, mas pode contribuir significativamente para a dança por trabalhar com o desenvolvimento da escuta e compreensão musical por meio do movimento corporal. Muitos bailarinos famosos estudaram seu método para aliar esse conhecimento a sua dança, como Mary Wigman, por exemplo (BOURCIER, 2001).

A apreciação musical consciente permite enfatizar ou isolar elementos específicos, como a melodia, o ritmo, a intensidade, a textura, a cor, entre outros de forma a contribuir no trabalho do artista da dança. Não há como por em dúvida a importância do conhecimento musical para o artista da dança. A

música não é a tônica do seu aprendizado em dança, mas fundamentar seus conhecimentos musicais é essencial para uma formação mais sólida e integral que enriquecerá a sua atuação.

O artista da dança acaba por trabalhar intimamente com a música no seu fazer profissional, mas não é necessário que ele a domine como um músico. O conhecimento técnico musical, sem sombra de dúvidas, contribui na compreensão da escuta, como vimos –, mas é importante que este conhecimento esteja voltado para atender aos objetivos inerentes ao fazer em dança. Como explicitado, a formação musical da qual o estudante/profissional da dança necessita é distinta daquela necessária a um músico, é uma educação musical voltada para atender as necessidades da dança. Integrar a música aos objetivos educacionais e artísticos da dança possibilita o seu uso correto e consciente, fornecendo uma segurança para com o seu uso.

1.2 BALÉ CLÁSSICO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

1.2.1 Do nascimento a sistematização da técnica

Podemos dizer que o nascimento do balé enquanto espetáculo surge a partir da apresentação do *Ballet Comique de la reine*, de Balthasar de Beaujoieux. Encomendado por Catarina de Medicis para comemorar o casamento de Marguerite de Lorraine com o Duque de Joyeuse.

O Ballet Comique de la Reine é considerado a primeira obra de balé porque Beaujoieux, que era músico e violinista, compôs uma verdadeira coreografia, mostrando extraordinário engenho nas figuras geométricas que constituíam os diversos quadros e na direção do espetáculo, dando-lhe um cunho verdadeiramente profissional (FARO, 1986).

De acordo com Portinari (1989), este espetáculo já possuía características de uma elaborada produção. E, é a partir dele também que se inaugura a moda do Balé de Corte (FARO, 1986). O Balé de Corte era um dos elementos que constituíam as festas de corte realizadas para divertimentos da elite da época, que competia entre si para ver quem patrocinava o espetáculo mais luxuoso (MONTEIRO, 1998, p.34).

Essas festas realizadas nos palácios, nas quais o balé surge enquanto espetáculo – possuíam como finalidade classificar e ordenar as relações entre

os nobres. “(...) O balé de corte é uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais.” (MONTEIRO, 1998, p.37). Dessa forma, o balé acaba por caracterizar-se como uma arte estilizada que fazia parte da composição dos festejos realizados pela nobreza daquele período para seu próprio divertimento e exaltação.

A dança de corte trouxe uma nova etapa para a dança, que passou a ganhar uma característica erudita e possibilitou o surgimento do profissionalismo na dança com a atuação de bailarinos profissionais e de mestres de dança na elaboração dos espetáculos:

(...) até então, a dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre; a partir deste momento, toma-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo. Além disso, o profissionalismo caminha, sem dúvida, no sentido de uma elevação do nível técnico. (BOURCIER, 2001, p.64)

Assim, é no momento em que a dança se encontra vinculada à vida na corte que se cria um terreno propício para o desenvolvimento do balé enquanto expressão artística e para o início da sistematização da sua técnica.

Ainda que o balé de corte possuísse uma estrutura dramática bem mais elaborada, ele ainda era concebido como um *divertissement* para os nobres, exercendo uma função social e um meio para a exibição e enaltecimento da própria nobreza (MONTEIRO, 1998, p.53).

Com o passar do tempo, os balés desvincularam-se dessas festas, passando a habitar nos teatros da cidade e ser apresentado para um público mais diversificado – uma desvinculação que provocou um processo de mudanças nas suas condições de produção e fruição. A influência da corte sobre a produção artística começa a diminuir e os centros criadores de dança a diversificar, como consequência, novos focos de produção de balés passam a surgir em vários cantos da Europa (MONTEIRO, 1998). Inicia-se uma nova maneira de encarar os recursos expressivos da dança:

A dança desenvolveu-se na corte como divertimento, respondendo às ansiedades típicas dessa mentalidade barroca. Se agora há desqualificação do *divertissement de danse* é porque houve mudança de seu significado social, em decorrência de transformações no contexto da criação e da fruição da arte, em geral, e dos balés, em particular. (MONTEIRO, 1998, p.48)

Foi durante o reinado de Luís XIV que os balés de corte atingiram seu auge. Apaixonado pela dança, o mesmo adorava dançar, tanto que ficou conhecido como Rei Sol por ter encenado o papel de sol no Ballet de La Nuit (SAMPAIO, 2013, p.25). A sua figura teve grande importância no desenvolvimento do balé – durante seu reinado, no ano de 1661, ele inaugurou a L'Académie de Musique et Danse (FARO, 1986, p.33).

Na L'Académie de Musique et Danse músicos e bailarinos eram preparados para proporcionar prazer e divertimento a realeza, mas também é com a fundação dessa academia que as raízes para o desenvolvimento da dança começaram a ser plantadas e regadas (FARO, 1986, p.33).

A dança até então era realizada apenas para divertimento da plateia, foi então que, em meados do século XVIII, surge Jean Georges Noverre com suas críticas sobre essa dança praticada na época, causando uma revolução na dança teatral francesa (SAMPAIO, 2013, p.26).

Ocupando um lugar de destaque na história da dança por ter criado uma obra teórica que expõe uma série de reflexões sobre o balé, Noverre estabelece os fundamentos de uma reforma na dança criticando a forma como os balés eram concebidos até então. “Chamando os balés, pejorativamente, de divertimentos, Noverre propõe um gênero novo: o balé de ação, pelo qual acredita poder tornar possível a mimese no balé.” (MONTEIRO, 1998, p.33).

O Balé de Ação propunha tornar o balé uma arte autônoma. De acordo com Monteiro, para Noverre

(...) no balé de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora, a pantomima e com isso torna-se capaz de criar ilusão. A dança, assim, compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada dança *mecânica*, que se contenta em “agradar aos olhos”, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza... (MONTEIRO, 1998, p.33-34)

Quanto à elaboração e codificação da técnica do balé e definição da sua base estrutural, segundo Bourcier (2001, p.114), devemos essa evolução na dança à Pierre de Beauchamps – o mesmo também foi o responsável pela

definição das cinco posições básicas dos pés utilizadas hoje em dia em todas as escolas de balé.

Beauchamps vinha de uma família que possuía qualificação nas áreas da música e da dança. Seu avô Pierre foi um famoso bailarino e membro da corporação dos mestres de dança; seu pai Luís era bailarino e pertencia ao conjunto de violinos do rei. Conforme Bourcier (2001, p.115), Beauchamps possuía uma grande competência musical, tanto que não somente coreografou balés como *Les Fâcheux*, de Molière, mas compôs sua partitura, e se tornou não só professor de dança do rei, como também “compositor dos balés de sua Majestade”.

De acordo com Bourcier (2001), o princípio que conduzia a ação de Beauchamps era o anseio por impor a dança uma organização reconhecida universalmente. Segundo o autor, apesar de não haver o conhecimento de textos de sua autoria, sabe-se que Beauchamps seguia a lógica das descobertas da técnica de dança da Itália.

Beauchamps trabalha a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal, uma regra dentro da qual se fixa a via de sua evolução. Em suma, trata-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se torna, forçosamente, artificial. (IDEM, 2001, p.117)

Uma das primeiras obras que demonstram algumas codificações de passos de dança é o manuscrito de Domenico da Ferrara – tratado sobre a dança denominado *De arte saltendi et choreas ducendi*. Nele consta relatos sobre elementos constituintes da dança e alguns passos fundamentais (BOURCIER, 2001).

A evolução em direção a uma técnica mais exigente continua, e outros tratados vão surgindo. Um deles é o *la Grazia d'amore* (Milão, 1602) de Cesare Negri, reeditado de forma mais completa e sob o título *Nuove Invenzione di balli*. Nesse são oferecidas regras técnicas, danças com solfas e descrição coreográfica e novos passos. Temos também o tratado *Il Ballerino* de Marco Fabrizio Caroso, no qual pode ser encontrada menção aos passos ancestrais, quanto à etimologia da palavra, do entrechat e, o passo do qual se originou o

pas de bourrée, descrição de giro no ar, pirueta e o groppo, do qual se originou o coupé (BOURCIER, 2001, p. 67-68).

Há ainda dois documentos, que segundo Bourcier (2001), nos permite ter uma ideia aproximada da técnica do balé nesse período inicial de seu surgimento e evolução. A de Feuillet, que fora aluno de Beauchamps, sob o título *La Chorégraphie ou l'Arte de décrire la danse par caracteres, figuras et signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses* – este publicou escritos nos quais descreveu a totalidade dos passos codificados até então, utilizando-se também de figuras e sinais demonstrativos para o ensino desses passos. E *Le Maître à danser* publicado por Pierre Rameau.

Segundo Bourcier (2001, p.154),

Feuillet empregava um sistema inventado por Beauchamps. O de Rameau é um pouco diferente, mas se baseia no mesmo princípio. Nos dois casos, trata-se de colocar junto à parte musical uma espécie de partitura a ser dançada, onde desenhos e sinais convencionais correspondem às notas.

Bourcier (2001, p.155-156) explica que como consequência das anotações dos passos, o ensinamento dos movimentos é facilitado, obtém-se ganho no rigor e na uniformidade permitindo o aparecimento do virtuosismo. E acrescenta que é fácil prever através deles a evolução da dança profissional rumo a uma maior extensão, mas sempre se seguindo uma linha definida – segundo o autor, a dança acadêmica evolui sem romper com a herança corporal da técnica clássica.

Podemos concluir que, historicamente, o Balé é marcado por períodos de intensas descobertas e progressos técnicos, aonde discussões vão surgindo com o objetivo de desenvolver sua aplicação enquanto arte autônoma. Graças ao empenho e dedicação de grandes mestres pioneiros, o conteúdo primordial da sua estrutura técnica foi se delineando, e sem sombras de dúvidas, o tempo e as mudanças nos costumes sociais foi um contributo para seu delineamento.

Assim, de acordo com Laranjeira, por Técnica de Dança Clássica

(...) entende-se o conjunto de passos técnicos, de características específicas, codificados, sistematizados e aplicados, de forma pedagógica, apoiados por princípios e normas básicas de disciplina e

de execução, que permitem ao bailarino desenvolver a força muscular, o controle corporal, o equilíbrio, a velocidade e a resistência física, preparando-o para a execução de movimentos elaborados na interpretação de coreografias (2014, p.8).

A partir das concepções técnicas iniciais que marcou uma primeira linha de trabalho, várias escolas foram surgindo e desenvolvendo novos conhecimentos e aprimorando a técnica. Dentre as escolas responsáveis pela formação metodológica da técnica do Balé Clássico, podemos citar a francesa, a italiana e a russa.

A terminologia francesa dos passos técnicos do Balé Clássico é a predominante entre essas escolas, que também usam as cinco posições dos pés codificadas por Beauchamps. Entre elas há algumas variações de posições de braços e suas respectivas nomenclatura, assim como da posição de arabesque e a de *sur le cou-de-pied*. Todavia, apesar dessas distinções mínimas, a espinha dorsal da técnica do balé clássico é mantida, tais como: *en dehors*, a altura e forma arredonda dos braços, alinhamento corporal, extensão máxima dos pés, flexibilidade e força, a limpeza, simetria dos movimentos, domínio e plasticidade dos passos técnicos (BERTONI, 1992).

Conforme afirma Laranjeira (2014, p. 9-10),

a técnica de Dança Clássica baseia-se nos pressupostos constituídos pelas convenções e regras de movimento que, não obstante as designações metodológicas distintas, são universais nas diferentes abordagens técnicas

Apesar de possuir um sistema técnico de passos codificados, o balé clássico não se manteve inerte, antes passou por diversas mudanças ao longo do tempo, contudo sem abandonar a sua essência. Nas palavras de Bertoni (1992, p.73),

Como toda Arte, o Ballet também é dinâmico, podendo ter sua estrutura técnica burilada e enriquecida e também ter sua linguagem simbólica ampliada, dentro da necessidade artística do momento histórico. O tempo amadurece e favorece o aperfeiçoamento técnico e artístico do Ballet.

O autor também resalta a importância da preparação de um material didático com embasamento e ensino seguro da técnica, independentemente da linha da escola escolhida como metodologia a ser empregada. E acrescenta ser igualmente importante “fugir das inovações sem consistência [...] combatendo o

mau ensino, a orientação imatura sem conhecimento estruturado e delineado e sem consciência pedagógica”.

Para que um corpo possa corresponder ao estilo de dança do Balé Clássico, ele precisa ser cuidadosamente preparado, educado e sensibilizado dentro da técnica clássica acadêmica, sem desperdiço de tempo, procurando potencializar o corpo e o lado artístico dos estudantes com cuidado e embasamento, pois, por vezes professores mal qualificados acabam por deformar o físico dos seus alunos e a transmitir um conhecimento falho e deficiente.

Para que a resposta corporal venha límpida e forte, impressionando nossos sentidos, numa completa harmonia entre cada um dos elementos internos e externos que compõem a Dança Clássica, é preciso que haja definição de método e domínio de técnica. Através deste caminho o corpo desenvolverá aptidões musculares precisas, que o tornarão o condutor da linguagem artística em questão, dando forma, vida, temperamento e cor à plasticidade da Dança (BERTONI, 1992, p.73).

A partir de Bertoni (1992), podemos concluir que a técnica consiste na estrutura básica, no lado objetivo, ordenado e sistematizado do conhecimento referente à determinada linguagem artística, o método é a forma utilizada para o ensino desse conhecimento, quanto que a escola surge a partir da absorção e assimilação depurada da técnica criando uma linha específica de trabalho.

Vale frisar que a técnica no processo artístico em dança não deve ser encarada como fim último, mas como meio pelo qual se trabalhará as potencialidades corporais e artísticas dos indivíduos em questão para o exercício da expressividade por meio da arte da dança.

1.2.2 A Música no ensino do Balé Clássico – Breve histórico

Conforme Nicolace (2015), “a relação entre música e dança marcou a arte de espetáculos e os respectivos ensaios desde as suas origens”. Destarte a partir de um breve olhar histórico é nítido uma proximidade da dança com a música. Desde a criação da primeira escola de dança, na qual dança e música eram desenvolvidas em um mesmo centro, até nas cartas elaboradas por Noverre podemos perceber a importância que se dá a relação entre dança e música.

Apesar de percebermos nos relatos presentes na literatura sobre a história e o desenvolvimento da dança a sua constante e íntima relação com a música, e a importância que se dava a uma formação musical sólida para os mestres/professores e bailarinos de dança, há certa escassez de informações no que se refere ao acompanhamento musical na sala de aula. Conforme Nicolace (2015, p.4),

No que diz respeito à integração do componente musical, as fontes literárias estão concentradas somente na música usada nos espetáculos. No que se refere ao acompanhamento musical em sala de aula, os dados são muito escassos.

Nos períodos remotos ao surgimento da Dança Clássica, os artistas possuíam uma formação que lhes possibilitava exercer várias atividades de cunho artístico, como consequência, nas aulas de dança o acompanhamento musical era normalmente feito pelo próprio professor (NICOLACE, 2015, p. 4).

Conforme Bezuglaya (2005 apud Nicolace, 2015, p.4), o violino era o instrumento que acompanhava a aula de balé clássico durante os séculos XVIII e XIX, pois se acreditava que ele era o instrumento que melhor realizaria o *legato*, *staccato* e o *pizzicato*, auxiliando o trabalho técnico nas pontas. A preferência pelo piano como instrumento de acompanhamento para as aulas começa a ganhar visibilidade a partir do século XX, quando se percebe que ele poderia fornecer uma imensidão de possibilidades rítmicas e harmônicas para a execução dos movimentos técnicos.

De acordo com Nicolace (2015, p.4-5)

(...) Grandes mestres da dança clássica como M. Fokine e N. Legat, acompanhavam ao piano, reproduzindo de memória trechos dos ballet e improvisando, desta forma influenciando a formação do repertório usado em sala de aula.

Como consequência, conforme o autor, foram sendo elaborado excertos musicais a serem usados nas aulas de técnica de balé clássico. Foram desenvolvidos “repertórios através da fixação sistemática de certos tipos de peças musicais, centrado em repertório dos períodos clássico e romântico, para cada exercício/movimento” (IDEM, 2015, p. 5).

Ao longo da história foram criadas peças próprias para cada exercício. Hoje em dia, é possível encontrar álbuns completos de peças pianísticas em

lojas físicas e virtuais, compostas especificamente para as aulas de balé clássico – feitas para acompanhar séries de exercícios obedecendo às convenções rígidas a cerca da correspondência entre texturas musicais e os movimentos codificados dessa técnica de dança.

CAPÍTULO 2 – ASPECTOS METODOLÓGICOS

2.1 METODOLOGIA

Conforme Andrade (2010, p.109), pesquisa “é o conjunto de procedimentos sistemáticos, baseado no raciocínio lógico, que tem por objetivo encontrar soluções para problemas propostos, mediante a utilização de métodos científicos”. O ato de pesquisar para conhecer qualquer fenômeno constituinte de uma determinada realidade visa uma aproximação com a mesma, assim, não há como desenvolver pesquisas sem o apoio de técnicas e de instrumentos metodológicos adequados, que permitam aproximar-se do objeto de estudo. Nesse sentido, segue a baixo os aspectos metodológicos da presente pesquisa:

2.1.1 Quanto à finalidade

Andrade (2010) explica que as pesquisas podem ser classificadas em dois grupos, as denominadas “puras” e as “aplicadas”. Enquanto a finalidade da primeira são motivações de ordem intelectual, visando adquirir conhecimento ou ampliar o saber sobre determinado objeto, a segunda diz respeito a motivações de ordem prática, cuja finalidade está voltada a aplicações práticas, almejando resolver problemas concretos.

Segundo o autor, vale resaltar que tanto a pesquisa básica pode resultar em conhecimentos suscetíveis de aplicações práticas, quanto às aplicadas podem proporcionar descobertas que promovam o avanço do conhecimento em uma área específica (ANDRADE, 2010, p. 110-111).

Dessa maneira, quanto a sua finalidade, a presente pesquisa encontra-se dentro do primeiro grupo por seu fim se direcionar a aquisição e ampliação de conhecimento sobre o tema proposto.

2.1.2 Quanto aos objetivos

Quanto aos seus objetivos, a pesquisa em questão classifica-se como exploratória por visar proporcionar maiores informações sobre o assunto que se propôs a investigar a partir da literatura disponível sobre o mesmo, fornecendo respostas ao problema em questão; e, descritiva, pois, busca

identificar as possíveis relações entre determinadas variáveis (GIL, 2010, p. 27), que no caso, nesse trabalho serão a música e a aula técnica de balé clássico.

2.1.3 Quanto ao objeto

De acordo com Andrade (2010), a pesquisa bibliográfica pode tanto constituir uma das partes de uma determinada pesquisa ou ser um trabalho de pesquisa independente. Quanto ao seu objeto a presente pesquisa caracteriza-se, portanto, como bibliográfica.

2.1.4 Quanto à abordagem

Segundo Neves (1996), a abordagem qualitativa, trata de reduzir a distância entre o indicador e o indicado, entre teoria e dados, entre contexto e ação. Assim, tendo em vista atingir os objetivos propostos, fornecendo fundamentação e maior credibilidade aos possíveis resultados alcançados, optei pela abordagem qualitativa como base metodológica para orientar a pesquisa.

2.1.5 Quanto ao método

Quanto ao método empregado nessa pesquisa, foi escolhido o método dedutivo, pois, conforme Andrade (2010, p.119) “Na indução percorre-se o caminho inverso ao da dedução, isto é, a cadeia de raciocínio estabelece conexão ascendente, do particular para o geral”. Assim, as constatações particulares nos conduzem a teorias mais gerais.

2.1.6 Quanto aos procedimentos

Após uma pesquisa sobre material bibliográfico que explanasse o assunto em questão e de posse dos mesmos, foi realizada a localização das informações por meio de uma leitura prévia, seletiva, crítica e uma leitura interpretativa do material obtido.

Em seguida, elaborou-se um plano provisório de trabalho, estabelecendo um esquema de redação prévia que veio a servir como bússola a orientar o

desenvolvimento da pesquisa, evitando, assim, possíveis dispersões e facilitando redigir as partes constituintes do trabalho de forma coesa e objetiva.

De acordo com Andrade (2010, p. 58) “a redação das partes de um trabalho é sempre um rascunho, uma redação prévia. Não se deve jamais considerar pronta uma redação em sua primeira versão...”. Assim, após a conclusão da redação prévia realizou-se uma leitura crítica, visando corrigir possíveis equívocos e verificar a evidência de uma linha lógica de raciocínio (ANDRADE, 2010).

CAPÍTULO 3 – COLETA E ANÁLISE DOS DADOS

3.1 Estrutura e dinâmica da aula de balé clássico

Por meio do conhecimento aprofundado da técnica desenvolvido ao longo de um período histórico, foi organizada e estruturada a aula de Balé Clássico. A aula de forma geral, sem se ater ao método empregado para o ensino, conforme Bertoni (1992) – tem início com o trabalho de barra e em seguida o trabalho de centro. Não é por acaso essa ordem estabelecida para a aula. A execução inicial dos exercícios com o auxílio da barra visa à conscientização e preparação corporal para o trabalho que será realizado no centro.

Na barra são executados exercícios ordenados de forma progressiva, iniciando-se com exercícios mais lentos e de menor amplitude até chegar aos de maior amplitude (PINHO, 2013). Esse estágio da aula visa trabalhar muscularmente o corpo de forma global, sincronizada e harmoniosa, visando à colocação e postura corporal, definir o equilíbrio e a sustentação do eixo anatômico do corpo, e também o desenvolvimento de um trabalho de alongamento, flexibilidade, tônus e fortalecimento muscular, fornecendo limpeza, firmeza, consistência e agilidade aos movimentos – requisitos todos que serão solicitados posteriormente no trabalho de centro (BERTONI, 1992).

Quanto à organização sequencial dos exercícios técnicos praticados na barra geralmente empregada, podemos citar a seguinte ordem: aquecimento, *pliés*, *battement tendu*, *battement jeté*, *os ronds de jambe*, *battement fondu*, *battement frappé*, *adágio*, *grand battement* e trabalho de alongamento/flexibilidade na barra (BERTONI, 1992).

Os exercícios da barra estão organizados de tal forma que cada um dá embasamento para o exercício posterior, envolvendo intensidades e dinâmicas diferentes, alternando entre tensão e relaxamento. A composição de cada um desses exercícios técnicos pode ser simples ou combinada, sempre a depender do professor e do nível técnico da turma. Assim, nessa primeira parte da aula, cada exercício técnico possibilita ao aluno experimentar e trabalhar diversas dinâmicas de movimento, como a leveza e continuidade do *battement*

fondus a agilidade e precisão do *battement frappé* e a amplitude e explosão do *grand battement*, por exemplo.

A segunda etapa da aula consiste na realização de exercícios no centro, utilizando também a diagonal da sala para execução de passos que exigem maior deslocamento e amplitude. Esses também estão organizados seguindo a mesma lógica de progressão gradual da barra, sendo os primeiros de menor esforço, mais lentos ou de menor amplitude e os últimos fisicamente mais complexos e exigentes (PINHO, 2013). A sequência dos exercícios realizados no centro pode variar de acordo com o método empregado, todavia, eles normalmente são compostos pelos mesmos exercícios trabalhados na barra, acrescentando-se outros passos técnicos de maior grau de dificuldade e várias outras combinações – sempre obedecendo ao nível técnico da turma.

Os exercícios da Barra são trabalhados e desenvolvidos no *Center Practice*, sem o apoio respectivo, acrescidos de um grau cumulativo de dificuldade através da utilização das direções e deslocamentos espaciais, bem como de diferentes dinâmicas e/ou velocidades, estimulando a parte artístico-expressiva, tão importante para a profissão de bailarino (LARANJEIRA, 2014, p.11).

Como já mencionado, os exercícios da barra servem de preparo e conscientização do corpo para a execução e aprendizado dos exercícios de centro. Nesse segundo estágio da aula, o aluno encontra-se, portanto, com a estrutura muscular, sustentação e estabilidade corporal necessária à prática de centro. Dessa forma, de acordo com Bertoni (1992) serão trabalhados os exercícios denominados de forma geral como *Adágio*, *Allegro* e *Pirouettes*. Como regra, esse momento da aula começa com exercícios mais estáticos do ponto de vista espacial se desenvolvendo para combinações que solicitaram o deslocamento pela sala.

O *Adágio*, consiste no conjunto de passos técnicos executados de forma lenta e contínua, desenvolvendo o equilíbrio, trabalhando as linhas e o controle corporal. Dentre os exercícios que podem fazer parte de sua composição podemos citar: *pliés*, *attitudes*, *arabesques*, *promenade*, *port de bras*, *developpés*, etc.

Os *Allegros* englobam um conjunto de passos com saltos pequenos, médios e grandes, que objetivam a agilidade e vivacidade corporal. A sua

altura e o tempo musical são os fatores que os caracterizaram como pequenos, médios ou grandes saltos. São alguns exemplos: *entrechats, brisé, assemblé, pas de chat, glissade, sissone, temps levé, ballotte, balloné*, entre outros.

Quanto as *pirouettes*, que diz respeito a volta que o corpo executa em torno do seu próprio eixo ou também em deslocação, podem ser trabalhadas separadamente ou dentro das várias combinações possíveis dos exercícios de centro e até mesmo da barra.

Como combinação de exercícios realizados na diagonal da sala pode-se utilizar uma variedade de saltos, piruetas e movimentos de ligação. São exemplos: *entrelacé, grand pas de chat, pas de bourrés, deboulés, saut de basque, valsas, assemblés, glissade, cabriole, tour en l'air, fouettes*, etc.

Ao final da aula é realizada a reverência, momento no qual o aluno executa normalmente uma série de movimentos coreografados de forma a agradecer ao professor pelos ensinamentos transmitidos (LARANJEIRA, 2014).

A repetição é um fator essencial para o domínio da técnica de balé clássico, mas isso não implica em caminhar por um viés mecanicista, antes a buscar caminhos que levem o aluno a compreender de forma consciente essa técnica corporal, o caminho correto de execução, a dinâmica e o ritmo dos exercícios, absorvendo e guardando esse saber em sua memória corporal para a expressão artística do balé clássico ou de outras linguagens da dança. “O aluno ganha vocabulário corporal, preparando o corpo, juntando-lhe a sua expressão pessoal, aceitando constantes desafios e ultrapassando obstáculos” (LARANJEIRA, 2014, p.12).

Como podemos perceber, durante toda a execução da aula de balé clássico há a existência de uma lógica progressiva gradual e diversas variações de dinâmicas e ritmos no decorrer dos exercícios, o que promove estágios alternados de qualidades de movimentos, horas voltados para fluidez horas, para agilidade e precisão. Quanto ao grau de dificuldade, os primeiros exercícios são mais simples do ponto de vista da sua execução em relação aos seguintes e os mesmos encontram-se organizados de tal forma que sempre fornecem embasamento para o exercício a ser trabalhado posteriormente.

Embora a estrutura da aula siga uma lógica praticamente universal, as combinações dos passos que formarão os exercícios durante a aula serão determinadas pelo professor a partir do nível técnico dos seus alunos, bem como das necessidades que ele constar importante à turma.

3.2 O papel da música na aula técnica de Balé Clássico

Como vimos, a aula de Balé Clássico possui uma estrutura lógica e crescente. Cada estágio da aula e cada exercício têm seu por que muito bem estabelecido. Da mesma forma, o acompanhamento musical nas aulas técnicas de balé clássico não é um mero adereço para criar um fundo musical enquanto se trabalha a técnica. Segundo com Pinho (2013, p.30),

Tal como as sequências de exercícios apresentadas para a secção da barra e do centro têm uma progressão gradual na sua amplitude, complexidade e nível de energia, também o acompanhamento musical deve seguir esta linha crescente, indo ao encontro das características específicas de cada exercício. Para além disso, a música deve proporcionar o ambiente adequado, promovendo no aluno o desenvolvimento de uma sensibilidade musical e artística que lhe permitirá interpretar diferentes registros e adaptar-se a diferentes dinâmicas e qualidades de movimentos.

Conforme Maia (2015, p.23), existe um “modelo simétrico de contagem, preexistente na música elaborada para o ensino do balé clássico”. Isso reforça a ideia de uma correspondência contínua e linear existente entre a estrutura da aula e a escolha musical para seu acompanhamento.

Conhecer previamente a estrutura da aula e as nomenclaturas dos exercícios é importante para auxiliar na compreensão da correta execução dos mesmos, pois, o nome dado a cada passo corresponde ao seu significado enquanto movimento e conseqüentemente ao tipo musical apropriado para o seu ensino (NICOLACE, 2015, p.9).

O repertório musical na aula de balé deve corresponder às exigências requeridas pelas características de cada exercício, uma vez que a sua finalidade é fornecer ao bailarino uma percepção das qualidades de dinâmica e ritmo dos passos e exercícios técnicos, auxiliando na busca da sua correta execução. A música não pode ser escolhida de forma aleatória, deve haver uma uniformidade entre as características dos exercícios e a música de acompanhamento, visando o aprimoramento e aperfeiçoamento técnico. Assim,

“a escolha musical é de suma importância na desenvoltura dos movimentos, de forma a destacar o ensino técnico...” (NICOLACE, 2015, p.7).

Para o ensino dos *pliés*, por exemplo, que possuem uma dinâmica contínua e suave, caracterizando-se normalmente como um exercício lento e tranquilo e por ser o primeiro exercício da barra, preparando a musculatura, a concentração e consciência dos alunos, utiliza-se uma música que crie uma atmosfera propícia a tal alcance. Já os *battements tendus* são movimentos conduzidos de forma contínua e acentuada, e possuem grandes números de variações: podem ser executados de maneira mais lenta, decompondo cada estágio seu, ser combinado com movimento de *demi-plié*, por exemplo, ou mais rápidos, portanto para cada uma dessas variações, a música de acompanhamento deve viabilizar tais possibilidades com um desenho rítmico claro que atenda as necessidades de cada combinação. Enquanto os *battements fondu* são movimentos caracterizados como contínuos, fluídos e suave exigindo uma música com melodias delicadas e explicativas, em compassos binários ou ternários com andamento moderado ou lento, os *frappés* são *staccato*, enérgico exigindo-se uma música que possibilite o seu movimento de acentuação. Já os *grand battements* são movimentos que implicam explosão de energia, grande amplitude e projeção, a música escolhida para a sua execução deve corresponder ao vigor que o exercício requer, sendo mais enérgica e forte em comparação às utilizadas nos exercícios anteriores (PINHO, 2013).

Cada exercício da barra requer uma música que atenda as suas características e da mesma forma ocorre com os exercícios praticados no centro. Há uma referência de dinâmica e ritmo fornecida por cada exercício da barra em direção aos do centro, portanto a música nesse segundo momento da aula deve ser escolhida levando-se em conta o que já foi exposto nos movimentos da barra. Assim, como na barra há exercícios que requerem um acompanhamento musical que proporcionem certas acentuações, energia, rapidez, amplitude ou sensação de continuidade, da mesma forma acontece no centro. As características do *petit allegro* (pequenos saltos), por exemplo, requerem músicas que sejam alegres, estimulem agilidade e que permitam uma sensação de fluidez e leveza auxiliando o aluno a encontrar os impulsos e

a resistência para realizar do começo ao fim a sequência de pequenos saltos com a mesma qualidade e energia. Já os *Grand Allegro*, por serem saltos de maior amplitude necessitam de um acompanhamento musical que proporcionem também energia, todavia com um andamento mais lento fornecendo o tempo e o apoio necessário ao aluno para que este execute o passo no máximo de sua capacidade (PINHO, 2013).

Podemos assim dizer que a música possui uma capacidade de influenciar o corpo para o movimento, solicitando dele e o guiando a diversas aplicações de energias, dinâmicas e ritmos, por exemplo. A música no ensino da aula de técnica de balé clássico atua como força expressiva e serve de bússola ao alcance das dinâmicas e demais qualidades de movimentos concernentes aos exercícios técnicos.

De acordo com Laranjeira (2014, p. 19), “(...) o ritmo, a dinâmica e o tempo musical demonstram a força e o caráter que os movimentos devem ter”. É importante haver uma sintonia entre música e o movimento de tal forma que ela sirva de paradigma a traduzir as qualidades rítmicas e dinâmicas referentes às combinações dos exercícios propostos.

Nas palavras de Noverre,

A correta escolha das áreas é tão essencial à dança quanto a escolha das palavras e o torneio das frases à eloquência. São os movimentos e os caracteres da música que fixam e determinam a movimentação do bailarino (MONTEIRO, 1998).

Schroeder (2000) relata que nas aulas de balé clássico, geralmente, são usadas músicas já convencionadas como sendo as mais adequadas para acompanhar os exercícios – obedecendo a convenções rígidas de correspondência entre texturas sonoras e os movimentos codificados.

Ainda de acordo com ele, “(...) a música, quando presente, estimula a musculatura ao movimento e este, devidamente conduzido, se organiza num aparente “acordo” com o som que o impulsionou”, e complementa que a música influi diretamente na qualidade dos movimentos ressaltando que:

Não se trata, porém, de tentar um controle das reações musculares por meio de sons – isso nem mesmo seria possível – mas de um reforço... na direção de resultados expressivos dos movimentos. A

energia musical acaba por interceder na dinâmica dos movimentos (SCHROEDER, 2000)

O autor explica que tanto a música pode servir como base temporal para a dança, como a dança pode ser a base temporal para a música (IDEM, 2000, p.13). Como já mencionado, cada exercício do balé possuem suas próprias dinâmicas e ritmos inerentes, destarte, assim como a música serve de base para guiar o bailarino para o alcance dessas qualidades específicas, a escolha musical deve ser feita de maneira consciente em concordância com as qualidades requeridas pelos próprios exercícios.

Os movimentos encadeiam-se, imbricam-se, sucedem-se, obedecendo a leis específicas que orientam seu rumo e comandam seu desenvolvimento. Leis estas que se originam de necessidades inerentes à própria dança (SCHROEDER, 2000, p. 4).

Quanto à escolha musical para o acompanhamento na aula de balé, de acordo com Nicolace (2015), o principal critério a ser utilizado é a seleção de peças que possuam frases musicais regulares:

Os exercícios são elaborados e contados para se enquadrar em frases de 4, 8, 16 e 32 compassos. Acredita-se que esta convenção, que foi estabelecida no período renascentista, fixou-se porque facilita o ensino técnico da dança (NICOLACE, 2015, p.11-14).

O autor relata que a contagem musical contrasta com a contagem comumente usada na dança, que o bailarino relaciona a melodia com o movimento, baseando-se nela para a sua contagem. Se tornando esta relação ente melodia e movimento outro importante critério na escolha musical, uma vez que em vários exercícios será a melodia que determinará a dinâmica do passo (NICOLACE, 2015, p.12).

O processo de ensino de balé clássico passa por vários estágios até chegar ao nível avançado de domínio da técnica. Isso exige um tipo de andamento musical para cada nível de aprendizagem. Na fase inicial, usa-se um andamento musical mais lento, visando o alcance por parte do aluno de uma consciência da colocação corporal adequada, caminho de execução correta dos passos técnicos e o domínio desses, para então, gradativamente intensificar o andamento utilizado em aula (NICOLACE, 2015).

Geralmente, cada um dos exercícios na aula de balé clássico obedece a uma estrutura invariável composta por: introdução, sequencia de movimentos e

finalização do exercício. A introdução musical para cada exercício que no balé é conhecida como “preparação” antecede a sequencia de movimentos. Essa introdução é importante, pois serve como uma preparação auditiva para o aluno que por meio dela poderá identificar previamente a música que acompanhará o exercício. A duração da preparação pode ser feita em dois ou quatro tempos, ou seja, 2 ou 4 compassos. A sequência de movimentos realizada após a introdução é normalmente construída em frases de 8, 16 ou 32 compassos. Já a finalização do exercício é essencial para que o aluno finalize o mesmo de forma clara, limpa e cuidadosa com a disciplina que a técnica de balé clássico requer (PINHO, 2013).

Sendo a escolha do repertório musical condicionada à estrutura da aula, é importante que a música a servir de acompanhamento possua um conjunto de características necessárias capaz de revelar a lógica das combinações de movimentos que formam os exercícios (NICOLACE, 2015, p.23).

Hoje em dia, alguns professores buscam diversificar o repertório musical usado em aula e essa é uma prática possível. Apesar da característica de repetição das aulas de balé em busca de um maior domínio técnico e perfeição, a música que acompanha os movimentos não precisa sempre ser a mesma, nem mesmo possuir os mesmo padrões rítmicos. De acordo com Nicolace (2015, p. 20) “o essencial no acompanhamento é que a música ofereça a dinâmica e o andamento e que esteja em concordância com o movimento...”.

Schroeder destaca que mesmo inserido outros repertórios musicais, a relação dos movimentos técnicos do balé clássico com a música se mantém igual.

(...) E não poderia ser de outro modo, visto que qualquer modificação na relação com a música implicaria na alteração de um dos aspectos que o balé protege como sendo um dos mais importantes: a convergência de movimentos e música para uma mesma intenção emotiva convencionada (SCHROEDER, 2000, p. 66).

Experimentar outros repertórios musicais exige do professor um conhecimento sobre a dinâmica de cada exercício técnico, um conhecimento musical e a cerca da relação que os passos e a música devem exercer entre si.

Devido os exercícios possuir ritmos e dinâmicas pré-estabelecidas, ao se propor experimentar repertórios de outros estilos musicais, é necessário procurar identificar se as músicas em questão possibilitam revelar a lógica dos movimentos.

Várias pesquisas revelam ser possível, por exemplo, utilizar músicas do repertório brasileiro nas aulas de balé clássico desde que se obedeça as convenções de correspondência já estabelecidas entre música e movimento na aula de balé clássico, pois, “a técnica oferece todo um aparato analítico previamente organizado, pronto para o uso” (SCHROEDER, 2000, p.6).

Sem dúvidas, a música na aula de balé clássico exerce um papel fundamental no desenvolvimento técnico e artístico dos bailarinos. Além de criar uma atmosfera a estimular a expressividade dos movimentos, ela também auxilia no entendimento referente às qualidades de cada movimento, servindo como ponte ao alcance de dinâmicas e ritmos inerentes em cada exercício técnico. De acordo com Pinho (2013), a execução de um exercício pode ser comprometida se a música selecionada para seu acompanhamento não corresponder as suas características específicas. Dessa forma, a escolha musical deve ser feita de forma consciente e cuidadosa e não desvinculada das definições, finalidades e estruturas dos exercícios, com vistas a atender a uniformidade já convencionada entre música e o ensino dos passos técnicos na aula de balé clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música exerce um papel fundamental na dança. Ela auxilia no alcance do aprimoramento técnico ao viabilizar a dinâmica e o ritmo apropriado para correta execução dos exercícios trabalhados nas aulas de técnica de dança em geral e no balé clássico em particular, revelando as diferentes qualidades específicas de cada movimento e podendo ser ainda inspiração a força expressiva do mesmo e para criações coreográficas.

Desde sempre a relação entre dança e música teve grande importância na formação de bailarinos e na criação de obras coreográficas. Grandes nomes da dança sempre deram devida atenção a uma formação musical sólida para os bailarinos com vistas a atender as necessidades do próprio fazer artístico em dança.

Sem sombras de dúvidas, aprofundar o conhecimento musical possibilita uma formação mais sólida e integral ao profissional dessa área, que poderá utilizar-se desse saber para uma prática mais consciente e responsável e, mesmo se destacar em sua atuação profissional.

Quanto a relação entre música e dança na aula técnica de balé clássico, diante dos referências encontrados sobre o assunto, fica nítido a relação de correspondência contínua estabelecida entre os exercícios técnicos da aula de balé clássico e o acompanhamento musical utilizado. Sendo a escolha musical condicionada a estrutura da aula, seguindo a mesma lógica crescente, em sintonia com as dinâmicas, ritmos e demais características das sequências dos exercícios técnicos

Assim como os exercícios seguem uma ordem gradual de esforço, sendo os primeiros mais lentos ou de menor amplitude e, conforme o andamento da aula, vão se tornando fisicamente mais complexos e exigentes, o repertório musical utilizado deve possuir características que caminhem simetricamente com a dinâmica da aula.

Compreender as características musicais exigidas para o ensino do balé clássico permite não só uma escolha segura da música, mas também valer-se dela para criar diversas combinações de exercícios e ainda possibilita a utilização de outros repertórios musicais, fugindo dos convencionais.

Todavia vale aqui destacar que a pesar de haver trabalhos acadêmicos referentes a relação entre a música e a dança, e também direcionados a música no ensino técnico de balé clássico, há ainda certa escassez de referenciais que tratem do assunto em nosso idioma e o material existente é de difícil acesso. Há vários livros que tratam do acompanhamento musical para o ensino do balé clássico em língua inglesa de autores como Teck (1994), Cavalli (2001) e Wong (2011), por exemplo.

Essa escassez de material teórico que nos forneça conhecimento sobre o assunto pode ser sentida na própria biblioteca da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas. Dessa forma, segue-se ainda a importância de elaboração de trabalhos que tratem do referido assunto, pois apesar de ser um saber que vivenciamos cotidianamente nas aulas práticas, muita das vezes ainda encontra-se sensível e superficial e, adentrando a Dança no ensino superior, passando a ser reconhecida então como área de conhecimento, é de extrema importância materiais teóricos que forneçam embasamento a sua prática profissional.

REFERÊNCIAL BIBLIOGRÁFICO

ANDRADE, Maria Margarida de. Introdução à metodologia do trabalho científico: elaboração de trabalhos na graduação / Maria Margarida de Andrade. – 10. ed. – São Paulo: Atlas, 2010.

BOURCIER, Paul. História da dança: no Ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 2. ed. / 2001.

COPLAND, Aaron. Como ouvir (e entender) música – Tradução: Luiz Paulo Horta – Artenova, 1979.

FARO, Antonio José. Pequena História da Dança/ Antônio José Faro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

GIL, Antonio Carlos, 1946. – Como elaborar projetos de pesquisa / Antonio Carlos Gil. – 5ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LARANJEIRA, Marta Joana Simões Ralha, 2014 – A interação entre Música e Dança na aula de Técnica de Dança Clássica: Estratégias para o desenvolvimento da sensibilidade musical com alunas do 5º ano da Escola Vocacional de Dança da Sociedade Filarmónica Gualdim Pais. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/4717>, Acessado em 25 de Abril de 2018.

MAIA, Mônica Ferreira, 2015. Repertório Pianístico Brasileiro para ensino dos passos *pliés* e *sautés* do *Ballet* Clássico: possibilidades e adequações. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5501>, Acesso em 5 de Novembro de 2018.

MED, Bohumil. Teoria da Música / Bohumil Med. – 4. Ed. Ver. E ampl. – Brasília, DF: Musimed, 1996.

MONTEIRO, Marianna. Noverre: Cartas sobre a Dança / Marianna Monteiro; tradução e notas da autora – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa – característica, usos e possibilidades. Caderno de pesquisas em administração. São Paulo, v.01, n.03, 2ºsem. 1996.

NIICOLACE, Delma. A música brasileira nas aulas de Dança Clássica, 2015. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/19787>, Acesso em: 24 de Outubro de 2018.

PINHO, Ana Luísa Gomes Correia de, 2013. A aquisição de competências musicais no ensino da Técnica de Dança Clássica no 2º ano no Conservatório de Música da Jobra. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3751>, Acesso em: 20 de Outubro de 2018.

PORTINARI, Maribel. História da dança / Maribel Portinari. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRIOLLI, Maria Luisa de Matos. Princípios Básicos da Música para a Juventude. Ed. Casa Oliveira de Música LTDA, 1999.

QUEIROZ, Camila de. A Educação Musical na Formação em Dança: Propriedades e Particularidades, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-9CRHD3>, Acesso em 01 de Maio de 2018.

SAMPAIO, Flávio. Balé passo a passo: história, técnica, terminologia / Flávio Sampaio. – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SCHROEDER, Jorge Luiz, 2000. A Música na Dança: reflexões de um músico. Disponível em: http://btdt.ibict.br/vufind/Record/CAMP_8a652959789e028aef652cae7757a2 Acesso em: 15 de Outubro de 2018.