

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

TATIANE MARIA PINHEIRO DA SILVA

**CRIAÇÃO EM DANÇA: UM ESTUDO DA RELAÇÃO CORPO,
GRAVIDADE E VERTICALIDADE A PARTIR DA TÉCNICA DO
*BALLET CLÁSSICO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp como requisito para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Júlia Ziviani Vitiello.

CAMPINAS

2011

iii

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si38c

Silva, Tatiane Maria Pinheiro da.

Criação em dança: um estudo da relação corpo, gravidade e verticalidade a partir da técnica do ballet clássico. / Tatiane Maria Pinheiro da Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Júlia Ziviani Vitiello.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Corpo - Composição. 2. Criação (Literária, artística, etc.)
3. Postura humana. 4. Gravidade (Física) 5. Balé. I. Vitiello, Júlia Ziviani. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Creation in dance: a study of the relation body, gravity and verticality based of the classical ballet technique.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Body composition

Creation (Literary, artistic, etc.)

Human posture

Gravity (Physics)

Ballet

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Júlia Ziviani Vitiello [Orientador]

Carmen Lúcia Soares

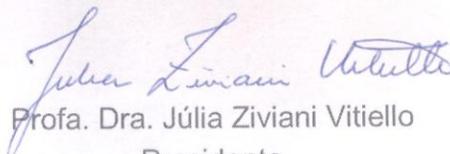
Sayonara Sousa Pereira

Data da Defesa: 04-08-2011

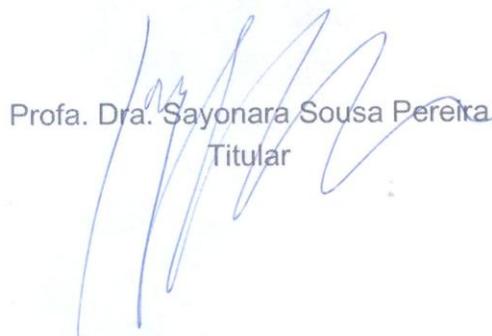
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Tatiane Maria Pinheiro da Silva - RA 25216 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello
Presidente


Profa. Dra. Carmen Lúcia Soares
Titular


Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Titular

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Prof^ª Dr^ª Júlia Ziviani Vitiello, por extrapolar seu papel de orientadora e assumir outros tantos papéis muito mais sensíveis e amorosos. Sua compreensão, sua sabedoria e seu apoio ajudaram-me a finalizar este processo e adquirir muitas experiências para além da dança.

Às professoras Sayonara Pereira e Carmen Soares pelas contribuições significativas que auxiliaram no amadurecimento desta pesquisa.

Ao amigo e professor Jorge Schroder pelas inúmeras “conversas de corredor” repletas de muita discussão sobre a arte e o corpo. Agradeço pelo acervo musical.

Às professoras Angela Nolf e Holly Cavrell pelos ensinamentos e influências diretas neste trabalho.

Ao professor Sílvio Vitiello pelas discussões a respeito de alguns aspectos da Física.

A Gabriel Vitiello pelas fotos de Caminhos para a Criação: a Bola Suíça e a Ideokinesis.

À amiga Mila Cassiano pela presença e apoio constante.

À Joice Fernanda (a irmã que eu não tive) por compartilhar os risos e os choros, as vitórias e as derrotas presentes nessa vida de estudante.

À Ana Carolina Wenceslau por compartilhar comigo as dores e as delícias da dança.

À Natália Augusto pela vibrante e contagiante energia.

À Thais Goes e Igor Martins pelos registros imagéticos que captaram com tanta sensibilidade minha coreografia.

Ao querido João Maria pela edição dos vídeos do meu processo criativo.

À Ana Kamayurá pela grande ajuda nos preparativos para a defesa.

Ao Departamento de Artes Corporais, em especial aos funcionários Zé Manoel e Leandro.

À minha família por emanar todos os dias a força que me fez chegar até aqui.

RESUMO

Na técnica do *ballet* clássico, sob o ponto de vista do estudo de seus conceitos e princípios, de sua trajetória e permanência na formação técnica e expressiva de bailarinos ao longo dos últimos séculos, constatamos que um elemento lhe confere uma característica própria entre as técnicas de dança: a verticalidade. Nesse contexto, esta pesquisa é um estudo que articula uma investigação sobre a verticalidade na técnica do *ballet* clássico, a partir da relação do corpo com a gravidade, com o objetivo de criar um solo de dança. O processo criativo foi construído a partir de uma reflexão acerca da preparação técnica e expressiva proporcionada pela técnica do *ballet* clássico, embasada ainda em dois métodos da Educação Somática, a *Ideokinesis* e a bola suíça. Dessa investigação corporal, emergiu a proposta de um conceito ao qual chamamos de princípio da verticalidade que pretende servir como um possível subsídio ao entendimento da técnica do *ballet* clássico. Os procedimentos coreográficos que resultaram de nossa pesquisa mantiveram uma mesma poética e investigação corporal durante a realização do projeto, porém é preciso salientar que houve uma evolução com um desenvolvimento bastante diferenciado.

Palavras-chave: corpo - composição, criação (literária, artística, etc.), postura humana, gravidade (física), balé.

ABSTRACT

On the classical ballet technique, through the point of view of the study of its concepts and principles, and, on the other hand, its history and remaining on the technical and expressive formation of ballet dancers over the past centuries, we find that an element gives it a particular characteristic: verticality. In this context, the present research is a study that develops an investigation about verticality on the classical ballet technique based on the relation between body and gravity, with the purpose of creating a solo dance. The creative process was built over a reflection around the technical and expressive preparation proportioned by the classical ballet technique, yet based on two methods of Somatic Education: Ideokinesis and the Swiss Ball. From this corporeal investigation emerged a concept proposal that we call the principle of verticality, that is meant to be a possible subsidy to the understanding of classical ballet technique. The choreographic procedures that have resulted from our research held one and the same poetic and corporal research during the project's implementation, though it must be emphasized that there was an evolution with a very distinguished development.

Keywords: body composition, creation (literary, artistic, etc.), human posture, gravity (physics), ballet.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 CAPÍTULO I: PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	4
2.1 Procedimento Coreográfico	5
2.1.1 Estímulos Conceituais: Godard e Volinsky	5
2.1.2 Um conto de fada: Cinderela.....	7
2.1.3 Os caminhos para a criação.....	13
2.1.3.1 Aulas de técnica de ballet clássico.....	13
2.1.3.2 A sapatilha de ponta	15
2.1.3.3 A bola suíça e a Ideokinesis.....	16
2.1.4 Laboratórios de Criação	33
2.1.4.1 (Re) significando Cinderela.....	33
2.2 Evolução do procedimento coreográfico	49
3 CAPÍTULO II: O PRINCÍPIO DA VERTICALIDADE.....	60
3.1 Princípio da verticalidade no estudo da história do ballet clássico.....	65
3.2 Mapa do princípio da verticalidade no procedimento coreográfico	68
3.3 Os elementos do princípio da verticalidade	70
3.3.1 A Postura	70
3.3.2 O Peso	72
3.3.3 O Centro de Gravidade.....	73
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
5 REFERÊNCIAS	78

1 INTRODUÇÃO

Analisando a técnica do *ballet* clássico, tanto sob o ponto de vista do estudo de seus conceitos e princípios, quanto de sua trajetória e permanência, na formação técnica e expressiva de bailarinos ao longo dos últimos séculos, constatamos que um elemento lhe confere uma característica própria entre as técnicas de dança: a verticalidade. Da observação e investigação da relação do corpo com a gravidade na técnica do *ballet* clássico, pudemos identificar que o vocabulário de gestos e movimentos que a técnica do *ballet* utiliza está sempre de acordo com o desempenho do bailarino no plano vertical. Um plano que traça uma linha e relaciona dois pontos opostos do corpo. *A priori*, observamos que essa relação desenvolve-se por oposição, estabelecida sobre os apoios dos pés no chão e a cabeça na posição oposta, ou seja, no alto.

A posição de pé possibilita-nos estabelecer o plano vertical, que junto com o sagital e horizontal, possibilita no corpo uma movimentação ampla, em três dimensões. No entanto, como pudemos constatar nesta pesquisa, a técnica do *ballet* construiu seu vocabulário enfatizando a verticalidade. Sem dúvida, essa ênfase sofreu influência do momento sociocultural da época em que a verticalidade foi criada e desenvolvida, com forte enfoque na perspectiva e na bidimensionalidade desde a sua concepção básica, fato que permaneceu quase que inalterado ao longo dos anos.

Instigados por esse fato, buscamos respostas ao motivo da prevalência dessa organização vertical, inclusive porque em nossa análise isso não impediu que essa técnica tenha contribuído para formar muitas gerações de bailarinos com excelência, e ainda hoje é uma técnica significativa para o bailarino contemporâneo. Esse projeto de pesquisa entrelaça teoria e prática, e um de seus resultados é a realização de um espetáculo solo. A articulação de teoria e prática enriqueceu o processo criativo e permitiu também o seu crescimento na forma de algo que poderíamos chamar de um rizoma, no qual o crescimento ocorre em muitas e em diferentes direções. Para tanto objetivamos um estudo da relação entre corpo/gravidade e da verticalidade na criação de um solo em dança no contexto da técnica do *ballet* clássico. Esta pesquisa resultou em dois procedimentos coreográficos e uma reflexão acerca da preparação corporal direcionada

aos Laboratórios de Criação, a partir do dialogo estabelecido também entre a técnica do *ballet* e métodos da Educação Somática, especialmente a *Ideokinesis* e a bola suíça.

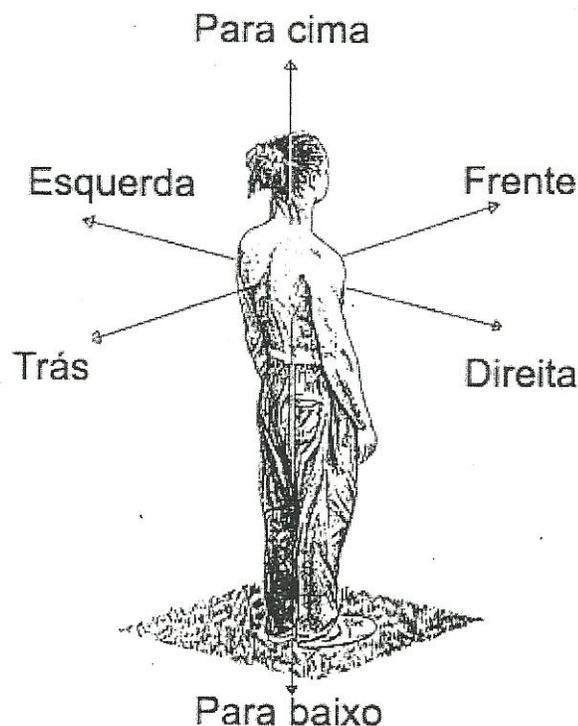


Imagem 1: Direções do Corpo - referência imagética da Verticalidade (cima e baixo)

Fonte: Bonnie Bainbridge Cohen, 1993, em Pees (2011, p. 269).

Estar na posição vertical durante o estudo prático impregnou outras percepções e sensações que surgiam com os movimentos que aconteciam fora dessa verticalidade, porque ou não eram registrados ou sofriam imediata interferência do sentido da verticalidade. E isso se tornou de tal intensidade, que deixou de ser vista somente como uma referência no espaço, e foi ganhando dimensão, numa sensação que era sentida em todo o corpo. Mesmo desempenhando movimentos em diferentes níveis ou direções do espaço, as sensações eram percebidos como se mantivessem a mesma organização corporal característica da verticalidade.

A técnica do *ballet* clássico caracteriza-se pelo uso do torso na vertical e na utilização do espaço preponderantemente no nível alto. O torso atua como um estabilizador para os movimentos. Quando ocorrem, os movimentos de flexão são feitos de um modo sutil, nunca

deixando de se oporem à gravidade, e resistindo à tendência de partes do corpo utilizarem o seu próprio peso como impulso para o movimento. Desse modo, o torso oferece constante suporte para as articulações dos membros superiores e inferiores, os braços e as pernas. Por meio das cinturas (escapular e pélvica), consideradas as grandes articulações ou dobradiças, os movimentos dos braços e pernas são iniciados e projetam-se no espaço até que percorram linhas de movimentos. Essas linhas imprimem ao vocabulário da dança clássica um desenho claro, elegante e quase geométrico.

Nesta pesquisa o Capítulo I apresenta as etapas que fizeram parte da construção do processo criativo. Nele serão relatados os procedimentos coreográficos utilizados para a criação do solo de dança que faz parte deste trabalho. Inicialmente contextualizamos o trabalho teórico e prático, que nos auxiliou no desenvolvimento da pesquisa. Apresentamos os elementos conceituais responsáveis pelo estímulo e reflexão que influenciaram os Laboratórios de Criação, norteados por nossa pesquisa corporal. Na evolução desses procedimentos coreográficos, as ideias dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari trouxeram uma contribuição. Entendemos que um processo criativo se constitui por um conjunto de práticas e é com ele que delineamos o Capítulo I.

O Capítulo II refere-se a um estudo e reflexão sobre a própria técnica do *ballet* clássico acerca da aquisição de habilidades corporais para o bailarino neste específico vocabulário. Denominamos esta etapa de mapa da verticalidade, por terem sido as sensações provocadas pela verticalidade na performance desta técnica, responsáveis por nos guiar nas escolhas dos elementos a serem analisados. Os elementos conceituais tais como: postura, peso e centro de gravidade são importantes elementos na análise teórica e prática visando a elaboração do princípio da verticalidade, que será discutido no Capítulo II.

2 CAPÍTULO I: PROCESSO DE CRIAÇÃO

Ao olharmos para uma dança, observamos que geralmente se mostra intimamente ligada à história corporal de seu interprete/criador. Dessa forma, entendemos que o processo criativo é um espaço de pesquisa e revelação da dança, por meio do corpo, onde cada artista desenvolverá a sua maneira de se conectar às suas potencialidades. Estas serão percebidas a partir da identificação dos registros e das impressões de sua historicidade e trajetória deixadas pela vivência corporal na dança. As observações anteriores estão em acordo com uma pequena passagem escrita pelo autor Maurice Merleau-Ponty em “A dúvida de Cézanne” onde coloca que “(...)É certo que a vida não *explica* a obra, porém certo que *esta obra a fazer exigia esta vida*”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 122). Essa passagem faz-nos pensar que uma obra de arte está conectada à vivência¹ do artista que a concebe.

Se lançar a um processo criativo é ir ao encontro das inquietações do intérprete-criador contemporâneo que carrega consigo as necessidades, as descobertas e as tomadas de consciência de seu tempo e de seu corpo na contemporaneidade. Entendemos que a dança contemporânea é caracterizada pela multiplicidade de discurso, onde não há um elemento puro e sim um vasto repertório de informações, de formas, de técnica, de modos de pensar o corpo. Esse momento da dança valoriza a investigação pessoal de cada intérprete, permitindo ao mesmo aflorar suas escolhas expressivas e estéticas.

Nosso processo criativo remete-nos à ideia de rizoma. Gilles Deleuze e Felix Guattari dizem que “(...) O rizoma nele mesmo tem formas diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concentrações em bulbos e tubérculos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Assim, perceberemos que no processo de criação não há procedimentos fechados, pois trata-se de um conjunto de práticas organizado a partir de

¹ Trabalharemos o conceito de vivência segundo a reflexão realizada por Hans-Georg Gadamer (1998). Esse autor explica que a palavra “vivência” surgiu de um novo significado que a palavra “vivenciar” foi assumindo, principalmente com o surgimento das literaturas biográficas. Na biografia é a partir da vida que se compreende a obra e, nesse sentido, a palavra “vivenciar” vai perdendo o seu tom de imediaticidade para se constituir na lembrança. Gadamer esclarece que só existe vivência “na medida em que nelas algo se experimenta ou é intencionado”. (GADAMER, 1998, p. 125). Gadamer completa que cada vivência é levada para fora da continuidade da vida, porém se relaciona com o todo da própria vida, tornando-se um momento da vida infinita. Sua análise de vivência é importante pois o autor relaciona a mesma com a experiência estética. Cf. Gadamer (1998, p. 111-131).

influências que multiplicaram nossas experiências e possibilidades corporais e expressivas. Com a referência do rizoma, esse processo envolve uma rede de informações e conhecimentos, os quais levaram a formas e estruturas diversas.

O processo de criação trouxe dois procedimentos coreográficos. O primeiro, realizado durante a etapa inicial da pesquisa, propunha-se investigar e explorar o nosso principal objeto de pesquisa: a relação do corpo com a gravidade e a verticalidade na técnica partindo do *ballet* clássico. A partir desse estudo, a composição foi estruturada levando em consideração os elementos necessários para o desenvolvimento da pesquisa de movimento, os quais acabaram também sendo fortemente influenciados pelo personagem principal do conto de Perrault, *Cinderela*, pois fizeram parte da videografia utilizada para a análise da verticalidade na dança clássica. Já o segundo procedimento é uma reflexão ou mesmo um exercício corporal aprofundado de alguns conceitos já apresentados no primeiro, que levaram a uma poética singular construída a partir da exploração dos elementos: peso, verticalidade e espaço. Portanto, o segundo procedimento é uma coexistência do primeiro, onde podemos reconhecer resquícios de ideias e movimentos do anterior, porém reconhecidamente mais elaborados em seus conceitos e princípios.

2.1 Procedimento Coreográfico

2.1.1 Estímulos Conceituais: Godard e Volinsky

Quando tratamos este trabalho com um processo, atentamos para tudo o que se encontra no meio do processo, no limite; entre o começo e o fim ou entre o fim e o começo. Torna-se difícil se desfazer de certos hábitos, regras, territórios, lugares comuns por onde passamos uma vida construindo nossos saberes. Nesse sentido dois autores, Hubert Godard e A. K. Volinsky, tiveram um papel importante para esta pesquisa.

Esses autores foram os potencializadores por nos desterritorializar, desabituar, nos encaminhar a este processo de criação. Distanciamos-nos, assim, das possíveis interpretações dos seus textos para nos deixar afetar por suas ideias. Chegamos ao ponto: o interessante de uma leitura é se deixar afetar por ela. Ressaltamos que esses dois textos foram responsáveis, também,

pela delimitação do nosso tema. Temas este que se caracteriza pelo estudo da relação do corpo com a gravidade e uma reflexão da verticalidade na técnica do *ballet* clássico.

No texto “Gesto e Percepção” (2001), Hubert Godard² afirma que o pré-movimento já se estabelece simplesmente por estamos em pé e é um resultado da percepção e organização do corpo em relação à gravidade, e que essa percepção e organização serão responsáveis pela modificação e diversidade da qualidade e da carga expressiva do gesto. Em todo o texto, ele analisa os efeitos e as diferenças produzidas no gesto de cada intérprete a partir do pré-movimento e, assim, consegue dispor danças que se encontram em períodos históricos diferentes numa mesma classificação.

Segundo Godard (2001), o bom domínio da organização corporal em sintonia com a gravidade e as modulações de tónus vão induzir qualidade e carga expressiva do movimento.

A atenção àquilo que está contido no movimento, à sua qualidade, mais que aos limites externos ao movimento (época, cenografia, figurino, narração, música, etc.), seu contorno, faz jorrar correlações e semelhanças entre danças que estariam, em geral, classificadas em categorias separadas. Assim, podemos aproximar o estilo de Agrippina Vaganova ao de Dóris Humphrey e trazer para a mesma família o estilo da Ópera de Paris e Merce Cunningham. (GODARD, 2001, p. 32).

A. K. Volinsky (1983) aponta em seu artigo “The Vertical: The Fundamental Principle of Classic Dance” a verticalidade como o principal fundamento da dança clássica e sugere uma compreensão da natureza e do significado do plano vertical na vida humana. Assim, o autor faz uma breve análise da impressão que uma linha vertical causa no homem. Um pensamento vertical para ele é aquele com um sentido bem definido, direto, e apresentado com clareza. Assim a dança clássica é a expressão artística da vertical.

Não iremos encaminhar uma pesquisa que viesse colaborar para uma nova perspectiva sobre a história da dança no Ocidente a partir da hipótese levantada por Hubert Godard: classificar os tipos de dança, mesmo que as danças estejam presentes em períodos históricos

² Hubert Godard é professor do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8 (França) e coordena a formação em Análise Funcional do Movimento do *Centre National de la Danse* (França).

separados, por meio do que ele definiu de pré-movimento. Nesse mesmo sentido, foge do escopo deste trabalho validar a ideia de Volinsky sobre a compreensão do significado de vertical na vida humana e na dança clássica.

No nosso entendimento, tornou-se possível, porém, propor uma investigação corporal no sentido de compreender como a gravidade atua nos corpos e como a percepção e organização do corpo em relação à gravidade pode aflorar a expressão do movimento em dança. Entendemos, também, que a dança clássica possui uma técnica pensada e elaborada na e para a concepção vertical. Assim, compreendemos que esta possui uma relação com a gravidade bem definida e codificada por meio do seu vocabulário. Dessa forma, tornou-se viável propor um estudo corporal partindo da dança clássica ou *ballet* clássico, buscando uma investigação e compreensão de como se dá a relação do corpo com a gravidade nessa técnica. Por meio deste estudo, surgiram diversos conceitos corporais que fizeram parte de uma proposta de criação em dança. Como intérprete contemporânea, lancei um olhar mais minucioso sobre a minha própria trajetória na arte da dança, deixando emergir desse movimento subsídios que, ao serem reconhecidos, pudessem corroborar esta pesquisa.

2.1.2 *Um conto de fada: Cinderela*

Os contos de fadas permeiam o imaginário de crianças e adultos. Eles chegam a nós mais cedo e mais rápido devido à informatização do conhecimento e às diversas mídias que, ao longo do tempo, foram evoluindo. Hoje não é privilégio somente dos livros difundirem os contos de fadas. Disco de vinil, fita cassete, fita VHS, CD, DVD, MP3, brinquedos e jogos eletrônicos, desenhos animados e digitais, todos os avanços midialógicos do século passado para cá têm facilitado o acesso às imortais histórias de contos de fadas. Situação que não deixa de ter reflexos nas artes, uma vez que a utilização dos contos de fadas também se faz mais intensamente em criações teatrais e de dança.

Diversos coreógrafos, ao longo dos anos, procuraram colocar em movimento histórias narradas nos contos de fada. Isso também ocorreu com o conto do escritor francês Charles Perrault³, *Cinderela*, na qual a personagem principal da trama é uma jovem mulher que vive em

³ Para mais detalhes do conto cf. Perrault, 1997.

circunstâncias difíceis devido à relação de conflito com sua madrasta, mas que subitamente vê a fortuna e a felicidade chegarem e transformarem sua situação de vida. Trata-se de um conto que fala de sofrimento e rivalidade, de desejos que se tornam realidade, dos humilhados que são exaltados, da virtude recompensada e da maldade que é castigada. A palavra título do conto nomeia aquela pessoa encarregada de limpar as cinzas, mas também, por analogia, significa aqueles cujos atributos não são reconhecidos ou que inesperadamente encontram o sucesso e reconhecimentos após longo período de provação.

Entre os coreógrafos que se debruçaram na tarefa de colocar em movimento esse conto de Perrault estão o inglês Frederick Ashton⁴ e a francesa Maguy Marin⁵. A observação e estudo destas obras serviram de suporte para os Laboratórios de Criação que serão descritos ainda neste capítulo. Faremos algumas reflexões acerca desse conto em dois espetáculos de dança. Essas reflexões tiveram importância direta na concepção e elaboração do primeiro procedimento do coreográfico. No segundo procedimento essas influências tornaram-se mais sutis. A trama do conto reflete-se nas escolhas dos movimentos, na utilização do peso corporal, nos desenhos, no espaço e nas mudanças de níveis, passando a amarrar uma rede de imagens criadas a partir do texto original.

Portanto, nossas reflexões encontraram subsídios na análise das produções videográficas da *Cinderela* de Ashton e Marin, criadas para duas importantes companhias de dança na Europa. Nelas observamos as maneiras diferenciadas de abordar a técnica do *ballet* clássico, numa criação de mesmo tema. Tais observações nos auxiliaram na escolha das videografias, pois se trata de duas companhias com forte tradição na técnica do *ballet*, além de ressaltar a excelência dos coreógrafos e intérpretes.

Um pensamento sobre a utilização da técnica do *ballet* nessas obras pode ser feito com uma interessante colocação da coreógrafa e pesquisadora Lia Robatto (1994). Ela diz que o

⁴ Frederick Ashton (1904 – 1988) nasceu no Equador, mas teve sua grande atuação como bailarino, professor, e coreógrafo em Londres, onde construiu sua carreira. Em 1969, Ashton coreografou *Cinderela* para o *The Royal Ballet* da Inglaterra. Mais informações cf. Portinari (1999, p. 182-184).

⁵ Marguerite Marin nasceu em 1951 na cidade de Toulouse (França) e iniciou seu aprendizado em dança estudando *ballet* no Conservatório de Toulouse. Atuou em diversas companhias de *ballet*, inclusive a de Maurice Béjart. Participou da chamada *danse nouvelle* que modificou o pensamento tradicional acerca da dança na França. Em 1985, coreografou *Cinderela* para o *Opera National de Lyon*. Para maiores informações cf. Canton (1994, p. 113-121).

movimento pode ser um meio de expressão quando representa uma ideia, e pode ser um fim quando se apresenta como uma ideia estética.

Em *Cinderela* de Frederick Ashton percebemos a segunda afirmação: a técnica clássica está a serviço da estética que o *ballet* clássico criou para si. Os movimentos nessa dança são a representação genuína da codificação da técnica. O vocabulário que se aprende nas aulas de *ballet* é reproduzido no palco de maneira exata, sem alteração no modo como a técnica indica como deve ser a sua execução. A personalidade do coreógrafo mostra-se na escolha dos passos e no seu sequenciamento, o que passa a se refletir nas dinâmicas e formas dos movimentos realizadas com a função de expressarem a trama proposta. Aos bailarinos, que integram a companhia, cabe o papel de realizarem os passos e as sequências nas composições coreográficas exatamente como são solicitadas pelo coreógrafo e são solicitações baseadas em movimentos que refletem o modo como está codificada a técnica do *ballet* clássico. O movimento, dessa forma, torna-se limitado ao vocabulário da técnica sem sofrer interferências de outros vocabulários, e a maestria do coreógrafo está em organizar criativamente esse vocabulário na obra.

Já em *Cinderela* de Maguy Marin, observamos a primeira afirmação realizada por Lobatto: o movimento é um meio de expressão. Os bailarinos de ambas as companhias são preparados na técnica clássica, porém Marin utiliza-se dessa técnica de maneira diferenciada de Ashton. Marin usa mais as habilidades e qualidades dos movimentos do que da formação encontrada nessa técnica. Mesmo assim ainda podemos reconhecer nos movimentos da coreografia uma característica corporal proporcionada pela técnica do *ballet* clássico. Sendo assim, a preparação corporal nessa técnica vai potencializar os movimentos para a criação coreográfica. Porém, Marin utiliza um vocabulário corporal para além daquele do *ballet*, pois este vocabulário está em função daquilo que ela deseja expressar e nos fazer ver por meio da coreografia. Podemos até observar características corporais impressas nos bailarinos pela prática do *ballet*, mas a utilização de um vocabulário marcado pelo código da técnica do *ballet* não pretende ser parâmetro para a estética observada na obra.

Por isso, o estudo dessas obras, tornou-se importante para esta pesquisa. O que ainda nos chama atenção no trabalho de Maguy Marin é o fato de vermos que princípios e conceitos do *ballet* são bem compreendidos e se mostram aliados a qualidade e organização corporal que a técnica oferece aos seus praticantes. Na sua *Cinderela*, os princípios e conceitos tornam-se

imediatamente reconhecidos na coreografia, mas não seguem uma regra ou uma rígida organização corporal e espacial, geralmente percebidas nas obras que tem a técnica do *ballet* como base para os movimentos, ou melhor, que tem a técnica como um fim em si mesma. Maguy Marin conhece a fundo a técnica para fazer dela seu meio de comunicação na criação e preparação corporal do elenco de bailarinos, sem se limitar, no entanto, ao seu vocabulário.

Entendemos a utilização da técnica da mesma maneira que Maguy Marin. Isso nos auxiliou a encontrar estímulos para a pesquisa e experiência nos Laboratórios de Criação. Estes serão descritos neste trabalho, no qual a vivência da técnica do *ballet* em aulas e ensaios veio para oferecer suporte para a criação, mas também acabou por suscitar novas potencialidades de movimentação. Nesses laboratórios não procuramos nos ater ao vocabulário específico da técnica, mas sim trabalhamos no sentido de compreender a sua estrutura, para então fazer opções criativas. A técnica clássica para essa pesquisa será apenas um meio e uma base para o trabalho corporal, que ao se ancorar no entendimento da teoria que o embasa, poderá então encontrar novas possibilidades de expressão e movimentação.

A segunda reflexão que faremos em relação a essas obras encontra-se presente na utilização dos gestos. Frederick Ashton faz da pantomima um meio para a comunicação das ações propostas. Dessa maneira, o gestual dos bailarinos é caracterizado pela mímica, evidenciada pela execução exata e detalhada dos gestos, visando representar uma ação, um determinado sentimento. Nessas ações não há espaço para o menor desvio na precisão com que o gesto necessita ser realizado de acordo com a técnica do *ballet*. O bailarino só pode expressar-se pelo gesto pré-estipulado. Nesse caso, o gesto que se dança é concebido para representar uma significação precisa. O movimento parece estar submetido a compreensão da linguagem falada. Por exemplo, o personagem Cinderela executa uma valsa, corre na meia ponta pelo espaço, sobe na ponta dos pés na sapatilha de ponta para deslocar-se em passos rápidos e equilibrados, que procuram mostrar toda sua alegria. Em outro momento, alça-se do mesmo modo nas pontas dos pés, mas agora com um espanador nas mãos, e faz movimentos limpando uma grande estante localizada na sala.

Na obra de Ashton, a ação dramática é conduzida por critérios de verossimilhança e de gestos miméticos: a pantomima, como já foi colocada. Os bailarinos atuam na compreensão da pantomima como paixões que afetam a alma. E por meio de gestos miméticos, puramente

artificiais que a narrativa de *Cinderela* em Ashton será conduzida. Isso nos remete a reflexão realizada por Marianna Monteiro (2006) sobre a concepção de dança para Noverre, um dos grandes reformadores da dança do século XVIII.

Novamente, é a questão da verossimilhança que entra em foco, só que agora no âmbito da interpretação. A relação entre natureza e artifício mais uma vez se objetiva, e a concepção de imitação da natureza na dança completa-se assumindo contornos bem nítidos, no redimensionamento da oposição entre espontaneidade e controle, no que diz respeito à atuação do bailarino. (MONTEIRO, 2006, p. 31).

Já na obra de Maguy Marin, os gestos são ressignificados pelo próprio movimento, fugindo, assim, da mímese dos sentimentos dos personagens. Os movimentos deixam de ser descrições do corpo no espaço para assumir nuances, coloridos e subjetividade, neste caso, da coreógrafa. Outro recurso, nesse sentido, foi a modificação corporal dos bailarinos por meio de máscaras e figurinos fora de proporção em relação aos corpos. Da personagem, propriamente dita, na remontagem por Ashton, a bailarina “veste” o personagem, já Maguy transformou sua Cinderela numa boneca desajeitada, impedindo, assim, que “os dançarinos do balé de Lyon empregassem as expressões miméticas a que estavam habituados (...)” (CANTON, 1994, p. 128).

Maguy Marin apesar de inovar sua criação com a utilização de movimentos abstratos, ela ainda se vale da pantomima para comunicar o gesto dançado. O gesto ainda se veicula à mímica das ações. O príncipe, ao iniciar sua busca pela dona do sapatinho de vidro, cavalga num cavalo de pau. Na cena presente no fim do espetáculo, Cinderela acomoda sua cabeça no ombro do príncipe num movimento indicativo de felicidade e ternura, bem característico da expressão “felizes para sempre”.

Essa observação a respeito do gesto, sobre a pantomima da abstração do movimento, será melhor desenvolvida durante o Procedimento coreográfico 2. Nesse tópico, vamos entender como o movimento transborda uma significação, “guardando para si o mistério do seu sentido e da sua fruição” (GIL, 2004, p. 85). Assim, nossa criação coreográfica vai se distinguir das criações de Ashton e Maguy à medida que se desprende da narrativa da história e da narrativa corporal que continua a reverberar no gesto dançado.

Nossa última reflexão sobre a observação dos vídeos foi direcionada para o início das pesquisas de movimento. Como já foi dito, *Cinderela* de Frederick Ashton trabalha os movimentos característicos do vocabulário do *ballet* clássico. Apesar dessa pesquisa não ter por objetivo aprimorar a técnica clássica tradicional encontrada na obra de Ashton, a observação dessa coreografia foi fundamental para estudar os elementos que compõe o princípio da verticalidade (postura, peso e centro de gravidade) e o espaço no *ballet*.

Já a *Cinderela* de Maguy Marin, por se tratar de uma criação em dança na qual a técnica do *ballet* foi o meio para a expressão, os movimentos ofereceram uma maior possibilidade de análise. Ultrapassando as características do *ballet*, a coreografia proposta foi diferenciada na maneira como o peso do corpo foi utilizado nos movimentos, na escolha dos desenhos no espaço e nos princípios que determinam as posições dos braços e das pernas nos movimentos. Assim sendo, Marin sinalizou novas potências quando experimentou qualidades de movimentos ligadas à modulação do tônus⁶ para lidar com o peso. Foi importante também observar como ela utiliza os diferentes níveis – baixo, médio e alto – do espaço, como um novo dado para a exploração de movimentação. Maguy Marin também inseriu em seu trabalho dois elementos que não encontramos na técnica do *ballet*, como o desequilíbrio que gera quedas e recuperações.

Sendo assim, as duas produções videográficas baseadas no conto *Cinderela*, constituíram-se elementos poéticos importantes para os Laboratórios de Criação. Influenciaram e fomentaram a criação do solo, principalmente deste nosso primeiro procedimento. Podemos reconhecer uma influência direta na pesquisa pela poética do movimento e na escolha do figurino e dos objetos cênicos que constituíram a cena. As coreografias registradas contribuíram também para as reflexões acerca do papel da técnica clássica na preparação do bailarino contemporâneo e na compreensão do movimento abstrato tão presentes nas criações em dança contemporânea.

⁶ Tônus- “A mais usual definição de tônus refere-se à prontidão muscular para responder a um estímulo nervoso ou o estado de contração dos músculos antes que sejam ativados pela vontade”. Em seu livro *Muscles Alive*, Basmajian (1967, p.71) chama a atenção para o tecido de suporte como uma significativa parte do tônus: “O tônus geral de um músculo é determinado em grande parte pela passiva elasticidade ou pela normal rigidez celular do tecido muscular (e fibroso) e pela ativa, mas não contínua, contração dos músculos em resposta à reação do sistema nervoso ao estímulo. Então, no completo repouso, o músculo não perde seu tônus mesmo que não haja atividade neuro-muscular ocorrendo” (ROLF, 1989 apud VITIELLO, 2004).

2.1.3 Os caminhos para a criação

Esta etapa do trabalho antecedia os Laboratórios de Criação e era realizada com a finalidade de aprofundar o estudo da compreensão da relação do corpo com a gravidade e da verticalidade no *ballet* clássico. Nas aulas de técnica clássica, tivemos a oportunidade de realizar um estudo revisado da mesma. Assim, definimos um padrão corporal, ou melhor, uma estrutura corporal baseada na nossa compreensão de como o corpo, nessa técnica, organiza-se em relação à gravidade a partir de plano vertical (sua principal referência espacial). O entendimento dessa estrutura forneceu-nos subsídios para a reflexão elaborada no Capítulo II descrito neste trabalho.

Os materiais utilizados (sapatilha de ponta e bola suíça) somaram-se ao Laboratório de criação na medida em que potencializaram também nossa compreensão corporal, além de se conectarem a novas experiências acerca dos conceitos corporais, o que nos trouxe novas possibilidades de movimento e de expressão.

2.1.3.1 Aulas de técnica de *ballet* clássico

A técnica do *ballet* clássico sempre esteve presente na minha história corporal. Por esse motivo, decidimos realizar este trabalho a partir dela. Assim, durante o percurso desta pesquisa tornou-se necessário e importante, além do estudo teórico relacionado ao desenvolvimento da própria técnica, retomar a prática sistemática da técnica do *ballet*. Desse modo, o que procurávamos compreender pela leitura de materiais específicos e de imagens (videográficas) de espetáculos criados por importantes coreógrafos era a ressonância dessa compreensão na experiência do corpo. O entendimento de princípios e conceitos, que alcançamos por meio da vivência e reflexão imediata desses conteúdos, é resultado de uma rede de conhecimentos teóricos/práticos. O que surge desse processo permite uma efetiva metodologia, que se organiza no constante diálogo entre teoria e prática, entrecruzando pensamentos, ideias, consciência somática e técnica de dança com profundidade e criatividade.

Assim esta pesquisa pode contar com o suporte oferecido nas aulas de técnica clássica, ministradas pela professora Angela Nolf do Departamento de Artes Corporais. A escolha pela aula dessa professora pode ser justificada pela sua abordagem diferenciada, que privilegia a percepção e a conscientização corporal por meio do próprio entendimento da técnica. Nessas

aulas trabalhava-se os conteúdos dentro da estrutura típica sugerida pela própria técnica clássica, isto é, exercícios com suporte na barra⁷, sequências no centro⁸ com a exigência de equilíbrio e sustentação, agilidade nos pequenos saltos, deslocamentos no espaço com giros e grandes saltos cruzando a sala.

O diferencial nessas aulas estava na organização dos conteúdos e na maneira como estes eram explicados, visando uma compreensão do percurso do movimento e não simplesmente a tentativa de sua cópia. Éramos incentivados a perceber a relação do corpo com a gravidade na postura estática e dinâmica. Isso implicava num entendimento de como e onde o peso corporal deve ser colocado nas transferências entre os movimentos, o que depende diretamente de se saber localizar o centro de gravidade no corpo, para então utilizá-lo no aprimoramento do equilíbrio e nos deslocamentos no espaço. Tínhamos a preocupação, também, de trabalhar o tônus adequado para a execução dos movimentos. A relação do corpo com o espaço também foi amplamente estudada, para que pudéssemos nos locomover por toda a sala, do mesmo modo como se deve deslocar no palco cênico. Dessa forma, desenvolvemos uma percepção precisa das direções e trajetórias dos braços, pernas e do tronco dentro dos princípios da técnica do *ballet* clássico⁹.

As participações nas aulas tinham o objetivo de aprimorar nossa compreensão corporal sobre a técnica. Buscávamos, assim, realizar a execução de um movimento dentro do específico vocabulário da técnica, o qual servia de parâmetro para uma determinada ação ou qualidade de movimento, para então propor uma pesquisa sobre o início, percurso e finalização do movimento. A proposta era ter um ponto de partida, uma unidade corporal, na qual pudéssemos reconhecer um padrão, um código, para então ter a possibilidade de reelaborá-lo com propriedade, o que implicava ter uma percepção clara do que consistia o movimento.

⁷ A barra é um suporte no qual os bailarinos repousam suas mãos. Chamamos de “barra” para o início de uma aula de *ballet* clássico que é caracterizado pelos exercícios *plié*, *tendu*, *jeté*, *rond de jambe*, *fondue*, *frapé* e *grand-battement* realizado nesta sequência. Para mais informações cf. Kirstein 1980.

⁸ Centro é a parte da aula de *ballet* em os bailarinos desenvolvem sequências de movimentos sem a utilização da barra. São trabalhados *adágios*, pequenos saltos, médios e grandes saltos.

⁹ Sobre estes princípios cf. Lawson (1980).

2.1.3.2 A sapatilha de ponta

Paul Bourcier (2006) escreve que a sapatilha de ponta foi a grande descoberta e uma das principais características dos *ballets* românticos. Segundo esse autor, a bailarina Geneviève Gosselin é citada como a primeira a utilizar a sapatilha para trabalhar a técnica clássica sistematicamente em 1813. Porém foi por meio da bailarina Marie Taglioni¹⁰ que a “ponta” ganhou destaque e passou a integrar a prática e o figurino das bailarinas no período romântico do *ballet*.

A opção de incluir a sapatilha de ponta, como parte da pesquisa corporal realizada nos Laboratórios de Criação, levou-nos a uma retomada de um exercício não praticado com muita frequência nos últimos anos. Como parte inerente da formação de qualquer bailarino na dança clássica, ela havia sido minha companheira por longos anos. Sua utilização tornou-se necessária, pois entendemos que o uso da sapatilha de ponta potencializa o aprendizado corporal na técnica, no que diz respeito à relação do corpo com a gravidade e a verticalidade, optamos por utilizá-la na pesquisa.

Assim, o próprio ato de subir na ponta dos pés, por si só, já solicita um desenvolvimento muscular aprimorado para nos manter de pé. Com a utilização da sapatilha de ponta, isso precisa ser aperfeiçoado, a tal ponto que necessitamos acreditar na possibilidade de chegarmos perto de conseguir mostrar no corpo a sensação de leveza que o *ballet* clássico solicita. Para o bailarino, subir nas pontas dos pés não pode ser considerado apenas uma questão estética, mas uma questão de potência corporal, com um domínio refinado do próprio corpo.

Voltar a vestir a sapatilha tornou-se um trabalho que ultrapassou as paredes das salas onde ocorriam os ensaios. Passou a fazer parte da rotina extraclasse. Para o retorno das sensações geradas pela técnica de ponta foi preciso, além da sua utilização no Laboratório de criação, retomar a familiaridade com esse sapato. Procurávamos passar o maior tempo possível com ela nos pés. Essa opção foi influenciada pela trama da personagem estudada. Tentávamos também realizar atividades domésticas corriqueiras, como varrer casa com a sapatilha nos pés. Não queríamos fazer uso da sapatilha apenas como elemento que caracteriza o *ballet*. Procuramos, então, incorporar esse material ao corpo. Com o formato diferenciado da sapatilha foi se

¹⁰ Marie Taglioni nasceu em Estolcomo em 1804 e é considerada a bailarina de maior destaque dos *ballets* românticos. Sua técnica foi aperfeiçoada graças a seu pai, Felippo Taglioni, mestre de *ballet*, que a acompanhou durante toda sua carreira. Dançou na Ópera de Paris assim como em importantes companhias da Inglaterra e da Rússia. Faleceu em Marselha em 1884.

moldando também um formato de andar, correr, de ficar em pé... Não tínhamos a pretensão de naturalizar a sapatilha aos pés, ou seja, trazê-la mais próximo de um andar cotidiano, por exemplo. Ao contrário, devido a essa pesquisa extraclasse, fomos capazes de experimentar e conhecer novas sensações que foram aproveitadas para a composição do corpo em cena.

A sapatilha de ponta foi um material escolhido por fazer parte da preparação corporal do bailarino clássico, como já foi dito. Fizemos um trabalho de fortalecimento dos pés por meio de exercícios próprios da técnica clássica, o que favoreceu a percepção de como é executar a técnica do *ballet* com a sapatilha de ponta e sem a mesma. Também utilizamos as sapatilhas de ponta durante as aulas práticas de *ballet* em exercícios que não dependiam do sapato de ponta, para obtermos um desenvolvimento mais apurado das musculaturas que possibilitam a sustentação do peso do corpo na ponta dos pés. Essas musculaturas também são aquelas que nos mantêm em pé e que são responsáveis pela sensação de oposição a força da gravidade.

2.1.3.3 A bola suíça e a Ideokinesis

Antes de utilizá-la como material para auxiliar nos Laboratórios de Criação, a bola integrou a prática de aquecimento e contribuiu para o aprimoramento do trabalho relacionado à técnica clássica. A bola é um excelente instrumento para sensibilizar o corpo como um todo e possibilita estimular a percepção de suas partes separadas. É um material que proporciona uma rápida resposta a nossa ação em contato com ela e ajuda-nos a modular o tônus corporal. A bola permite-nos também experimentar novos movimentos que surgem na troca de apoios estabelecida entre o corpo e ela, num constante diálogo entre o equilíbrio e desequilíbrio, onde nosso corpo procura suporte na deformação da bola causada pelo peso das partes do corpo sobre ela.

Podemos, ainda, com o uso da bola suíça, desenvolver a propriocepção¹¹, pois ela demanda uma atenção e percepção constante do corpo em relação tanto à própria bola como em ao espaço ao redor, o que nos obriga a estar no momento do movimento, porém atentos à próxima ação que surge, a qual é dependente da anterior. Como a propriocepção nos fornece o sentido do todo, a capacidade de sabermos a posição exata do corpo sem necessidade de olhar para ele

¹¹ Entendemos propriocepção como a percepção espacial do corpo em situação dinâmica e estática. Mais à frente será citado o tônus muscular e torna-se importante saber que sua regulação é função do sistema proprioceptivo. Mais informações sobre a propriocepção cf. Tavares (2003, p. 62-63).

diretamente, esse trabalho com a bola contribuiu não só para a concentração na fluência de cada movimento, como para o aprendizado de perceber o que acontecia no corpo e captar os novos movimentos surgidos a cada momento.

A bola suíça tornou-se uma parceira apta a responder imediatamente aos movimentos, nos recebendo quando há uma entrega, reagindo com a mesma intensidade quando há uma ação direcionada a ela. Desse modo, ela tornou-se uma aliada na pesquisa sobre o peso corporal, mostrando a necessidade de se saber como o centro de força (na pélvis), onde os grandes músculos que dão suporte ao torso estão localizados, podem favorecer o sentido da verticalização, por trazerem a consciência da relação cabeça/pélvis. Pois é principalmente a coluna vertebral, o esqueleto axial, responsável pelo estabelecimento do plano vertical, a linha que conecta os pés à cabeça.

A bola suíça foi, também, um material que facilitou a compreensão do método da *Ideokinesis* utilizado pela professora Júlia Ziviani no seu trabalho. A vivência das nove linhas de movimento de Lulu Sweigard¹² foi necessária a fim de se compreender a organização corporal nas posturas estática e dinâmica baseadas no método *Ideokinesis*. Para Sweigard, referir-se a uma postura adequada é levar em consideração a manutenção do alinhamento das estruturas ósseas do corpo em relação à linha da gravidade e à distribuição do peso igual sobre os dois pés, observando o direcionamento natural e funcional da ossatura.

Para chegar a essa organização, Sweigard propõe nove linhas imaginárias, que ao serem acionadas mentalmente se conectam em estruturas corporais específicas. Devemos ter o conhecimento do sistema esquelético para dar início à imagem proposta pela linha. O seu percurso não deve ser modificado pelo sistema muscular, pelo contrário, ao direcionar os ossos espera-se que a musculatura siga essa organização proposta. Isto é, cada uma dessas linhas possuem uma localização no corpo, com início, percurso e finalização da imagem, a qual está sempre em movimento e procura ligar partes do corpo correspondentes a essa linha. Cada uma faz parte de um todo, numa interdependência tal entre elas, que nos leva, ao final do percurso das nove linhas, a ter uma consciência da organização geral do corpo na postura estática e dinâmica.

¹² Lulu Sweigard é pesquisadora e docente da Columbia University em New York. Sweigard não só continuou o trabalho, mas desenvolveu os princípios e conceitos da criadora do método *Ideokinesis*, Mabel Todd.

O estudo das nove linhas de movimento foi importante para entendermos como ocorre e é mantida a postura do corpo em níveis diferentes, seja na posição de pé, sentada ou deitada. A bola suíça somada ao emprego das linhas de Sweigard possibilitou o entendimento de como atua o centro de força na sustentação do torso, para que as pernas possam livremente se movimentarem, assim como tornou possível perceber e sentir o direcionamento no plano vertical na relação pélvis/cabeça e pés/cabeça. Esclarecemos que, para Sweigard referir-se a uma postura adequada é levar em consideração a manutenção do alinhamento das estruturas ósseas do corpo em relação à linha da gravidade e à distribuição do peso sobre os pés com os tornozelos posicionados na linha sagital da coxofemoral e os braços pendurados livremente ao lado do tronco. A partir deste trabalho ficou mais claro associar a postura alcançada por meio das nove linhas de movimento a postura solicitada no *ballet* clássico, o que nos permitiu compreender e elaborar o princípio da verticalidade.

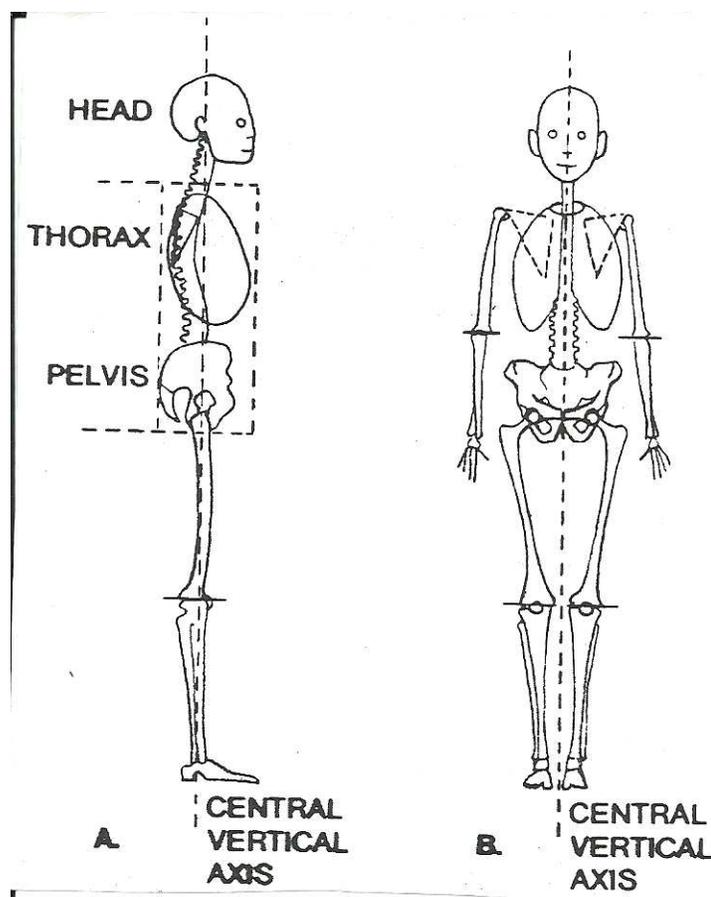


Imagem 2: Postura-alinhamento das estruturas do tronco na posição de pé

Fonte: Sweigard (1974, p. 177).

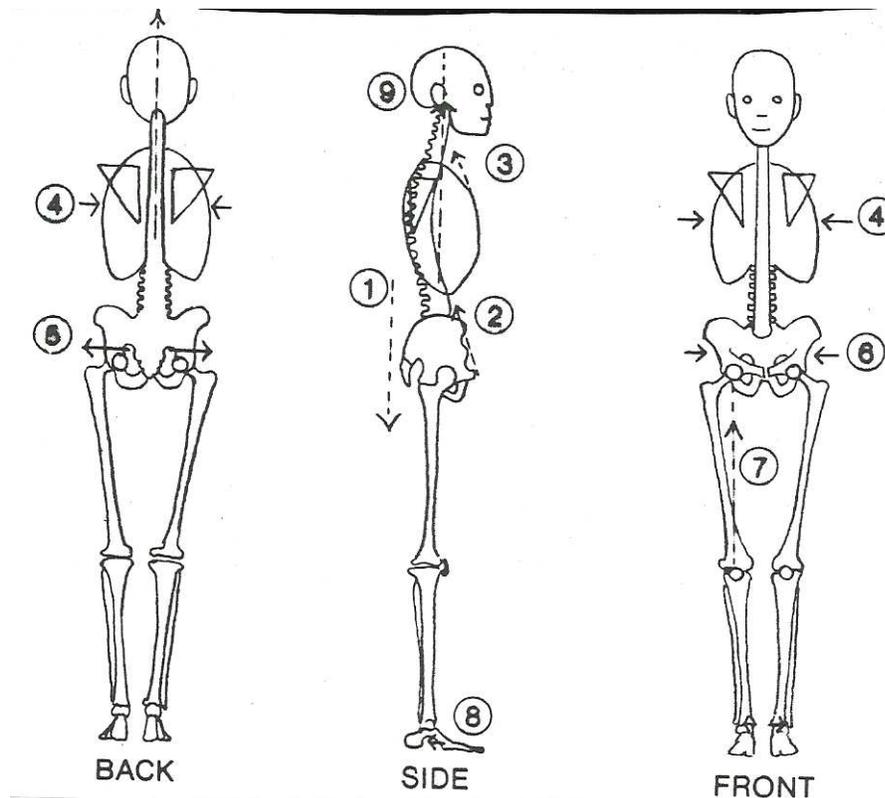


Imagem 3: As nove linhas de movimento com a localização e direção do movimento

Fonte: Sweigard (1974, p. 193).

1. **Linha de movimento para alongar a coluna vertebral em direção ao chão:** essa linha ajuda a manter a coluna alongada e é capaz de suportar peso, evitando a anteroversão do quadril por relaxar os músculos das costas especialmente os da lombar.
2. **Linha de movimento que diminui a distância entre a metade central da pélvis e a décima segunda vértebra torácica:** a frente da pélvis move para cima e a décima segunda vértebra torácica para frente, diminuindo a distância entre elas. Resultados positivos com essa linha dependem de diversas relações que devem ser estabelecidas no esqueleto e é uma das mais difíceis de ser alcançada. No entanto é a mais importante para se chegar ao equilíbrio da estrutura central do esqueleto e favorece a liberdade de movimento dos membros inferiores.
3. **Linha de movimento do topo do esterno até a primeira vértebra cervical:** essa linha faz a relação entre o esterno e o final da coluna cervical e sua necessidade vêm

principalmente da ação da primeira linha que alonga a coluna para baixo. Ajuda na mudança da posição da cabeça e a primeira vértebra torácica, indicando que a parte superior da coluna está mais bem alinhada em relação à pélvis.

4. **Linha de movimento para aproximar a caixa torácica:** apesar de o movimento imaginado ser invariavelmente de se levar a caixa torácica em direção à linha central do corpo ou para a coluna onde as costelas estão inseridas, o objetivo não é diminuir o diâmetro da caixa, mas sim promover a sua flexibilidade, contribuindo para a amplitude de movimento necessária para a respiração. O sucesso desta linha traz um alinhamento da coluna ajudando no suporte do peso, flexibiliza as articulações do ombro e leva a uma eficiente posição da pélvis e dos membros inferiores.
5. **Linha de movimento para expandir a parte posterior da pelve:** promover espaço entre o sacro e as asas ilíacas relaxa os músculos na posterior da pélvis, que estão constantemente mais contraídos que o necessário. Isso interfere na posição a frente da cabeça do fêmur no acetábulo, que garante a eficiência, mobilidade e estabilidade dessa articulação para o movimento dos membros inferiores.
6. **Linha de movimento para aproximar a parte anterior da pelve:** o movimento imaginário de aproximar as duas cristas ilíacas aumenta o controle muscular dentro da articulação coxofemoral e contribui na centralização do peso entre elas.
7. **Linha de movimento do centro do joelho até o centro da articulação coxofemoral:** o resultado das duas linhas anteriores interfere no sucesso desta linha. O alinhamento das estruturas abaixo e acima da pélvis necessariamente influencia o equilíbrio da própria pélvis.
8. **Linha de movimento do halux para o calcâneo:** enfatiza a colocação dos dedos apontados na diretamente para a frente no andar. Com a diminuição da anterversão da pélvis e melhor controle do fêmur perto desta, esta linha resulta na colocação do peso mais bem centralizado nos tornozelos, menos pronação ou eversão dos pés e aumento do arco longitudinal do pé.
9. **Linha de movimento do tronco em direção ao centro da vértebra áxis:** desde que todas as mudanças na posição das partes do esqueleto contribuem para o alongamento do eixo central do torso, esta linha é a que promove simultaneamente mais mudanças no

torso como um todo, especialmente no alinhamento da coluna e na posição da cabeça, quando as outras linhas já estão atuando.

Abaixo, descreveremos algumas sequências de exercícios elaborados pela professora Júlia Ziviani, que nos auxiliou na compreensão corporal dos movimentos da técnica do *ballet* clássico, bem como nos ajudou a explorar de maneira diferenciada a relação do corpo com a gravidade e com o espaço. Assim, este trabalho suscitou um reconhecimento das possibilidades de investigação de movimento por meio da bola suíça, o que enriqueceu nossas improvisações. Da mesma forma, ajudou-nos a reconhecer e modificar alguns padrões corporais já incorporados, os quais identificamos como provenientes de um aprendizado inadequado da técnica clássica. Vale ressaltar que todas as matrizes aqui descritas foram experimentadas inicialmente com os pés nus e depois com a sapatilha de ponta, para favorecer a transposição desses exercícios para o trabalho corporal específico necessário à pesquisa com a sapatilha de ponta, o que, dessa maneira, potencializou o trabalho.

Sequência um: Exercícios a partir da posição sentada na bola

Linhas mais atuantes: 2, 3, 5, 6, 7, 9

A posição sentada na bola proporciona-nos uma investigação pormenorizada do alinhamento do tronco e de sua importância da ação conectada com as pernas. Faz-nos perceber como estão interrelacionadas as três esferas: cabeça, a caixa torácica e a pélvis, tendo com eixo central a coluna vertebral. Nessa posição, deve-se tomar o cuidado de sentir os ísquios em contato com a bola e alinhar as pernas em relação à bacia num ângulo de 90° para que se preserve a integridade do joelho, e manter bem apoiados os pés no chão. Nesta posição o movimento poderá ser acionado pela ação dos pés que impulsionam o chão ou da pélvis que movimenta a bola.

Começamos o exercício percebendo a organização corporal que se dá logo que sentamos na bola. O ísquio procura estabelecer contato com a bola que cede ao peso do corpo e faz a cabeça se alongar na direção oposta. Criamos, assim, uma sensação de oposição entre o ísquio e a

cabeça. Sem perder essa sensação, o ísquio empurra a bola e a bola empurra o ísquio provocando um balanço no corpo de cima para baixo e novamente para cima.

Os dois pés atuam como propulsores do movimento nesse trabalho, pois são solicitados para ajudar tanto na estabilidade do corpo sobre a bola quanto para iniciar a ação. Aos poucos, os pés vão saindo do chão um de cada vez, num movimento alternado e depois os dois ao mesmo tempo. Quando retiramos os pés do chão percebemos, por esse movimento, a independência das pernas em relação ao tronco, ocasionada pelo poderoso suporte do centro do corpo. Criamos uma sensação de espaço dilatado na articulação coxofemoral.

Aos poucos, busca-se construir a sensação de verticalidade no tronco. Cabeça, caixa torácica e pélvis procuram o equilibrar e a estabilizar esse movimento, que se dá de cima para baixo e novamente para cima, seguindo o eixo do esqueleto. Assim, utilizando o impulso criado por esse movimento, experimenta-se como o peso do corpo, ao ser transferido, chega até a posição apoiada sobre os dois pés. O torso busca e utiliza o apoio sobre os pés para se manter firme e em equilíbrio quando nessa posição.

A partir dessa sequência (sentada na bola) podemos explorar diversos exercícios que enfatizam o alinhamento do tronco e a independência deste em relação às pernas. Citamos como exemplo um exercício em que o torso vai deslizando as costas sobre a bola, num movimento de estender e flexionar a coluna, passando pelas três esferas citadas acima e dando-nos a clara informação de todo o torso. Também podemos utilizar o contato e suporte do peso da pélvis sobre a bola, para experimentar a primeira e segunda posição das pernas do *ballet* na bola (rotação da coxofemoral para fora com os artelhos dos pés apontados para a direção externa) e assim explorar movimentos do vocabulário do *ballet* como o *relevé*, *tendu*, *jeté*, *fondue* e outros.

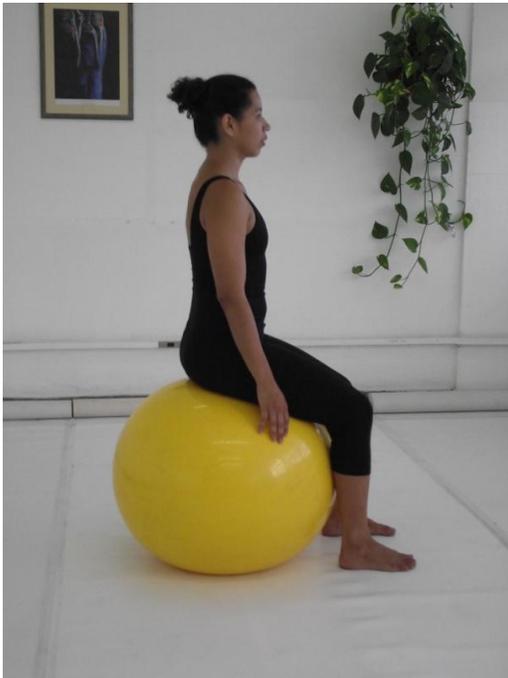


Imagem 4¹³

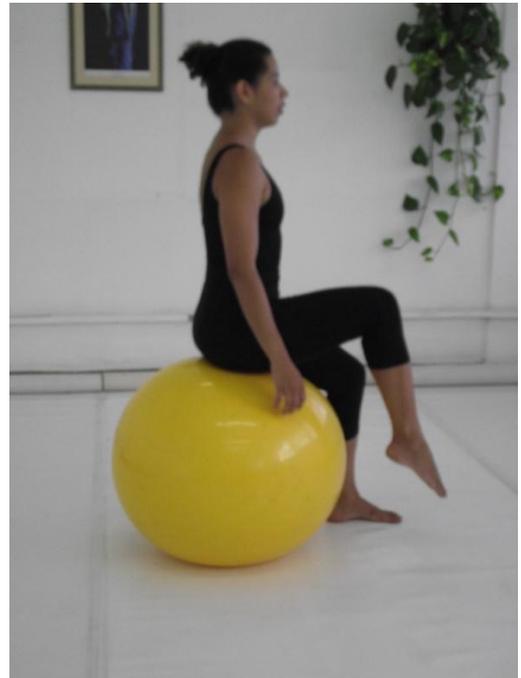


Imagem 5



Imagem 6

¹³ As imagens 4 a 22 possuem em comum a seguinte legenda: Caminhos para a Criação: a Bola Suíça e a Ideokinesis – Sequência de Movimento. Fonte: Acervo particular da pesquisadora (P.35). Fotos: Gabriel Vitiello.

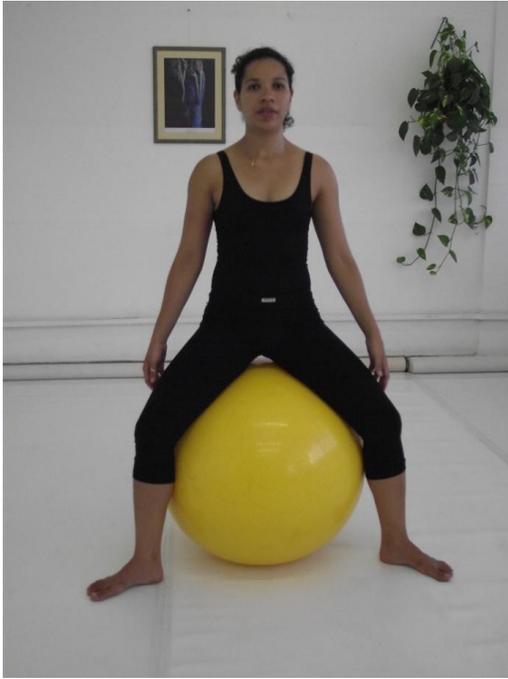


Imagem 7

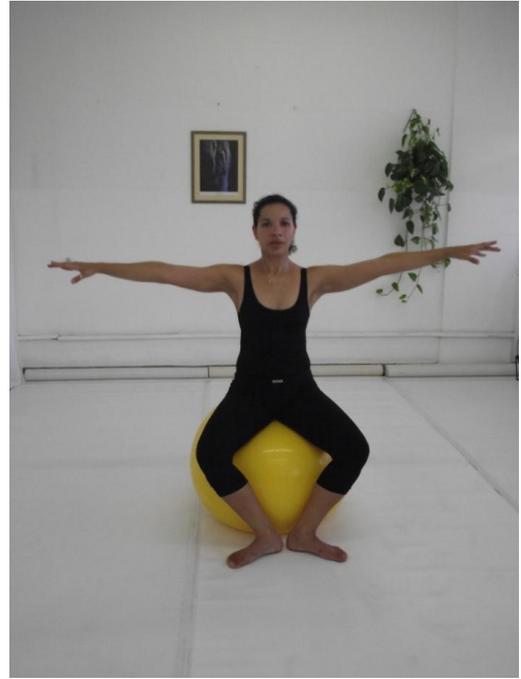


Imagem 8

Sequência dois: Posição de pé

Linhas mais atuantes: 1, 2, 3, 7, 8

A sequência um favoreceu esse exercício. Passamos a sentir na posição de pé os membros inferiores e superiores mais presentes. As articulações que foram mais requisitadas no exercício anterior, sensibilizaram-se possibilitando a utilização destas em toda a sua capacidade de movimentação. O peso das partes do corpo ficou mais evidente e o movimento no espaço tornou-se mais amplo. As articulações do quadril e do ombro foram também trabalhadas, possibilitando a percepção da cintura escapular e pélvica, importantes para o vocabulário da técnica do *ballet*.

A primeira sequência de exercício começa em pé de frente para a bola. Nessa posição, flexiona-se a perna e coloca-se um dos pés sobre ela. Percebe-se o peso da perna, o novo alinhamento e a partir da estabilidade momentânea proporcionada pelo contato do pé com a bola realiza-se movimentos de extensão e flexão da perna, iguais aos sugeridos nos movimentos de *plié* e *battement fondu* no *ballet*. Busca-se gerar um alongamento que tente ir além do tamanho da perna, imaginando perfurar, dessa maneira, o espaço. Faz-se o movimento de um meio *round de*

jambe levando a perna para a lateral do corpo. O mesmo movimento de extensão e flexão é realizado.



Imagem 9

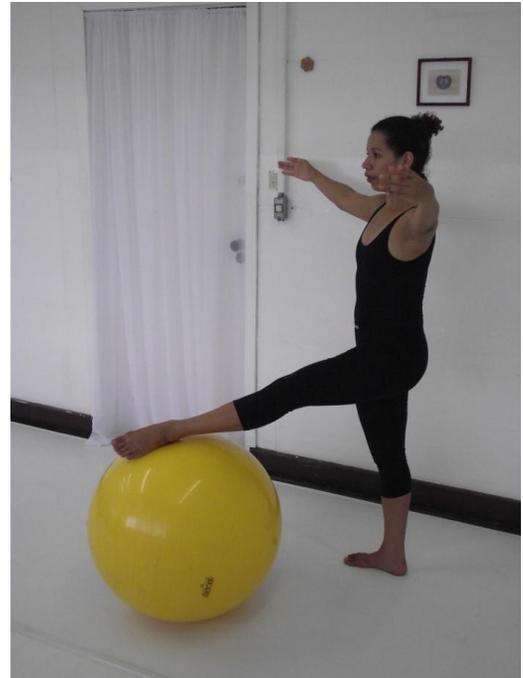


Imagem 10

Na segunda sequência, coloca-se os dois braços sobre a bola. Aos poucos, procura-se pressionar a bola para baixo, que cede à pressão do braço possibilitando sentir e perceber o espaço, que é criado nas articulações braços e entre as vértebras na coluna vertebral. Com apenas uma das mãos com a palma voltada para cima, vai-se deslizando a parte de fora dos braços pela bola até o ombro. O movimento é de torção e extensão do torso e dos braços até o ombro. O mesmo movimento é repetido com a parte de dentro do braço, com as pernas separadas, gerando uma grande transferência de peso entre a perna que flexiona e a outra, que se estende num movimento de lado a lado. Outras partes do corpo, como caixa torácica e pernas se conectam a esse movimento, proporcionando uma maior amplitude de movimentação gerada pelo deslocamento da bola de lado a lado.



Imagem 11

Para explorar a amplitude do movimento no espaço em relação ao deslocamento da bola pelo chão, realizamos movimentos de locomoção pelo espaço procurando estar com a bola. Nesse exercício, lança-se a bola no espaço, corremos para alcançá-la e, então, sentamos sobre ela em movimento. Torna-se necessário perceber o impulso com que lançamos a bola no espaço, pois dele depende o cálculo da velocidade necessário, que devemos imprimir ao corpo para chegar até a bola. Então devemos captar o quão rápido a bola corre pelo espaço, e em deslocamento procurar sentar pelo contato dos ísquios sobre ela, passando pela posição sentada na bola até conseguir colocar os pés no chão do outro lado, saindo à frente da bola.

Pode-se, também deslizar o corpo pela bola, buscando manter-se em cima dela o maior tempo possível, o que pode ser alcançado pela abertura das pernas num amplo movimento de oposição, e isso nos leva a realizar a mesma coordenação necessária ao passo de *grand-jeté* no *ballet*. Esta sequência foi especialmente interessante de ser realizada, pois consegui repetir na bola movimentos similares aos que utilizo no segundo procedimento solo. Foi então possível compreender como o peso da pélvis deve ser impulsionado para cima e para frente, deslocando-se no ar como era anteriormente realizado sobre a bola.



6

Imagem 12

Sequência três: Dé pé sobre a bola

Linhas atuantes: Todas

Este é um exercício que procura aperfeiçoar nossa propriocepção e nosso equilíbrio dinâmico. É um trabalho que exige atenção, concentração, centralização, respiração fluente e uma musculatura ativa em todo o corpo. Um cuidado redobrado deve ser tomado, para evitar possíveis acidentes. Primeiro, deve-se encontrar um lugar adequado para que se tenha um apoio seguro das mãos para, então, ajoelhar na bola e passar a posição de pé sobre ela. O trabalho consiste em conseguir manter-se de pé sobre a bola. Como nos outros exercícios, busca-se perceber o corpo nessa posição, antes de realizar qualquer outro tipo de movimento, visto que ocorre um movimento que percorre todo o corpo em ajustes constantes na posição do corpo sobre a bola. Nessa matriz, o equilíbrio e o desequilíbrio serão constantes. É nesse ponto que, para o nosso entendimento, acontece o desenvolvimento proprioceptivo.

Como a necessidade de perceber e saber manter a relação cabeça/pés é, não somente vital, mas essencial para a permanência sobre a bola, esta sequência ensina muito sobre o sentido da oposição no movimento vertical. Ao mesmo tempo em que os pés pressionam a bola, comprimindo-a e deixando o peso do corpo cada vez mais apoiado nela, o torso deve procurar alongar-se para cima, realizando uma resistência à ação da gravidade. Então, o sentido de oposição no corpo, isto é, o movimento gerado pelos pés que comprimem o chão para retirar dele a força que o possibilitará erguer-se e opor-se ao chamado da gravidade, subitamente torna-se clara e compreensível. Aquilo que é tão difícil, de ser percebido na posição de pé e no deslocamento livre no espaço, é registrado pelo corpo nesta sequência. Justamente este exercício nos capacita a perceber a oposição corporal necessária para construir o sentido da verticalidade no movimento, da qual a técnica do *ballet* tanto se vale para realizar seu vocabulário.



Imagem 13

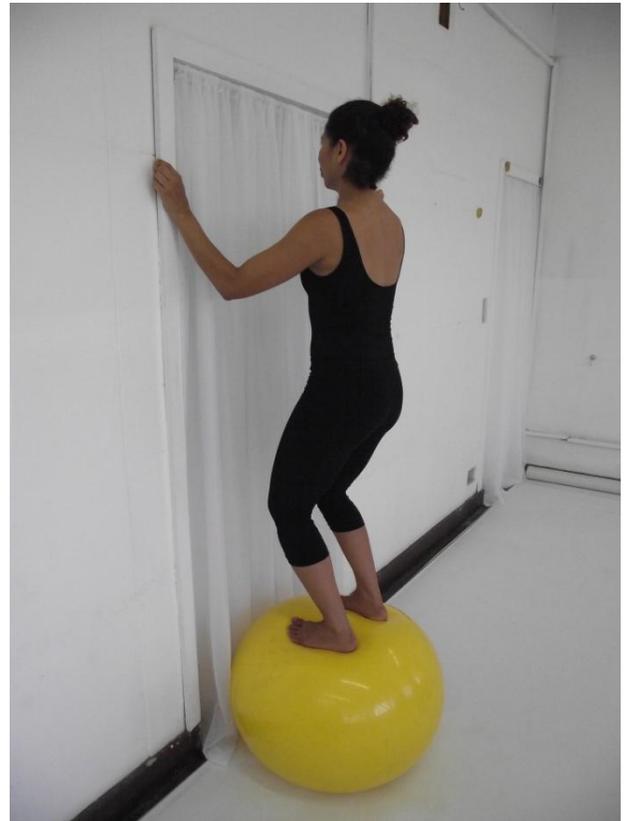


Imagem 14

Após esse primeiro exercício, movimentos de flexão e extensão foram somando-se. Em termos do vocabulário do *ballet* clássico, experimentamos realizar *demi pliés* e *grand pliés* com os pés na posição paralela, e em rotação para fora na primeira posição, conforme pede a técnica do *ballet*. Relembramos que o trabalho de resistência e oposição à gravidade deve permanecer em todas as matrizes, potencializando a sensação de verticalidade. Complementamos esse exercício com pequenas transferências do peso de um pé para o outro.

Sequência quatro: Torso na horizontal

Linhas mais atuantes: 2, 3, 4, 9

Esta sequência pode ser explorada de duas maneiras: na primeira o contato com a bola é feito pela parte anterior do corpo (um referencial, por exemplo, é o abdome) e na segunda o

contato é realizado pela parte posterior do corpo (temos a região torácica da costa como referência). Tanto o primeiro quanto o segundo contato vão proporcionar um alongamento da parte anterior e posterior do corpo, bem como auxilia na ativação da musculatura do abdome que é responsável pela vivência do centro de gravidade do corpo. Um primeiro exercício que pode ser descrito passa pela sensação de expansão e recolhimento do corpo a partir do centro. A partir da posição agachada de frente para a bola, desliza-se o torso pela bola, buscando-se expandir as extremidades (braço e perna) para longe do centro, que permanece em contato com a bola, como uma grande estrela-do-mar. Depois este retorna à posição inicial sem perder o contato do torso com a superfície da bola.

Partindo da mesma posição agachada, deslizamos sobre a superfície da bola procurando manter a frente das coxas apoiadas na bola, o torso suspenso no ar em continuidade da linha das pernas, mas os braços estão estendidos sobre as mãos que se apoiam espalmadas no chão. Nessa posição, busca-se fazer atenção as linhas de movimento propostas por Sweigard em sua totalidade, pois a dificuldade da posição pede que se consiga trazer todo o corpo para a postura de maneira simultânea. Uma compreensão (a visualização da imagem) *a priori* da postura precisa ser ativada internamente, de modo que se saiba com precisão do início da trajetória e a posição de chegada da sequência. Aqui existe um trabalho no sentido de se perceber a necessidade de utilizar o centro de força, o que no leva a saber também onde está o centro de gravidade, já que o abdome é amplamente solicitado neste exercício. Da mesma forma, mantendo essa posição (pernas apoiadas na bola e mãos apoiadas no chão), podemos suspender a pélvis em direção ao alto pela flexão das pernas, que fazem com que o torso se aproxime da parte anterior das pernas e a cabeça desça em direção à bola. A sequência é realizada principalmente pela ação dos músculos do abdome, portanto a ativação do centro de força.



Imagem 15



Imagem 16

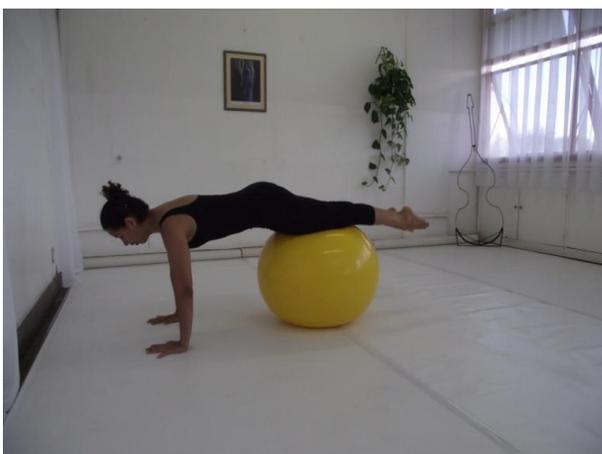


Imagem 17

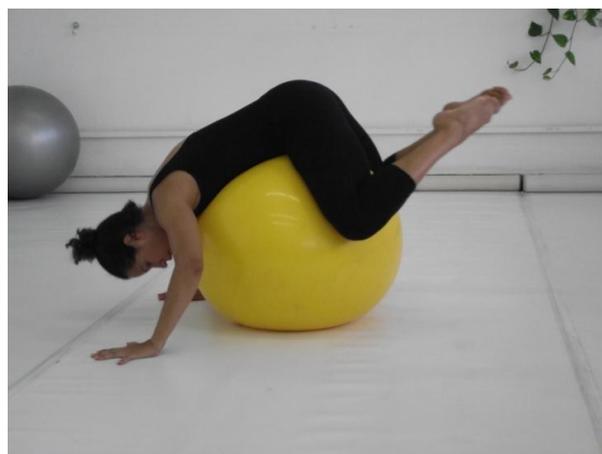


Imagem 18

Já para a sequência com a parte posterior do torso apoiado na bola, parte-se da posição sentada sobre a bola, os pés caminham à frente fazendo com que haja espaço para que o torso se alongue sobre a bola em posição de extensão. Nesta posição podemos deixar com que o peso do torso se apoie totalmente sobre a superfície da bola, deixando, assim, a coluna se moldar ao seu contato. Mais uma vez a imagem da estrela-do-mar é utilizada para nos referirmos, agora, ao alongamento e à extensão da parte posterior. Desse modo, esta sequência trabalha também o fortalecimento da musculatura das costas, que possibilita a sustentação do arco que elas realizam no espaço, no movimento chamado de *cambré* na técnica do *ballet*. Este movimento proporciona a mesma organização corporal necessária aos movimentos realizados sobre a cadeira, no segundo

procedimento criativo, sendo sua execução sobre a bola importante para a compreensão de como deve ser sua performance naquela frase coreográfica.



Imagem 19

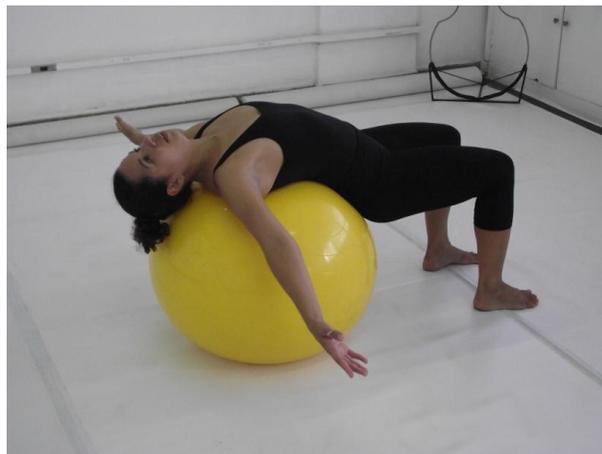


Imagem 20



Imagem 21



Imagem 22

2.1.4 Laboratórios de Criação

Começaremos este tópico apresentando duas questões importantes que se apresentaram nesse primeiro processo de criação. Se por um lado, durante os exercícios de aquecimento, os quais precediam os Laboratórios de Criação, nós trabalhávamos construindo um entendimento corporal buscando uma compreensão mais aprimorada da técnica clássica e um trabalho potencialmente consciente da mesma, por outro, durante os Laboratórios de Criação, aprofundamos a pesquisa sobre a melhor estrutura corporal que possibilitasse fruir a criatividade e a expressividade.

Entendemos que a relação do corpo com a gravidade se faz por oposição. A partir de muitas outras oposições, criadas nessa relação (corpo e gravidade), fomos capazes de propor uma expressividade na qual se fez presente na concepção do primeiro procedimento coreográfico. Dessa forma, podemos concordar com a afirmação de Hubert Godard quando o mesmo explica que a percepção e a organização corporal em relação à gravidade vai determinar a carga expressiva do gesto.

Para chegarmos à expressão corporal do primeiro procedimento, aliamos uma ressignificação da história, das ações, dos elementos cênicos e do espaço que reconhecemos nas coreografias de *Cinderela*¹⁴ com uma investigação e exploração de conceitos corporais que se apresentaram importantes nessa relação do corpo com a gravidade. Com relação a esses conceitos, investigamos e exploramos o peso, o centro de gravidade e o equilíbrio e desequilíbrio do corpo.

Buscaremos descrever a ressignificação de *Cinderela* e os conceitos corporais em dois tópicos separados para tornar a compreensão dos mesmos mais didática. Lembramos que os dois tópicos se complementam. Assim sendo, um existe em função do outro.

2.1.4.1 (Re) significando *Cinderela*

Cinderela e a concepção dos movimentos

¹⁴ Nossa concepção de *Cinderela* será citada ao longo de texto sem itálico, bem como quando nos referimos a ela como personagem.

O corpo desliza pelo chão, os braços balançam pelo ar, a perna se firma no solo, a mão confere a sujeira... Nossa Cinderela reverberou no corpo qualidades de movimentos contidos num pano que limpa o chão, num espanador que remove a poeira, numa vassoura que na rigidez de seu cabo e maciez de suas cerdas percorre e desliza pelo espaço da casa. Essas qualidades de movimento, ao comporem a cena da coreografia, imprimiram no corpo novos significados, transbordando, assim, os objetos e as ações nos quais se basearam.

Não era o pano limpando o chão que nos motivava a experimentar o movimento, mas a maneira como este deslizava pelo chão, a imagem do peso presente num pano seco ou molhado, os contornos e deformações que este ganhava ao se arrastar pelo chão. Vivenciar os movimentos utilizando essas observações nos auxiliou a conceber uma ressignificação dos movimentos de Cinderela. Entendemos, dessa maneira, que nesse processo de ressignificação conseguimos criar uma abstração gestual para nossa Cinderela. Isso se tornou possível porque partimos de ações e objetos que possuem significados claros da personagem Cinderela das coreografias presentes nos vídeos.

Em todo esse primeiro procedimento, a expressão dos movimentos ora se mostrava dançados em frases com sentidos definidos, facilmente percebidos por sua significação objetiva, ora extrapolava essa significação preenchendo o movimento de uma potência capaz de romper e de se ausentar da expressão de um sentido.

Cinderela na cena

Cabelo bem penteado, um macaquinho branco com vestígios de cinzas, tutu velho e uma sapatilha de ponta também suja de cinzas. Esse era o figurino que se apresentava no primeiro procedimento coreográfico. A opção por esse figurino está intimamente ligada à história de *Cinderela*.

Cinderela era uma jovem da alta classe. Sua condição social, anterior ao segundo casamento de seu pai, foi refletida no cabelo bem penteado e em alguns adereços com detalhes prateados e com certo brilho que compunham o macaquinho. Era um rastro da riqueza que outrora usufruía. A utilização das cinzas, por sua vez, retratava a condição em que Cinderela se encontrava após o casamento do pai, dissimulando sua verdadeira identidade. A cor branca do

macaquinho e do tutu foi escolhida para se referir à bondade de Cinderela, ao seu jeito meigo e carinhoso, sua paciência e compreensão para com as atitudes da madrasta e das meias-irmãs.

O tutu usado tinha um significado especial. Foi um presente de uma amiga que o usara em sua primeira apresentação de dança. Essa saia, assim, fazia referência às boas lembranças que guardamos da vida e que não se esgotam com possíveis mudanças. Elas permanecem... Neste primeiro procedimento, optamos por um tutu com uma armação diferente, onde tubos sanfonados e amarelos formavam a estrutura circular da saia ligados verticalmente por fitas. No tutu tradicional, essa armação é feita de arame e coberta de tule. Tivemos, dessa forma, que realizar uma pesquisa de um material que se adequasse à concepção dessa Cinderela. Como os movimentos iniciais exploravam o nível médio e baixo, tivemos que escolher um material maleável para não prejudicar a movimentação, mas que ao mesmo tempo sugerisse a armação original de um tutu.

No que diz respeito à utilização das cinzas, além desta ser usada para camuflar a verdadeira condição social e as qualidades de Cinderela, ela também foi compreendida, nessa composição, como algo que se transformará e renascerá. Nesse caso, referimo-nos também aos sonhos, que entendemos estar presente nos movimentos vibrantes das chamas do fogo. Os sonhos dessa Cinderela ainda se mantêm vivos entre as cinzas, mesmo quando o fogo parece ter se apagado. Dessa maneira, essa Cinderela dança desejando a realização dos seus sonhos por meio da própria dança. Quando ela se depara com o tutu tradicional descendo lentamente¹⁵, ela sabe que é capaz de sonhar a sua dança e acredita que aquele não é o fim. Nesse caso, não existe príncipe encantado, mas o encanto que a dança suscita nas pessoas.

Elementos conceituais dos laboratórios

Podemos afirmar que a hipótese sustentada por Hubert Godard no texto *Gesto e Percepção* foi a grande desencadeadora desse processo de investigação e experimentação corporal. As implicações corporais e expressivas advindas do entendimento da relação do corpo

¹⁵ O final do primeiro procedimento coreográfico é marcado pela descida do tutu.

com a gravidade foram se configurando em outros conceitos corporais que, no nosso entendimento, surgem a partir dessa relação. Mas, afinal, o que é gravidade?

No que diz respeito ao conceito de gravidade, os físicos H. Moysés Nussenzveig e Emico Okuno, além do investigador da neurofisiologia do movimento Roger Enoka e o cinesiologista Philip Rasch compartilham da mesma ideia. Não poderia ser diferente, uma vez que gravidade é um conceito universal presente nos estudos do movimento dos corpos materiais¹⁶ realizado por Isaac Newton em 1686. Newton observou que os corpos criam em torno de si um campo de forças atrativas denominado campo gravitacional. Qualquer corpo dentro do campo gravitacional da Terra será atraído por esta, e a força de atração é denominada força gravitacional. Essa força aqui na Terra é representada pela força-peso. A força-peso ou peso é a força de atração mais significativa para o estudo do movimento humano e para qualquer análise de esforço e de equilíbrio de uma estrutura. Peso é um conceito que surge a partir da gravidade, assim como o “centro de gravidade”. Podemos em muitas situações, pensar o centro de gravidade como um ponto onde toda a massa de um corpo estivesse nele concentrada. Esse é um conceito que pode ajudar a entendermos melhor o equilíbrio dos corpos.

Ao esclarecermos o conceito de gravidade, notamos o aparecimento de três outros conceitos: peso, centro de gravidade e equilíbrio. Dessa maneira, nossa vivência corporal experimentada durante os Laboratórios de Criação vieram ao encontro da percepção corporal desses conceitos. No princípio da verticalidade, Capítulo II discutido neste trabalho, nós realizamos um estudo buscando uma reflexão da utilização desses conceitos na técnica do *ballet* clássico. Mas nos laboratórios tivemos a oportunidade de desestruturar essa compreensão, levando-nos a novas oportunidades de movimento.

Se o entendimento da relação entre corpo e gravidade, levantado por Godard, suscitou outros conceitos corporais, a hipótese da verticalidade, colocada por A. K. Volyski, foi importante para o estudo da relação entre corpo e espaço. Esclarecemos que nesta etapa da pesquisa, serão descritas as experiências corporais que nos levaram a uma investigação e exploração dos conceitos.

¹⁶ Todo corpo que possui massa.

- ESPAÇO

No decorrer desta pesquisa, tornou-se evidente, tanto nos estudos teóricos quanto nos Laboratórios de Criação, que o espaço no *ballet* clássico é um espaço geometricamente elaborado. As danças da Corte já evidenciavam esse espaço por meio de desenhos geométricos bem definidos, como triângulos, quadrados e círculos. A técnica clássica busca uma geometrização dos trajetos e isso caracteriza a estética desse espaço, refletindo-se também no corpo em movimento. Percebemos que ainda hoje a dança clássica utiliza esse conhecimento para definir os movimentos do corpo no espaço.

Por meio de uma percepção matemática-geométrica espacial, o bailarino clássico vai desenvolver seus movimentos. Braços, pernas e torso vão se deslocar no espaço sob a orientação de linhas retas que vão de um ponto a outro. Dessa maneira, essas linhas irão compor as figuras e serão as referências a serem seguidas. E mesmo que não aconteça um movimento perceptível aos olhos, esse espaço será constituído pela intenção do corpo, dada pelas partes e pelo olhar. Mesmo em uma pirueta, com a devida atenção, podemos perceber a posição no espaço que o bailarino repousará no fim de seu giro. Espaço e corpo, na dança clássica, são trabalhados buscando um sentido ordenado dos movimentos.

Podemos auferir algumas questões que se mostraram relevantes durante a elaboração da relação corpo e espaço no *ballet* clássico. O corpo na técnica clássica desenvolve-se por meio de um sistema pontual. Por esse motivo, entendemos que seu deslocamento será pautado em coordenadas lineares, onde um ponto nos levará a outro. Quando pensamos na execução de um *tendu*, delineamos no espaço de nossa mente um quadrado. Essa é uma figura que nos auxilia a coordenar e direcionar o movimento das pernas e dos braços conforme as linhas que dividem o quadrado em frente, trás, lados e diagonais. É um saber que ajuda o bailarino a se localizar no espaço, como um ponto. Desse ponto partem linhas para frente e para trás, e de lado a lado, na forma de uma cruz. Do mesmo local também partem linhas para as diagonais frente e trás, na forma de um xis. O espaço desse quadrado passa a ser dividido por essas linhas, que dão um sentido de direção aos movimentos dos bailarinos, desde o seu início, percurso e finalização, o que lhes confere uma clareza e pureza nas linhas e formas projetadas no espaço.

Por esse motivo, entendemos que dificilmente um bailarino preparado na técnica clássica se perderá no espaço, pois, como já foi explicado, o *ballet* clássico procura desenvolver uma percepção espacial pautada em figuras geométricas, nas quais podem ser traçadas, produzidas e reproduzidas em qualquer sequência de movimento.

Considerando o corpo e o espaço como uma unidade indivisível, podemos, dessa forma, transmitir para o corpo as mesmas concepções encontradas na geometria. O cubo é a forma geométrica no qual, normalmente, a percepção espacial do *ballet* se desenvolve. Essa figura remete à forma dos palcos italianos dos teatros para onde a dança se deslocou quando deixou os salões das Cortes. Assim, a dança deixa de ser vista de cima e por todos os lados. Na geometria, o cubo é considerado um sólido perfeito, pois todas as suas faces são idênticas. Portanto, quando nos referimos ao palco italiano, quer dizer que ele possui somente um ângulo de visão. Uma das quatro partes do cubo é aberta ao público, que assiste ao espetáculo sentado de frente para com os bailarinos.

No *ballet* clássico a vivência do espaço por meio do movimento pode ser considerada uma experiência sensorial proporcionada pela matemática. Assim, sendo a construção desse espaço realizada por meio das formas geométricas perfeitas: o círculo, o quadrado e o triângulo, podemos observar que essas formas vão reverberar na ideia de perfeição encontrada nos corpos em movimento na técnica clássica de dança. Compreendemos, assim, que o espaço vai influenciar na busca por fazer com que esses corpos pareçam perfeitos na execução dos movimentos, de modo similar às figuras perfeitas encontradas na geometria.

Neste estudo sobre o espaço consideramos que Rudolf Von Laban foi um dos estudiosos da dança que melhor explicou o movimento do corpo no espaço. Seus estudos contribuíram para a compreensão da relação do corpo com o espaço, apesar da dança clássica também ter desenvolvido muito bem um sistema para lidar com o espaço. Laban desenvolveu um pensamento matemático-geométrico para explicar a relação dinâmica do corpo com o espaço, chamando esse estudo de corêutica¹⁷. Baseou suas questões artísticas e científicas na sabedoria grega, principalmente nos filósofos Platão e Pitágoras.

¹⁷ Completamos esse conceito dizendo que “a corêutica é o estudo da organização espacial do movimento que Laban desenvolveu como sendo seu sistema de harmonia espacial” (TOURINHO, 2004, p. 61).

As primeiras preocupações ligadas às artes vieram de seus estudos em arquitetura. Laban criou a categoria Espaço ou Harmonia Espacial que envolve uma “arquitetura do corpo”. Nessa arquitetura, o corpo vai se mover regido pelas mesmas leis de proporção, na qual são as partes que irão equilibrar o todo. Uma contribuição importante realizada por Laban refere-se à tridimensionalidade do corpo, pois a dança clássica, ao passar a se apresentar no palco italiano, vê-se numa bidimensionalidade, uma vez que o público tem somente o ângulo frontal de visão do palco. Assim, “pensar o corpo em termos da arquitetura tridimensional (comprimento, largura, profundidade do corpo, eixo vertical, horizontal e sagital) é uma questão fundamental para relacionar dinamicamente o corpo em movimento com o espaço” (FERNANDES, 2002, p. 160).

No estudo dos movimentos no espaço realizado por Laban, foram explorados dez pontos de referências de acordo com o corpo e esse com o espaço externo (kinesfera, níveis espaciais, tensões espaciais, progressões, projeções, dimensões, planos, volume, padrão axial e formas)¹⁸. Esse conhecimento não foi totalmente utilizado nesta pesquisa, mas certamente favoreceu a percepção de como a técnica do *ballet* clássico utiliza o espaço, e nos auxiliou nas opções por novas direções espaciais nos Laboratórios de Criação.

Para esta etapa da pesquisa, tornou-se relevante definir os conceitos de níveis, progressões e formas, mais especificamente o cubo que nos remete ao formato dos palcos italianos, o local projetado cenicamente para as apresentações do *ballet* clássico, quando este deixou os salões da Corte. Outras formas geométricas podem ser observadas no movimento, porém buscamos enfatizar apenas os níveis, progressões e formas nas improvisações, pois esses pontos de referência auxiliaram na elaboração espacial do primeiro procedimento.

Já que os níveis estabelecem relações espaciais entre dois elementos e podem ser definidos em relação a um objeto ou ao próprio corpo, procuramos utilizá-los nos dois procedimentos criativos. Os três níveis baixo, médio e alto normalmente indicam o lugar onde o movimento ocorrerá ou ocorre. Independente das improvisações realizadas privilegiarem o elemento peso, o centro de gravidade e o equilíbrio, entendemos que a questão espacial coexiste em qualquer investigação corporal.

¹⁸

Para maiores esclarecimentos cf. Tourinho (2004, p. 62-76).

A investigação e exploração dos níveis trouxeram a aquisição de diferentes apoios. No nível baixo, o corpo possui uma conexão direta com o solo, pois a maior parte dele está em contato com o chão. Assim, o corpo tem a possibilidade de iniciar um movimento a partir da percepção das partes, que não só tocam o solo, mas recebem o peso do corpo. Então, torna-se possível perceber qualidades de movimentos presentes em ações como rastejar e rolar, por exemplo.

No nível médio, o corpo distancia-se do chão e os apoios vão sendo direcionados para as partes específicas que tocam ou tocarão o solo. O engatinhar, posição sobre quatro apoios, é uma matriz de movimento que só pode ser explorada nesse nível. No nível alto, o contato com o chão é reduzido para dois ou um apoio, que pode ocorrer sobre os pés ou sobre as mãos. Neste nível, o corpo tem necessariamente de se sustentar sobre pequenas bases, que criam um apoio que torna possível sua projeção no espaço circundante. Experimentamos no nível médio e baixo giros similares aos realizados no nível alto, e percebemos, pelas experiências, a permanência de sensações e qualidades de movimentos semelhantes às experienciadas no nível alto.

Nos Laboratórios de Criação, durante a pesquisa da poética do movimento, as mudanças, principalmente as ocorridas nos níveis alto e baixo, afluíam uma condição social e emocional. Essa condição está diretamente ligada à personagem Cinderela. Explorando o nível baixo, sensações de submissão, cansaço, desprezo, sujeira, tristeza, dificuldade em movimentar-se invadiam o corpo. Em várias explorações havia uma preocupação constante em vencer essas sensações buscando se distanciar do chão. Já no nível alto, uma sensação de liberdade preenchia o corpo. Movimentar-se com os membros superiores mais livres trazia uma sensação de felicidade, domínio do movimento, de estar no comando, de estar íntegro como ser humano e pronto para transcender a materialidade humana em direção ao alto.

Se na busca pela poética do movimento essas mudanças de níveis criavam diferentes emoções e sensações, o mesmo não ocorria em relação à estrutura física do corpo. Foi observado que havia um padrão corporal relacionado à organização do corpo na verticalidade, que se repetia independente de o movimento ocorrer no nível alto, médio ou baixo, ou seja, a força geradora do movimento permanecia a mesma, sempre se irradiando do centro de gravidade, suscitando, dessa forma, esse padrão corporal sentido mesmo com as mudanças de níveis. A ideia de que o

princípio da verticalidade atua no corpo em diferentes posições no espaço surgiu dessa percepção.

Abaixo seguem registros fotográficos do primeiro procedimento coreográfico, nos quais fica evidenciada essa observação. Na primeira página temos o nível baixo, na segunda o médio e na terceira o alto. Notamos que ao fim de todo movimento, o corpo estabelecia uma mesma relação de oposição com a gravidade que culminava numa mesma compreensão de postura, de peso e de utilização do centro de gravidade. Essa observação foi importante para identificar a sensação de verticalidade presente no corpo independente de sua localização no espaço, e a passamos então a relacioná-la com a percepção do corpo que atua na técnica do *ballet* clássico, refletindo sobre o fato que podemos continuar a percebê-la como um princípio da verticalidade, mesmo não estando com o corpo no plano vertical.



Imagem 23¹⁹

¹⁹ As imagens 23 a 40 possuem em comum a seguinte legenda: Procedimento coreográfico. Fonte: Acervo particular da pesquisadora. Fotos: Thais Goes e Igor Martins.



Imagem 24

Seguindo com as definições, as progressões são os desenhos formados pelo deslocamento do corpo como um todo ou partes do mesmo ao longo de um caminho percorrido. Pode também ser entendido como o rastro que o corpo deixa ao longo de seu movimento no espaço. Observamos que nos diferentes níveis esses desenhos inscreviam-se no espaço de maneira diferenciada, sendo desenhos com formatos maiores, mais borrados e pouco definidos no nível baixo e desenhos menores e mais bem definidos no nível alto.

A ideia preponderante é a de que o corpo no *ballet* busca ser perfeito, o idealisticamente belo em movimento é reforçado pelo fato de que a técnica do *ballet* busca nas linhas puras de movimento alcançar, principalmente, a forma geométrica perfeita do cubo. Por isso, as primeiras experiências que envolveram as improvisações utilizando o espaço foram marcadas por movimentos que seguiam um padrão espacial que o corpo reconhecia como familiar, pois estes já haviam muitas vezes sido realizados durante a formação e treino na dança clássica. Ao final desse primeiro procedimento, a coreografia elaborada seguia um estudo espacial onde as linhas e os desenhos no espaço eram imediatamente compreendidos pelo corpo.

Entretanto, tivemos a oportunidade de vivenciar essa questão espacial distanciada do *ballet* com o uso da bola suíça nas improvisações. Quando o corpo se entrega aos movimentos da bola, a percepção inteligível do espaço cede lugar a outras sensações que acontecem entre o estar

sobre a bola e o chegar no chão, por exemplo. O risco proporcionado pelo desequilíbrio transforma as questões espaciais relacionadas às direções, linhas, aos desenhos e às intenções bem definidos da dança clássica em probabilidades. Utilizando a bola percebemos que mesmo com a determinação de onde se quer chegar, essa determinação se torna uma probabilidade, haja vista que a conexão consciente que nos dá nossa posição no espaço é alterada. Acreditamos que isso ocorre porque a bola interfere nessas conexões por alterar nosso sistema proprioceptivo.

A outra questão que foi suscitada pelo estudo da relação corpo e espaço na técnica do *ballet* clássico foi de suma importância para fundamentar o princípio da verticalidade. Essa questão foi observada durante as experimentações realizadas no chão, com o corpo na horizontal. Nessa posição, percebemos que a sensação de verticalidade mapeada pela postura, peso e centro de gravidade tende a permanecer a mesma de quando o corpo encontra-se de pé. Percebemos que nessa nossa maneira de entender a técnica clássica, o tronco recebe uma atenção especial, pois é por meio dessa parte do corpo que se imprime a sensação de verticalidade. Isso nos leva a pensar o espaço através dessa sensação e não mais pela posição do corpo no espaço. Assim sendo, a posição (vertical e horizontal) cede lugar à sensação de verticalidade que a técnica do *ballet* clássico imprime no corpo. Dessa maneira, somos levados a pensar que o corpo e o espaço vão se desenvolver numa mesma sensação, buscando, a todo o momento, uma intenção direcionada para cima, para a vertical.

- PESO

Neste primeiro procedimento tivemos a bola como um importante meio de percepção do peso. No estudo do peso, a bola foi determinante para absorver a diferença entre as qualidades de movimento oferecidas pelo peso pesado e peso leve e possibilitou a percepção das partes do corpo para se chegar ao todo. Foi importante, também, para explorar as articulações no sentido de torná-las independentes do tronco com uma atenção redobrada às articulações do ombro e da bacia. Além disso, a bola auxiliou na modulação do peso no sentido de entender o tônus muscular para a percepção de qualidades de movimentos distintas, que vão tornar possível a expressão do movimento. Por exemplo, essa modulação pode ser feita potencializando a oposição à força da gravidade, gerando no corpo um hipertônus.

O estudo do peso levou-nos, também, a experimentar a queda. Vimos que as modulações do peso vão determinar a relação do corpo com a gravidade. Por meio da queda, foi viável perceber que essa relação pode ocorrer quando o corpo se opõe à gravidade e quando este cede à gravidade. A queda realizada por oposição gera um paradoxo corporal localizado entre o cair e o subir, entre a atração e a oposição. Denominamos esse paradoxo de “paradoxo da imponderabilidade”, que é a sensação da falta de peso. Esta não é suscitada pela ausência da força da gravidade e sim na presença dela. Notamos que, a partir desse campo paradoxal criado pela atração e oposição durante queda, pudemos perceber e transitar pela leveza do corpo.

Na queda por oposição, ou melhor, no paradoxo da imponderabilidade, a sensação presente no cair e subir, no equilíbrio e desequilíbrio, na atração e oposição, vai propor ao corpo uma diferente maneira de perceber o espaço e o tempo. Existe um risco com a queda e para vivenciá-lo o espaço e o tempo precisam ser dilatados, inflados, despercebidos na sua maneira mais cartesiana de ser concebidos. Dessa maneira, a queda pode parecer inevitável, mas as possibilidades de movimento se multiplicam e se potencializam, por essa dilatação do espaço e do tempo. Percebemos que por meio dessa experimentação o corpo, no limite da queda, vai se tornando infinito na sua movimentação.



Imagem 25: Queda por oposição

Já na queda em que o corpo cede à gravidade, a sensação de abandono antecede a queda. Assim, temos o corpo e a força da gravidade numa mesma direção. Como num desmaio, o corpo tende a cair por dentro de si mesmo. Nesse caso, observamos que a queda se dá por meio do movimento do interno ao externo. Uma observação semelhante pode ser feita quando uma parte específica do corpo inicia a queda durante uma ação. Nesse caso, a queda ocorre num movimento de pêndulo, quando a parte do corpo não encontra nenhum obstáculo capaz de parar seu movimento.



Imagem 26: A queda – o corpo cede à gravidade

- O CENTRO DE GRAVIDADE

Neste primeiro procedimento utilizamos a sapatilha de ponta desde o início do processo. Portanto, logo percebemos que a musculatura do centro do torso não só era essencial para os movimentos com a sapatilha de ponta, como também auxiliava na sustentação e no equilíbrio do corpo. Deslocamentos no espaço, giros e equilíbrios sobre uma perna fizeram parte das improvisações que nos ajudaram na percepção do centro de gravidade. Quando um movimento instável é percebido pelo corpo, notamos que o centro se desloca até ser colocado sobre a base de sustentação que, com a sapatilha de ponta, se dará sobre a ponta dos dedos. Nesse deslocamento do centro até a base de sustentação, outros movimentos ocorrem para compensar o desequilíbrio e são percebidos em todo o corpo, numa sensação geradora de insegurança. Entretanto, a compensação tende a diminuir com a repetição dos movimentos, pois aprendemos a acionar a musculatura do centro do corpo mais rapidamente, o qual possibilita um suporte para o deslocamento por meio da sustentação do torso.

Ainda fazendo referência à sapatilha de ponta, percebemos que ao lidar com a situação de instabilidade, trazida pela sapatilha de ponta, o corpo utiliza outras possibilidades de movimento no sentido de se manter em equilíbrio. Quando o desequilíbrio está na base, nas pernas e nos pés, usualmente utilizamos os braços para compensar e evitar a queda. A técnica do *ballet* vale-se muito dos braços em coordenação com as pernas para manter a estabilidade nos movimentos. Nas nossas investigações, buscamos outras partes do corpo para voltar ao estado de equilíbrio: o ombro, a bacia, o lado de uma costela, o cotovelo se moviam procurando a base de sustentação. Porém, nem sempre o estado de equilíbrio era alcançado, levando o corpo à queda. Essa vivência ensinou-nos a utilizar o centro de gravidade, seja quando a impossibilidade de equilíbrio fazia da queda uma possibilidade criativa.



Imagem 27: Instável e estável

Os giros com a sapatilha de ponta, realizados o mais próximo do chão, solicitavam a musculatura ativa do centro de gravidade para evitar que o peso do corpo se concentrasse nos joelhos ou nos tornozelos, provocando, assim, alguma lesão. Observamos que essa percepção da ação do centro de gravidade também foi necessária para sustentar o torso na posição vertical, o

que nos levou à observação de que o centro do corpo deve estar ativo em qualquer posição que necessite de sustentação e oposição ao movimento.

A bola suíça teve um papel importante na percepção do centro de gravidade, principalmente por ser um objeto que, apesar de oferecer suporte ao corpo, está em constante movimento. Além do desenvolvimento da percepção da musculatura do centro de gravidade, a bola suíça teve uma participação especial em outra descoberta. Como já foi citado, a força de gravidade atua em cada parte do nosso corpo. Dessa forma, utilizamos a bola para descobrir o centro de gravidade de cada parte do corpo. Sendo assim, experimentamos improvisações que nos permitiam apoiar e deslizar pela bola o maior tempo possível até tocar o chão. Assim, desenvolvemos a ideia de que esse deslizamento era possível porque o peso de cada parte do corpo era entregue à bola enquanto o corpo se deslocava e, portanto, podia se manter em equilíbrio na bola.

Somando-se as investigações do centro de gravidade, os saltos utilizando os apoios dos braços no chão foram fundamentais para experimentar o deslocamento do centro em direção à base de sustentação. Quando ocorre o salto, há uma projeção do centro. Quanto mais se aprimora o trabalho de projeção do centro, mais se consegue a sensação de suspensão do salto. Mais uma vez chegamos ao sentido de oposição à gravidade, enfatizado na dança clássica para que proporcione ao corpo a leveza desejada.



Imagem 28: Lançar o centro de gravidade



Imagem 29: Suspensão do centro

2.2 Evolução do procedimento coreográfico

Ao longo do primeiro procedimento coreográfico, nós construímos um território caracterizado por etapas corporais bem definidas, que nos permitiu investigar e criar a partir da relação do corpo com a gravidade, surgindo, dessa forma, diversas experiências relacionadas ao peso, ao centro de gravidade, equilíbrio e ao espaço. Importantes descobertas relacionadas à expressividade do corpo foram realizadas, resultando na concepção do nosso segundo procedimento.

Podemos considerar este primeiro procedimento um imenso território corporal dualístico, partindo sempre de investigações e explorações corporais pautadas em grandes oposições: cima ou baixo, cair ou subir, equilíbrio ou desequilíbrio, leve ou pesado... Porém, nos Laboratórios de Criação fomos levados a coexistir com as diferenças, o que nos levou à busca por habitar o meio, atuando não só nos extremos, mas procurando coexistir com os opostos.

Nesse sentido, os movimentos que permeiam o segundo procedimento não se localizam num lugar determinado ou em movimentos de referência, como os experimentados no primeiro procedimento. No segundo procedimento, não foi mais necessário trabalhar nas contradições para chegar à expressividade da movimentação, ou seja, deixou de ser importante demonstrar o leve

para se enfatizar o pesado, ou utilizar a queda para se mostrar a suspensão. Não há mais um trabalho no sentido de se afirmar ou um ou outro, mas os dois ao mesmo tempo. Assim sendo, observamos um modo de coexistência na sensação corporal provocada pela queda e pela suspensão, por exemplo.

Da necessidade de estruturas fixas que se mostraram ao longo do primeiro procedimento surgiu a possibilidade de vivenciar aquilo que está entre, em transição, incompleto como o movimento. Não buscávamos pontos, mas sim vírgulas, onde pontos cedem lugar às linhas em continuidade, buscando sentidos entre as coisas.

Não podemos deixar de tratar o segundo procedimento coreográfico como um rizoma. Quando passamos a coexistir com o primeiro procedimento coreográfico, ou seja, quando a pesquisa corporal se tornou um mapa de vivências no corpo, fomos capazes de acessar essas vivências por diversos caminhos. Não houve preocupação com uma unidade corporal principal, como a que se instalou e foi de grande importância para a concepção do primeiro procedimento²⁰. Temos, dessa maneira, uma característica do rizoma aplicada ao segundo procedimento coreográfico; a exemplo de Deleuze, podemos dizer que é o princípio de conexão e heterogeneidade, pois segundo este autor qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e tais pontos são heterogêneos (DELEUZE, 1995, p. 15).

Sendo assim, procuramos abrir espaço para as múltiplas conexões de natureza heterogênea, como nossas sensações corporais. No caso dos movimentos do segundo procedimento, as qualidades ligadas ao peso, por exemplo, deixaram de residir entre a modulação do leve e do pesado para coexistir nas multiplicidades do peso. Perdendo uma origem ou uma referência, o peso só pode ser vivenciado numa trama de peso, chegando a nós por meio das sensações mapeadas pelo corpo.

Ao fazer uso da palavra “mapa” referimo-nos a algo que deve ser produzido, construído, sempre com a possibilidade de ser desmontado, outra vez conectado ou modificado a partir de múltiplas entradas e saídas. Essa ideia de mapa trouxe a possibilidade de nos conectar com as experiências do primeiro procedimento, sem ter que repetir a estrutura do trabalho corporal.

²⁰ A unidade corporal à qual nos referimos diz respeito ao padrão corporal apresentado pela compreensão da técnica clássica. Mais informações cf. o tópico “2.1.3.1 Aulas de técnica de *ballet* clássico”.

Outras vias de acesso podem ser (re)criadas, assim como a sapatilha de ponta ou a bola podem ser acessadas por meio do mapa composto no corpo pelas sensações afetando diretamente a composição da coreografia.

Num mapa existem zonas de vizinhanças, fronteiras, onde novamente somos levados a coexistir entre opções. Nesse percurso despontou uma parte do corpo, que se tornou preponderante em toda a movimentação. O torso, talvez pela sua relação intrínseca com a verticalidade, se tornou o rizoma por onde extravasou toda a movimentação. Dessa forma, o torso perde sua estrutura definida, para que em qualquer parte sua possa se conectar aos movimentos, suscitando um conjunto de ações corporais. No segundo procedimento o espaço pode ser transformado a partir das intensidades produzidas pelas sensações nos movimentos.

O corpo vivenciado no segundo procedimento é um corpo que não busca uma organização, mas deixa-se desestruturar pela intensidade das sensações produzidas pelos movimentos. O corpo, então, passa a ser capaz de abrir outras conexões espaciais a partir da percepção do peso e da intensidade dos movimentos. Quando experimentamos caminhar com as mãos no início da coreografia, o fazemos porque compreendemos e desenhamos um mapa do percurso para chegar à verticalidade no torso. Portanto, não importa o nível espacial em que estamos, no caso baixo, para tentar novamente acessar este mapa da verticalidade, que poderá a todo momento ser reconstruído e conectado a outras partes do corpo, pois sempre possui muitas aberturas a diferentes entradas e saídas.

Constatamos que o próprio corpo procurou criar linhas de fuga para desestabilizar a organização corporal pré-estabelecida, que foi a utilização de um objeto cênico. Uma cadeira foi o modo encontrado de vivenciar esta questão. A cadeira aqui pode ter o sentido deleuziano de rizoma, pois ela não representa nada mais que um objeto utilitário. Mesmo sendo isso ela não traz uma sensação específica ou reproduz alguma coisa. Nesse caso a cadeira mudou sua natureza e se desfez de sua utilidade, para que então pudéssemos construir, conectar a ela diferentes sentidos.

Movimentos e processos passam a ser então vivenciados na relação entre o corpo e a cadeira: um não para de se remeter ao outro. Porém, devemos acrescentar que essa relação não é pautada na imitação ou reprodução de um significado. Não houve o desejo de realizar algo semelhante ao ato de utilizá-la como assento. Ela veio a desencadear uma circulação de

intensidades que permitiram a exploração e o aparecimento de novos movimentos e sequências no segundo procedimento.

Se no primeiro procedimento a relação do corpo com a gravidade e a verticalidade foi compreendida a partir da técnica do *ballet* clássico, o segundo procedimento coreográfico não cessa de capturar os padrões e as codificações para, então, recriá-los. No primeiro escolhemos ações, gestos e movimentos que dialogavam com os elementos peso, espaço, centro de gravidade e equilíbrio, e que também faziam direta referência à trama do conto *Cinderela*. Em posse dessas informações, partimos para uma criação poética, sem no entanto nos distanciarmos dessas referências. A resignificação da história, da personagem, das ações, dos estados emocionais foi concebida por meio de movimentos, nos quais ainda podíamos encontrar uma semelhança tanto com a técnica clássica quanto com a personagem do conto.

Todo o caminho percorrido para a criação do primeiro procedimento coreográfico poderá ser conectado, pois “todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18). Nesse sentido, como no corpo e na cadeira, o segundo procedimento coreográfico não cessa de capturar os padrões e as codificações para, então, recriá-los. Não mais resignificá-los, pois esse processo nos leva a interpretações e a um sentido lógico (tanto ilustrativo, quanto narrativo). Por isso, a coreografia do segundo procedimento é uma zona de indiscernibilidade, para o corpo que dança e para o corpo que o assiste. Isso nos leva a compreender os movimentos do segundo procedimento como movimentos abstratos, agenciados no desejo de aprofundar sensações, pensamentos, ideias no ato de dançar. O autor José Gil (2004) esclarece que

O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de *agenciar* abre-se sempre em direção de novos agenciamentos, porque o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciado-se. Criar novas conexões entre materias heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagens da energia, ligar, por em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos. (GIL, 2004, p. 57)

Motivamos nossa busca pela poética do movimento no sentido de trabalhar e vivenciar os desejos possíveis do corpo, aflorados pela investigação da relação do corpo com a gravidade e a verticalidade. Transformamos a todo o momento aquilo que produzimos e construímos no primeiro procedimento no sentido de obter uma lógica pelo próprio movimento. Numa criação rizomática, como foi o caso do segundo procedimento coreográfico, coexistimos com essa estrutura.

Não nos movemos no chão porque isso nos remete à ressignificação do movimento do pano-de-chão usado pela Cinderela. Não utilizamos a sapatilha de ponta e o tutu por nos remeter a significações simbólicas do *ballet* clássico. Fazemos isso pelo desejo de experimentar e potencializar o movimento dançado, pois dançamos para tornar visível o invisível (Paul Klee). Gilles Deleuze (2007) diz que “a tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras” (p. 62). Tais forças, como complementa Deleuze, têm uma estreita relação com a sensação. A dança do segundo procedimento se esforça para dançar a força do peso, e não a tristeza que pesa ou o pano-de-chão que se arrasta (DELEUZE, 2007, p. 62-63).

Esse olhar recai também sobre a abstração da sexualidade do corpo que dança o segundo procedimento coreográfico. Podemos observar que existe a dança de uma força sexual, longe das identidades fixas nas quais a Cinderela, concebida no primeiro procedimento, vai enraizar seu território feminino. Ao pensarmos uma força sexual, referimo-nos a um devir-mulher. Um devir tem a potência de quebrar com o modelo do senso comum que designa o que é ser mulher ou que nos cerca de características femininas. O devir-mulher é uma zona de possibilidade, multiplicidades que se introduz e se metamorfoseiam em mulher-criança, mulher-homem, mulher-animal, mulher-idoso. Mudanças de natureza que não deixa de se retroalimentar. No segundo procedimento coreográfico não existe mais um modelo estrutural feminino gerado pela personagem Cinderela da história de Charles Perrault ou dado pelas coreografias de Frederick Ashton e Maguy Marin.

O segundo procedimento coreográfico procede por multiplicidades, variações, conquistas, expansão e captura. Procura referir-se a um mapa de múltiplas entradas e saídas. Movimenta-se pelo corpo sempre na fronteira, no *intermezzo*, buscando explodir as dualidades pelo tecido

encontrado na conjunção daquilo que está no meio. O segundo procedimento é constituído por linhas de fuga, sem centro, sem significado. Sua poética é aflorada pelas sensações.

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fugas possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos experimentar segmentos por segmentos dos contínuos de intensidade, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. (DELEUZE ; GUATTARI, 1996, p. 24)

Rizoma Imagético



Imagem 30



Imagem 31



Imagem 32



Imagem 33



Imagem 34



Imagem 35



Imagem 36



Imagem 37



Imagem 38



Imagem 39



Imagem 40

3 CAPÍTULO II: O PRINCÍPIO DA VERTICALIDADE

Acreditamos que na dança os procedimentos necessários que levam o bailarino à aquisição de habilidades corporais, as quais fazem parte da formação técnica e expressiva de cada intérprete, passam pelo reconhecimento de sensações, algumas percebidas como novas e outras já vivenciadas e registradas pelo corpo. A partir das informações que essas percepções fornecem sobre os registros e os padrões de movimentos adquiridos, que podem interferir na organização corporal e na pesquisa por movimentos, o intérprete torna-se disponível para buscar por meio de experiências pelo movimento e em função de sua própria trajetória na dança outras ações corporais para o seu desenvolvimento e *performance* cênica.

Ao adentrar-me por esse rizoma chamado pesquisa, iniciei uma caminhada na direção de refinar, e por vezes adequar conceitos, ideias e pensamentos. Aprendi a dar os primeiros passos apoiando-me num questionamento constante e inevitável do conhecimento construído ao longo da minha história como intérprete na dança.

Olhando em retrospectiva, desde o início deste trabalho, fui lançada a uma zona de escape, onde fui atraída pela força mais sublime, gerada por um campo paradoxal entre a atração e a oposição, a força da gravidade. Nesse território, onde o determinismo da situação torna-se uma probabilidade de experiência, a curiosidade que gera conhecimento nos leva, metaforicamente, a subir e descer, cair e flutuar no espaço. Paradoxo da imponderabilidade, como decidi chamar. A imponderabilidade é a sensação da falta de peso, mas aqui se torna zona de indiscernibilidade (Deleuze) capaz de levar o corpo à fronteira, adentrando, como nos fala Renato Ferracini (2008), “a outras potências, percepções, sensações, afetos”. Nesse espaço, o corpo ousa fissurar com os territórios já conhecidos. No caso dessa pesquisa, a verticalidade é o território onde o paradoxo da imponderabilidade vai suscitar o desejo de reconhecê-la como zona de potência. O conhecimento adquirido por meio dos estudos traz discernimento. Todavia reconheço que o mesmo mostra-nos a necessidade de um aprofundamento maior, por vezes tirando nosso chão confiável enquanto multiplica nossas vivências.

A partir da constatação inevitável da presença importante da força da gravidade, que atua em todos os corpos, ficou explícita a vontade de compreender como a busca constante pela

verticalidade, responsável por nos manter de pé, poderia contribuir para a expressividade artística do movimento. Atraída pelas sensações opostas que a gravidade exerce em nosso corpo, tanto por provocarem ações prazerosas quanto desagradáveis, recorri à minha área de conhecimento, a dança, para buscar as respostas. Por meio do meu interesse pelo movimento em geral, pela poesia e pela criação, cultivado ao longo dos anos de estudos voltados à formação do corpo para a *performance*, percebi um caminho para encontrar possíveis respostas às minhas indagações. Estas estão ligadas, principalmente, à compreensão de como algumas técnicas de dança, no caso o *ballet*, ao resistirem à ação da gravidade sobre os corpos, constroem sua verticalidade.

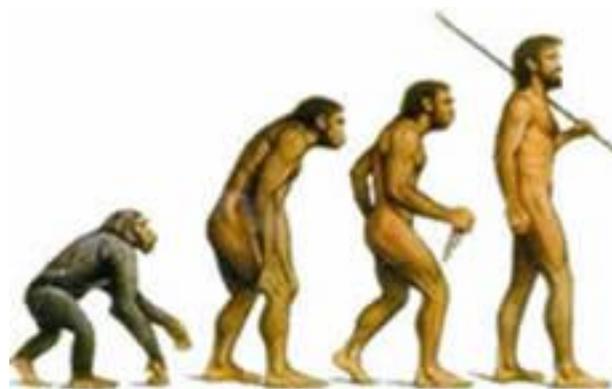


Imagem 41: Evolucionismo

Fonte: www.google.com/charlesdarwin.

Nessa figura, percebemos que a verticalidade pode ser utilizada como um instrumento para a análise da evolução humana. Essa imagem consegue ilustrar com certa clareza o ponto de vista evolucionista, defendido principalmente por Charles Darwin²¹. Constatamos que a aquisição de novas habilidades corporais por meio da liberação dos membros superiores quando o homem se colocou sobre dois apoios, os pés, foi importante para o domínio de novas capacidades fundamentais ao desenvolvimento dos saberes humanos, como a escrita, o artesanato, a agricultura e a caça. O ser quadrúpede igualava os homens aos demais animais, submetendo-os às regras instintivas de sobrevivência da espécie.

²¹ Charles Robert Darwin (1809-1882) foi um importante cientista britânico responsável pela publicação do livro *A origem das espécies*, um marco para os estudos científicos sobre a evolução das espécies baseada, principalmente, na teoria da seleção natural.

Porém, o ser bípede modificou o corpo do homem. Nessa transição espacial, física, anatômica e biomecânica, a evolução vertical se consolidou. Sobre dois apoios o homem desvendou as leis naturais, passou a construir uma relação diferenciada com a natureza, conquistou e elaborou outras potencialidades, inclusive artísticas. Passou a olhar o mundo de um espaço mais alto, almejando, conseqüentemente, coisas acima dele. Podemos supor que isso irá se refletir nas primeiras civilizações ocidentais que se imortalizaram pela sua grandiosidade arquitetônica, onde a conquista das alturas por meio de construções elevadas se tornou um símbolo da ascensão de sociedades, de demonstração de poder e da comunicação mais próxima entre o homem e seus deuses.

Já para os saberes artísticos, a verticalidade do corpo trouxe uma maior liberdade aos membros superiores e à cabeça, proporcionando aos homens uma maior expressão e comunicação das suas subjetividades. Nas danças ritualísticas vemos o desejo de se aproximar do divino, sendo representado por gestos e movimentos refletidos num corpo no eixo vertical, auxiliando, assim, a comunicação entre o homem e os deuses. Mais especificamente no ocidente, esses deuses são adorados por meio de altares construídos em estruturas altas ou em locais montanhosos, de modo que o homem, nesse espaço, se via habitando um corpo ereto que busca o alto, o céu.

Estabelecendo um paralelo com as danças tidas como espetaculares, o *ballet* pode ser visto como a evolução máxima do corpo na verticalidade que contribuiu para a obtenção de um vocabulário corporal específico nessa linguagem artística. O trabalho corporal desenvolvido por meio da técnica do *ballet* clássico possibilita um perfeito domínio da verticalidade, uma vez que exige de seus bailarinos a manutenção de uma coluna vertebral ereta e de movimentos que fazem um esforço constante para se oporem à gravidade. Para tal, exige-se, também, dos bailarinos um trabalho muscular eficiente a fim de realizarem difíceis movimentos em equilíbrio e grandes saltos no espaço.

Observamos que a trajetória do *ballet* clássico foi marcada pela busca desse corpo vertical, por passar a sensação de leveza e pelo gosto em sair do chão através de saltos que procuravam tocar as alturas. Isso pode ter proporcionado aos bailarinos um caráter etéreo, apolíneo, quase não humano. Por não deixar transparecer a relação existente entre o corpo e a gravidade, o bailarino nessa técnica procura dissimular o próprio peso das partes quando em deslocamento no espaço, isto é, sempre se opondo à força gravitacional, resultando na imagem de

bailarinos longilíneos, magros e leves. Com um físico bem trabalhado e primoroso vimos que os bailarinos do *ballet* buscam linhas puras e formas geométricas, uma das características que os acompanham até hoje. Vale aqui citar o texto *Sobre o teatro de marionetes escrito*, que descreve o diálogo entre um primeiro bailarino clássico e um espectador de marionetes e que deixa evidente essa oposição à gravidade. Escrito pelo dramaturgo, poeta e romancista alemão Heinrich Von Kleist, tem sua data de publicação no ano de 1810. No diálogo, o bailarino exprime toda sua paixão pelas marionetes porque esta, diferente dele, não repousa no chão e, assim, não se dá conta do seu próprio peso.

De resto, disse-me, estes bonecos têm a vantagem de ser *antigravitacionais*. Eles não sabem nada sobre a inércia da matéria, propriedade que não podem ser contrárias à dança: porque a força que os eleva no ar é superior àquela que os retém no solo. O que não daria o nosso bom G... para pesar sessenta libras a menos ou para que um contrapeso desta importância viesse em sua ajuda para executar as suas próprias piruetas e os seus *entrechats*. Como os elfos, os bonecos não necessitam do solo senão para aflorar e reanimar o vôo dos seus membros com esta paragem momentânea; nós precisamos do solo para aí repousar um instante e nos refazermos do esforço da dança: um instante que, manifestamente, não é dança, e quanto ao qual não há nada a fazer senão evitá-lo o mais que podemos. (KLEIST, 1998, p. 3-4)

Percebemos nos principais construtores do *ballet* clássico uma preocupação em estabelecer uma estética que exaltava o plano vertical, procurando na relação que se apresenta entre a cabeça e os pés manter a coluna vertebral alongada no seu eixo, sustentando a cabeça com elegância no alto. Assim, todas as possibilidades que envolvem o fato de estar de pé serão exploradas no sentido de desenvolver uma musculatura adequada para reagir à gravidade e adquirir o equilíbrio balanceado entre os pés visando uma postura ativa. Dessa maneira, esta pesquisa, ao estabelecer o princípio da verticalidade, um de seus objetos de estudo, coloca a hipótese de que esse princípio é responsável pela impressão da estética do *ballet* clássico nos corpos que a vivenciam, independente do que se queira comunicar nas criações coreográficas.

Assumimos, para este trabalho, os Laboratórios de Criação como a nossa zona de indiscernibilidade; nos laboratórios a possibilidade de multiplicar nossos caminhos e possibilidades de movimentos foi potencializada. Lá encontramos e perdemos saberes sensíveis,

buscamos espaço para viver e, também, negar as percepções visitadas num turbilhão de sensações. Foi ao longo dos Laboratórios de Criação que os conceitos sobre postura e peso trouxeram as características específicas para esta parte do trabalho, refinando-se até apontarem para o que na pesquisa se configurou como mais importante (no caso, a verticalidade), visto que os outros aspectos podem ser trabalhados nesse princípio. Essa escolha também norteou a escrita da dissertação e trouxe subsídios para a pesquisa do corpo poético necessário para se expressar artisticamente. Assim, a postura e o peso são elementos que estão contidos nesse princípio e estes nos levaram a um novo elemento, o centro de gravidade.

Assim, por meio dos novos olhares sobre o corpo que se desenvolveram também com o intuito de compreender a verticalidade corporal, buscamos um novo veículo para a aquisição de habilidades corporais que fosse mais coerente com o indivíduo em suas necessidades de conhecimento e organização corporal, procurando respeitar as particularidades do corpo. Dessa forma, a educação somática²² vai nos fornecer diversos métodos necessários para experimentar e compreender o princípio da verticalidade num corpo que dança, buscando entender os elementos postura, peso, espaço e centro de gravidade na organização corporal quando em relação à gravidade.

Neste processo para compreender estas questões ficou claro que as respostas para nossas inquietações só poderiam ocorrer no diálogo entre a teoria e a prática, uma indicando e completando as possibilidades da outra. Como artista contemporânea busco uma reflexão pautada no movimento que entrecruza e integra o conhecimento, fruto do pensamento e da ação. Dessa forma, optamos por abordar o método da Ideokinesis, de Mabel Todd, que começou seus estudos no início do século XX, tendo publicado seu primeiro livro, *The Thinking Body*, em 1929. Seu trabalho prioriza a utilização de imagens específicas para reorganização do sistema neuromuscular, o que será de grande importância para o desenvolvimento futuro dessa linha de pesquisa, por meio, principalmente, de Lulu Sweigard na Universidade de Columbia (Nova

²² No decorrer das pesquisas corporais que se estabeleceram no século XX, muitas se voltaram aos processos internos entre a consciência, o biológico e o meio em que o indivíduo vive. Um número significativo desse tipo de pesquisa na qual se desenvolve uma análise do corpo, compreendendo que as estruturas orgânicas nunca estão separadas de suas histórias pulsional, imaginária e simbólica, será desenvolvido no limiar do século XIX para o século XX. A designação “educação somática” é recente e foi consolidada em 1989 durante o primeiro simpósio *Science and Somatics to Dance* para se referir aos trabalhos corporais que consideram o corpo um ser como um todo agindo em sinergia.

York). Lulu Sweigard foi estudada neste trabalho, pois identificamos em seu método de Ideokinesis todos os elementos para a compreensão do princípio da verticalidade. Além disso, desenvolvemos uma afinidade corporal que nos auxiliou no estudo e entendimento dos mesmos.

Carmen Soares (2006) coloca que buscamos os sentidos de nossas expectativas, problemas, experiências, desejos e aspirações no que é atual para nós, ou seja, o nosso presente, a partir do entendimento dos fragmentos do passado, sobre a descontinuidade da história. E essa proposta desenvolvida no princípio da verticalidade pretende construir um caminho para a compreensão da dança clássica e sua técnica, determinando um sentido que só o presente pode nos dar, “pois é ele que determina as escolhas dos lugares, das pessoas, das ações humanas que vamos tomar, no tempo, como síntese de sonhos, de realizações de desejos, de frustrações, de tiranias e de redenção de sociedades inteiras” (SOARES, 2006, p. 119).

3.1 Princípio da verticalidade no estudo da história do *ballet* clássico

Compreendemos que a verticalidade²³ é, para esta pesquisa, o elemento persistente na composição do *ballet* clássico e, a partir desse conceito, podemos analisar a codificação da técnica construída ao longo da história do *ballet* clássico. Nesse percurso histórico, vimos que a partir do século XVI a concepção de corpo do homem da corte se modifica. Um corpo robusto, agressivo, forte, vai cedendo lugar ao corpo delicado, refinado, regrado em etiquetas de comportamento mais lapidado na leveza do ser (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008, p. 303-399). Podemos sugerir que essa mudança trouxe outra qualidade de movimento para o corpo por estabelecer uma relação diferenciada com a gravidade.

Assim sendo, a relação do corpo com gravidade torna-se importante não só para esta pesquisa, mas também por nos mostrar que esse fator contribuiu e de certo modo se mostrou responsável pelas implicações corporais e estéticas que marcaram a dança em cada período histórico (GODARD, 2001, p. 11-35). Analisando a trajetória do *ballet* clássico podemos apontar que essa relação (corpo e gravidade) esteve carregada de significados da sociedade cortesã.

²³ Mais adiante a verticalidade se explicará na postura, no peso, no centro de gravidade e no espaço.

Observamos que a sociedade cortesã foi responsável por uma concepção de corpo que pode ser conceituada sob diferentes pontos de vista. No ponto de vista desta pesquisa, cujo enfoque é o corpo na dança, percebemos que esta sociedade buscou na utilização de um gestual mais elegante e no uso de vestimentas que alongavam a figura humana uma concepção de corpo pautada na permanência desse no plano vertical. Este fato, aliado ao desejo de um maior refinamento nas transformações dos vínculos sociais da corte, influenciará na codificação da técnica do *ballet* clássico e na concepção do corpo do bailarino que se encontrará no reflexo de um corpo mais leve e com uma postura altiva.

Pelos motivos colocados, podemos dizer que no início da formação do *ballet*²⁴ existe uma negação do peso corporal para que a elegância e a habilidade performática sejam exaltadas como símbolo do poder da corte. Porém, é a partir do romantismo²⁵ que essa resistência e oposição à gravidade fica mais evidenciada. Esse período concede aos coreógrafos e bailarinos a liberdade de expressar seus sentimentos e a predominância da sensibilidade e da imaginação. Esse fato abrirá caminho para o surgimento de *ballets* de natureza sobrenatural, fantásticos e cheios de magia. As facetas emocionais e intuitivas da natureza humana serão acentuadas em seus temas e na concepção dos espetáculos.

Não deixar transparecer a relação existente entre o corpo e a gravidade, procurando dissimular o próprio peso, opondo-se a essa força gravitacional, será um novo artifício para extravasar a emoção e a sensibilidade. No *ballet* clássico isso será mais bem evidenciado numa dança predominantemente realizada no plano vertical. O público torna-se testemunha de uma dança que busca exceder a natureza humana, suscitando, dessa maneira, um modelo ideal e inatingível do ser, que se mostra em palco.

²⁴ A formação do *ballet* clássico vem de uma definição mais elaborada das danças de corte. As danças de corte eram a forma de dança tida como erudita no período da Renascença Italiana e Francesa (século XVI) e faziam parte da educação dos nobres. Com o surgimento do *ballet* clássico haverá uma nova forma de espetáculo dançado e a necessidade de uma técnica mais apurada. Dessa forma, a dança deixa de ser uma atividade dos nobres para se tornar uma arte direcionada para profissionais. Cf. Bourcier (2006, p. 63-145).

²⁵ O romantismo na dança surge um pouco mais tarde do que nas outras artes, mas carrega consigo o mesmo espírito romântico: culto ao indivíduo, a sensibilidade sobrepuja a razão, primazia dos sentimentos e de sua expressão.

Não *obstante*, essa exigência de conquista da gravidade e baseada numa concepção correta da natureza da dança; pois sua tendência principal é sempre superar os vínculos do peso maciço, e a leveza do movimento é, talvez, a exigência principal que se tem de fazer a um bailarino. (...) É, afinal, nada mais que a conquista da resistência material como tal e, portanto, não é absoluto um fenômeno especial no reino da arte. Considere-se o triunfo da escultura sobre a pedra, da pintura sobre a superfície plana, da poesia sobre a linguagem, etc. É, então, o material com que qualquer arte determinada tem de trabalhar que é mister supera e, até um certo ponto, deve ser tornado não mais aparente. (apud LANGER, 1980, p. 203-204)

Entende-se que na dança clássica a postura ereta é um princípio fundamental como também a utilização no espaço no nível alto. Observamos também que essa busca pela utilização exacerbada do plano vertical na dança clássica pode ter sido influenciada pelo modo como a sociedade ocidental, sob o prisma da arquitetura, vai nos mostrar a evolução do homem por meio de construções grandiosas e altas. É na verticalidade que está o símbolo do homem civilizado. Nossos ancestrais podem ser considerados evoluídos a partir do desenvolvimento da musculatura antigravitacional, que o mantém de pé. O ser de postura ereta, que sai da condição de quatro apoios para dois apoios, sobre os pés, olha o mundo de cima e, assim, torna-se capaz de dominar e aperfeiçoar as técnicas de caça, domínio de território e o próprio domínio sobre a natureza (VOLINSKY, 1983, p. 256). “Como nos fazem notar Rudolf Laban (1974-1994), Erwin Strauss (1966) entre outros, a postura ereta além dos problemas mecânicos da locomoção, contém elementos psicológicos e expressivos, mesmo antes de qualquer intencionalidade de movimento e ou de expressão” (GODARD, 2001, p. 13).

Observando a trajetória da arte da dança no ocidente, o *ballet* clássico vai representar o auge desse desenvolvimento evolutivo. Assim, “o ballet é a arquitetura em forma de dança” (ACHCAR, 1980, p. 41). Dessa maneira a história e a cultura de cada sociedade vão possuir uma maneira singular de perceber e interpretar sua organização gravitacional na verticalidade. Empiricamente ou não, tanto a sociedade cortesã do século XVI quanto a dança clássica irão exaltar essa verticalidade, expressão singular da evolução do homem (VOLINSKY, 1983, p. 256).

Nesta pesquisa estamos interessados na extensão e na complexidade dos movimentos, que foram construídos a partir do corpo em relação à gravidade, na verticalidade, ou seja, sobre os apoios dos pés. Na verticalidade o equilíbrio entre a frente do corpo e sua posterior trouxe uma

organização complexa deste corpo em movimento, uma vez que a frente possibilita a sustentação do torso e conexão dos membros inferiores com o centro do corpo e a posterior mantém este corpo na posição bípede. Porém, ressaltamos que essa verticalidade ganhará mais efeito com a estabilidade da coluna vertebral. Esta será o eixo, o centro, a partir do qual pernas e braços ganham liberdade para se movimentar livremente no espaço.

Nessas aquisições de saberes foram realizadas modificações na organização corporal necessária para que esse corpo pudesse exercer movimentos mais elaborados em suas *performances* nas danças, onde as circunstâncias cênicas forma reelaboradas e também revistas. A partir dessas mudanças corporais outras se seguiram, para que esses espetáculos refletissem o propósito dessas apresentações.

Assim, é na conquista vinda em consequência da compreensão de como a gravidade atua nesse corpo no plano vertical e no equilíbrio encontrado nessa centralização do corpo a partir da coluna vertebral que o *ballet* clássico vai diversificar as habilidades e aprimorar a arte do movimento. Dessa forma, “a aprendizagem se torna inevitavelmente diferente, mais minuciosa, estendidas por longos anos, multiplicando os investimentos pedagógicos, acentuando as querelas de escola, as comparações sem fim sobre a competência e as habilidades” (VIGARELLO, 2008, p. 320).

3.2 Mapa do princípio da verticalidade no procedimento coreográfico

Por meio do processo criativo temos a oportunidade de lançar o corpo a uma zona de experiência capaz de aflorar novas e antigas percepções, além de nos proporcionar diferenciadas sensações. Busquei, ao longo deste estudo, refletir e discutir sobre os erros e acertos enfrentados na trajetória desse processo. Após alguns anos nesse movimento de troca no qual pude observar as especificidades na técnica do *ballet* clássico, decidi localizar as muitas ideias afloradas durante este estudo, e percebi que muitas delas se baseavam em lembranças e marcas corporais adquiridas ao longo de uma trajetória de anos na arte da dança. Guiada pelo amor ao movimento que possibilita ao corpo a expressão na linguagem da dança, tracei a minha história corporal. Sem preconceitos ou julgamentos, lancei-me nessa jornada a fim de estudar a técnica que sempre esteve presente na minha formação, a técnica da dança clássica.

Fui intérprete das minhas danças, das danças de coreógrafos com os quais trabalhei e intérprete na aquisição de uma didática própria. Por esse caminho de intérprete criador, lancei-me nessa pesquisa. No início, os conceitos de peso, centro de gravidade e equilíbrio foram alimentando os Laboratórios de Criação. Ao longo desse primeiro processo, os conceitos foram se articulando, levando-nos ao primeiro procedimento coreográfico, no qual se enfatizou a utilização do espaço, peso e centro de gravidade²⁶. À medida que esses conceitos foram sendo aprendidos e apreendidos pelo corpo, suscitaram o reconhecimento dos elementos que compõem o princípio da verticalidade. Nesse processo de reconhecimento, tornou-se evidente um mapa de movimentos impressos no corpo, resultado de anos de prática contínua na técnica clássica.

Observei, também, durante o estágio e a docência, que havia uma similaridade desse mapa corporal em alguns alunos, o que ratificava haver uma organização e imagem específica de elementos e do vocabulário de movimentos da técnica clássica, tanto no meu como nesses corpos. Amparada pela constatação dessas informações fui levada a aceitar a verticalidade como uma peculiaridade da dança clássica. Depois pesquisando esta técnica observamos, por exemplo, nas belas imagens que ilustram o livro de Lincoln Kirstein (1970), a mesma evidência dessa peculiaridade. A verticalidade ajuda-nos a caracterizar o corpo do bailarino clássico que aparece na posição de pé e mostra em sua postura uma intenção direcionada para cima. Podemos afirmar, assim, que a estética da dança clássica é uma estética ligada à verticalidade. Para entender como a técnica da dança clássica imprime essa estética aos corpos dos bailarinos, propomos neste estudo o princípio da verticalidade.

No princípio da verticalidade a postura ereta, o peso e o centro de gravidade vão nos oferecer uma compreensão da organização corporal para a execução dos movimentos. Ao olharmos a técnica do *ballet* clássico sob o prisma do princípio da verticalidade, damos ao corpo um caminho consciente para o aprendizado da técnica, distanciando-o do mecanicismo e dos estereótipos corporais. Precisamos entender que a técnica do *ballet* clássico é um sistema de códigos precisos e um sistema de vocabulário corporal específico, porém isso não significa que as habilidades corporais oferecidas pela técnica têm essas mesmas características.

²⁶ Estes conceitos corporais foram discutidos no Capítulo I presente neste trabalho.

Entendemos, dessa forma, que a própria aquisição de um saber corporal por meio da técnica do *ballet* clássico oferece uma possibilidade de pensar o aprendizado nesta dança de maneira diferenciada, aflorando potencialidades, refletindo sobre a preparação corporal e elucidando as próprias questões corporais específicas do *ballet*. Ao tomarmos consciência do nosso corpo, seja no *ballet* clássico ou em outra técnica de preparação para bailarinos, elaboramos um saber crítico e reflexivo das nossas necessidades, habilidades, limites e gostos que vão trilhar nosso conhecimento artístico.

3.3 Os elementos do princípio da verticalidade

No decorrer de nossa pesquisa, observamos que a técnica do *ballet* clássico deixa, nos corpos que a praticam, um mapa dotado de muitas sensações e impressões corporais. A partir dessas sensações e impressões, que se evidenciavam na história da dança clássica e na vivência corporal proporcionada pela própria técnica, conseguimos identificar alguns elementos importantes para a persistência da principal sensação mapeada pela técnica clássica: a sensação de verticalidade.

Assim, definimos uma compreensão da postura, do peso e do centro de gravidade como elementos responsáveis pela sensação e impressão da verticalidade no corpo por meio da preparação corporal oferecida pela técnica do *ballet* clássico.

3.3.1 A Postura

É comum meninas iniciarem seus estudos no *ballet* clássico em busca de uma boa postura. A expressão “boa postura” remete a um juízo de valores que está ligado ao gosto, aquilo que é agradável aos olhos e que nos causa a impressão de certo ou errado.

A técnica do *ballet* clássico possui um ideal de postura que procura aprimorar, desenvolver e fortalecer a musculatura responsável por nos manter de pé. Essa musculatura é acordada na medida em que o corpo vai percebendo sua relação com a gravidade, que nesse caso se fará por oposição. Na técnica da dança clássica um corpo não cede à gravidade. O tronco, formado pela cabeça, caixa torácica e pelve, é a parte do corpo onde essa oposição será mais evidenciada e vivenciada.

Quando nos referimos à postura na dança clássica, remetemo-nos à organização do corpo em relação à gravidade quando sobre os apoios dos pés, ou seja, na posição de pé. Reconhecemos que o aprendizado do *ballet* clássico ainda se transmite por meio da repetição de imagem apreendida pelos olhos e ligado ao ideal de postura que muitas vezes enfatiza a proeminência da caixa torácica e retifica as curvas naturais da coluna vertebral ao nível da cervical e da lombar. Nossa pesquisa, por outro lado, entende que existe um padrão de postura considerado adequado para o corpo. Dessa forma, levamos em consideração um equilíbrio apropriado das estruturas físicas do corpo.

O estudo da postura ganhou forças durante as improvisações utilizando a bola suíça e a sapatilha de ponta. A bola indicou uma necessidade de compreender o alinhamento proveniente da esfera da cabeça, da caixa torácica e da bacia. Esse alinhamento tornou-se importante para o equilíbrio dessas esferas, para a estabilidade do tronco, o que proporcionou uma maior mobilidade das articulações do ombro e da coxofemoral. Tais articulações são utilizadas na realização de movimentos como o *ports de brás* (braços passam pelas cinco posições de braço) e *grand-battement* (pernas lançadas para cima), por exemplo.

A sapatilha de ponta potencializa a sensação de verticalidade no corpo. Ainda sobre dois apoios, porém com a base de contato com o chão menor, a sapatilha exige do bailarino um conhecimento perceptivo mais apurado e refinado da musculatura que o mantém de pé. Esse conhecimento proporciona uma atividade mais eficiente na execução de movimentos como equilíbrios e giros que sempre ocorrem com os calcâneos elevados, ratificando a ideia da sapatilha mesmo sem elas.

Nós reconhecemos que qualquer nova informação dada ao corpo o modifica. Sabemos que buscar a estabilidade das partes sobre o apoio de todo o pé no chão é diferente de buscar a mesma estabilidade apoiado apenas na ponta do metatarso. Contudo, trabalhamos com a ideia da sensação impressa no corpo pela oposição à gravidade que, para nós, resultará em corpos longilíneos, alongados e com uma intenção direcionada para cima.

Assim, optamos por compreender a postura no corpo por meio das linhas de movimento de Lulu Sweigard, que propôs nove linhas imaginárias de movimentos que ao serem vivenciadas oferecem um alinhamento adequado do corpo em relação à gravidade. Percebemos, na vivência

dessas linhas, uma potencialidade em desenvolver a sensação da verticalidade que a técnica clássica vai imprimir nos corpos.

Durante o processo criativo ficou evidente a compreensão das linhas que permitem construir a postura do *ballet* clássico no tronco. Citamos, assim, as linhas 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 9 responsáveis por este trabalho. Todas participam da compreensão da verticalidade, mas optamos por apenas estas linhas. Como o tronco foi o local por onde vivenciamos mais intensamente a sensação de verticalidade, definimos essas linhas como delineadoras da postura que buscamos. Ao ausentar a linha 7, deixamos de identificar a verticalidade apenas pelo fato de estarmos de pé e passamos a olhar para a sensação que esta imprime. Assim, reiteramos a necessidade de se potencializar a utilização dessas linhas para exceder o caráter natural da postura a fim de se chegar à postura solicitada na técnica clássica, que busca exacerbar a relação de oposição do corpo com a gravidade.

3.3.2 O Peso

Na física todos os corpos que possuem massa criam em torno de si o chamado campo gravitacional. Qualquer corpo dentro do campo gravitacional da Terra será atraído por esta, e a força de atração é denominada força gravitacional, a “força-peso”. Esta é a força mais significativa para o estudo do movimento humano ou para qualquer análise de esforço e de equilíbrio de uma estrutura. Portanto, nós, que somos uma estrutura viva e em movimento, necessitamos ter um conhecimento e uma percepção aguçada de como essa força-peso atua em nosso corpo.

A força da gravidade ou força-peso possui três características que devem ser elucidadas para se ter a noção de oposição a qual enfatizaremos continuamente. As características são:

- 1) aplicada constantemente sem nenhum tipo de interrupção;
- 2) é sempre direcionada para o centro da Terra; e
- 3) tem atuação sobre todas as partículas do corpo humano (BURKE; RASCH, 1986, p. 115).

A partir dessas características podemos afirmar que o corpo no *ballet* clássico é trabalhado no sentido de desenvolver uma percepção corporal com direção contrária, oposta ao centro da Terra, para o céu, ou seja, oposta à força-peso. É importante entender o conceito de peso dado pela física para que se entenda a intenção da força muscular quando nos preparamos na técnica do *ballet* clássico.

Já o conceito de peso como fator de movimento se refere às qualidades dinâmicas do movimento (FERNANDES, 2002) e está relacionado a como nos movemos e nos expressamos tanto no cotidiano quanto na dança. É carregado de significados, percepções e sensações que cria no movimento a ilusão de sermos capazes de manipular a gravidade. Assim, pela percepção e pela sensação podemos utilizar a força a fim de que o corpo pareça mais pesado ou mais leve.

O importante é como o corpo emprega a força para realizar os movimentos, e não está diretamente ligado ao quanto uma pessoa é pesada ou leve. Se utilizarmos bem as mudanças na força em função dos movimentos que queremos realizar, poderemos parecer mais leves ou mais pesados do que realmente somos. Desse modo é possível entender como a técnica do *ballet* possibilita criar a ilusão de que a gravidade pode ser disfarçada.

No processo de estudo do peso assumimos que o *ballet* clássico não trabalha com o abandono de nenhuma parte do corpo. Este sempre trabalhará no sentido de sustentação e resistência à gravidade, fornecendo ao bailarino a capacidade de flexibilização do movimento, presença corporal e variação de tonicidade da musculatura.

3.3.3 *O Centro de Gravidade*

Dentro do conceito de peso, já foi citado o conceito de centro de gravidade. Mais uma vez, o centro de gravidade é a localização média do peso de um corpo. O movimento de um corpo no espaço pode ser completamente descrito em termos da translação do centro de gravidade de um lugar para o outro e da rotação desse corpo em torno do centro de gravidade. Um corpo está em equilíbrio quando a resultante de todas as forças que atuam sobre ele for igual a zero. Por meio do centro de gravidade, podem ser descritos dois tipos de equilíbrio: estável e dinâmico. Um corpo está em equilíbrio estático quando não se move. Especificamente para a dança, utilizaremos o equilíbrio dinâmico, “(...) no qual a situação [do centro de gravidade] se

modifica constantemente e existem relativamente poucas posições momentâneas, ou nenhuma em que se cumpram as condições de equilíbrio estável (...)” (RASCH, 1986, p. 122-123).

Consideramos que o *ballet* clássico trabalha o equilíbrio dinâmico buscando a estabilidade do centro de gravidade. Sendo assim, utilizaremos a linha gravitacional descrita por Rasch (1986) para localizar a região do centro de gravidade. A linha gravitacional (linha da gravidade ou linha peso) é a interseção dos planos sagital, frontal e transversal e se encontra na região do abdome. Não nos interessa determinar acuradamente a posição do centro de gravidade, já que o corpo estará em constante transferência de peso, seja realizando um *tendu* (perna desenha uma linha direta no chão à frente) ou levantando o braço numa das cinco posições. Mas a região onde o centro de gravidade está localizado é importante para a nossa compreensão.

Quando utilizamos a expressão “ativar o centro”, estamos nos referindo justamente à região onde o mesmo se encontra, que é o abdome. A sensação de estabilidade surge a partir de uma sustentação consciente e eficiente do abdome. Entendemos que esse é um trabalho conjunto de toda a musculatura no centro do torso, que ativada garante o registro dessa sensação no corpo. Portanto, não se trata somente de contrair a musculatura do abdome. Ao ativarmos o centro, estamos mobilizando musculaturas que dependem também do adequado alinhamento dos ossos, principalmente os da pélvis, a fim de tornar o centro de gravidade estável, para que favoreça a execução dos movimentos.

Para compreender o centro de gravidade sob o ponto de vista do *ballet* clássico, trazemos novamente as linhas de movimento proposta por Lulu Sweigard. A segunda linha de movimento, que surge da aproximação das cristas ilíacas na frente da pelve, e a terceira, que parte do ponto abaixo do umbigo até a décima segunda vértebra torácica, mobilizam os músculos oblíquos e reto do abdome além de ativar o psoas maior. O trabalho contínuo dessa linha de movimento vai dar ao centro de gravidade a estabilidade almejada pela dança clássica.

Dentro dessa perspectiva a utilização da sapatilha de ponta também contribui para a compreensão do centro de gravidade. Por meio da instabilidade proporcionada pela sapatilha flutuamos entre o equilíbrio estável e o instável. Na ponta dos pés nosso corpo tende a oscilar para manter o equilíbrio. A musculatura do centro do corpo precisa ser ativada não só para possibilitar a sustentação do corpo, mas para ajudar na oposição à gravidade. Desenvolvemos,

por esse motivo, as informações necessárias para tornar o corpo hábil na percepção de movimentos realizados dentro de um equilíbrio precário. O desafio de estar sobre uma base de contato com o chão menor, momento proporcionado pela sapatilha de ponta, potencializa os mecanismos proprioceptivos provenientes dos tendões e articulações e refina as informações levadas aos canais semicirculares do ouvido interno²⁷.

Experimentar o instável e o estável, equilíbrio e desequilíbrio, estável e dinâmico, nos ajudou a encontrar os movimentos mais fluidos, como tónus adequado, de modo a serem suavemente controlados, que caracterizam os movimentos do *ballet* clássico.

²⁷ A propriocepção e os canais semicirculares do ouvido interno são os locais por onde o equilíbrio e o desequilíbrio são percebidos. Não cabe no nosso trabalho desenvolver esses mecanismos. Para mais informações cf. Burke e Rasch (1986, p. 124).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao *intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37) desta pesquisa. Sim. Ainda não se trata de fim nem de começo, pois ao longo de nossa escrita deixamos evidente que esse trabalho se desenvolveu na tentativa de estar no meio, entre as coisas. Esta pesquisa foi sendo ativada durante todo o processo. E continua sendo, pois se trata de um rizoma, e como tal não para. Uma pesquisa em dança também é assim, pois o movimento não cessa. A dança perdura na imaginação e na ação de cada intérprete.

Lançamos um olhar sobre a gravidade, força capaz de explodir em infinitas criações. Mas este é apenas um olhar. Muito significativo, diga-se de passagem, quando encontra na técnica do *ballet* clássico outras maneiras de transbordar sua expressão. Reconhecemos que nesse caminho diversos conhecimentos se acharam e se perderam, mas tudo contribuiu de forma significativa para o conhecimento. Este proporcionado pela dança. E sob o viés desta pesquisa, contribuímos para o enriquecimento dessa área do conhecimento humano.

Como já colocamos, este processo tornou-se um ativador para novas propostas a serem investigadas. Por isso consideramos esta pesquisa um *intermezzo*. Algumas descobertas não tiveram espaço para serem discutidas. Perguntas ainda surgem e precisam de possíveis respostas. Por hora, este resultado é apenas um passo dos muitos que foram dados durante este trabalho. Dessa forma, olhamos para o mapa dessa pesquisa deixado no corpo como uma potência responsável por suscitar outras tantas potências.

Uma dessas potências pode ser muito bem desenvolvida no princípio da verticalidade. Não houve tempo para aprofundar algumas questões que surgiram com a elaboração desse princípio. Mas observamos que o mesmo pode apresentar um conceito de corpo e por meio deste possível conceito podemos discutir uma estética ligada a esse princípio. Entendemos, também, que existe uma poética da gravidade, criada a partir dos conceitos que surgem com a força da gravidade, no caso o peso, o centro de gravidade e o equilíbrio. Como compreender essa poética? Que corpo é este que dança a gravidade? Reafirmamos, novamente, que todas essas colocações gerariam muitas outras pesquisas. Micropesquisas precipitadas de uma macropesquisa! Para um

intérprete essa é a questão mais importante que nos faz persistir numa pesquisa, pois criamos e recriamos a todo o momento.

Ao expor este trabalho sob a forma de uma escrita dissertativa e de uma escrita corporal deixada nos registros videográficos do processo criativo, percebemos que a proposta da pesquisa em dança vem ao encontro das inquietações do bailarino contemporâneo, que carrega consigo as necessidades, as descobertas e as tomadas de consciência de seu tempo e de seu corpo na contemporaneidade. Temos em Langer (1980) que o corpo é o espaço de pesquisa e revelação da dança e este tem caráter de conhecimento. É uma forma de se relacionar e conhecer o mundo, e então de se conhecer também. É um conhecimento do mundo e no mundo, sendo o resultado de múltiplas influências e racionalidades.

Assim, nossa incursão através da nossa própria história corporal para compreender algumas necessidades da criação dos corpos da dança contemporânea fez-nos entender que esses corpos são caracterizados pela multiplicidade de discurso onde não há um elemento puro, e sim um vasto repertório de informações, de formas, de técnicas, de modos de pensar o próprio corpo. Ficou evidente, também, por meio deste trabalho, que esse momento da dança evidencia a particularidade, a historicidade corporal e a trajetória de cada artista. Valoriza a investigação pessoal de cada bailarino. É nesse sentido que nossa pesquisa vem contribuir para o desencadeamento artístico da dança.

5 REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. *Ballet: Arte, Técnica e Interpretação*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

AMADEI-PALUCE. *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.

ANDERSON, Jack. *Dança*. Lisboa:Verbo, 1978.

AU, Susan. *Ballet and Modern Dance*. New York: Thames & Hudson Inc., 2006.

ARAGÃO, Vera. *Reflexões sobre o ensino do balé clássico*. Lições de Dança, Lições de dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMINADA, Eliana. *História da Dança*. São Paulo: Sprint, 1999.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...* O conto de fadas, da tradição oral à Dança Contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.

CARRIÈRE, Beate. *Bola Suíça: teoria, exercícios básicos e aplicação clínica*. São Paulo: Manole, 1999.

CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. *História do Corpo: da renascença à luzes*. v. 1, 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *História do Corpo: as mutações do olhar, o século XX*. v. 3, 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____.; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIAS, Lineu; NAVAS, Cássia. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

DODD, Craig. *Lê Monde du Ballet*. França: Basinghall Books Ltd, 1980.

ENOKA, Roger M. *Bases Neuromecânicas da Cinesiologia*. São Paulo: Manole, 2000.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERRACINI, Renato. *Fronteiras, Paradoxos e Micropercepções*. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/meuslivros>>. Acesso em: 10 maio 2008.

FITT, Sally S. *Dance Kinesiology*. New York: Schirmer, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLEISER, Marcelo. *A Dança do Universo: dos mitos de criação ao big-bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção in Lições de Dança 3. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Orgs.). *Lições de Dança*. Trad. Sílvia Soter. Ed. UniverCidades: Rio de Janeiro, 2001.

COPELAND, Roger. What is Dance? Readings in theory and criticism. New York: Oxford University Press, 1983. p. 255-257.

GREINER, Christine. *O Corpo*. São Paulo: Annablume, 2005.

KIRSTEIN, Lincoln. *Four Centuries of Ballet*. New York: Movement & metaphor, 1970.

_____. *The classic ballet: basic technique and terminology*. New York: A. A. Knopf, 1980.

- KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Trad. José Filipe Pereira. Portugal: ACTO, Instituto de Artes Dramáticas, 1998.
- LAGOAS, Luiza. *História de Ballet*. Rio de Janeiro: Memórias Futuras Edições, 1984.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LAWSON, Joah. *The principle of classical Dance*. New York: Alfred A. Knopf, 1980.
- MARTIN, John. *The Modern Dance*. New York: A. S. Barnes & Co., 1972.
- MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2006.
- NUSSENZVEIG, Moysés H. *Curso de Física Básica I: mecânica*. São Paulo: Ed. Edgar Blücher Ltda, 2002.
- RASCH, Philip J. *Cinesiologia e anatomia aplicada*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.
- OKUNO, Emico; FRATIN, Luciano. *Desvendando a física do corpo humano: biomecânica*. São Paulo: Manole, 2003.
- PEES, Adriana Almeida. *Body-Mind Centering e o sentido do movimento em (des)equilíbrio: princípios e técnicas elementares, na criação em dança, pela poética nas linhas dançantes de Paul Klee*. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PORTINARI, M. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROBATTO, Lia. *Dança em Processo, a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

SOARES, Carmen. *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SPARGER, Celia. *Anatomy and Ballet: a handbook for teachers of ballet*. London: Adam e Charles Black, 1970.

SWEIGARD, Lulu. *Human movement potential: its ideokinetic facilitation*. New York: Harper e Row, 1974.

TAVARES, Maria da Consolação G. Cunha F. *Imagem Corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri: Manole, 2003.

TODD, Mabel E. *The Thinking Body*. Princenton: Dance Horizons/Princenton Book, 1968.

TOURINHO, Ligia. *Um estudo de Construção da Personagem a partir do Movimento Corporal*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

VAGANOVA, Agrippina. *Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique*. New York: Drover, 1969.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VITIELLO, J. Z. *Dança: memória nos corpos cênicos*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

VOLINSKY, A. K. The Vertical: the fundamental principle of classic dance. In: COHEN, Marshall; COPELAND, Roger. *What is Dance? Readings in theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 1983. p. 255-257.

VIDEOGRAFIA

ASHTON, Frederick. *Cinderella*. Londres, 102 minutos, 1962.

MARIN, Maguy. *Cinderella*. França, 88 minutos, 1989.