



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA



Corpo◦a◦Corpo COM O PROFESSOR

Nos Passos da dança

setembro de 2008



Apresentação

Este material foi desenvolvido pela **São Paulo Companhia de Dança** para tornar o universo da dança mais próximo do público, de todas as idades. É um *corpo-a-corpo* que procura revelar o processo de construção do espetáculo. As imagens selecionadas incluem cenas emblemáticas dessa arte e outras do cotidiano da **São Paulo Companhia de Dança** – um grupo que se propõe a trabalhar o repertório da dança num espectro amplo, do século XIX ao XXI.

Na primeira criação da Companhia, *Polígono*, do italiano Alessio Silvestrin, a dança dialogou diretamente com a estrutura da *Oferenda Musical*, do compositor barroco alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750), revisitada pelo conjunto contemporâneo belga Het Collectief. O conjunto traz novas sonoridades para a música, com uma singular instrumentação, mas sem alterar uma única nota da partitura original; assim também Silvestrin usou a gramática de movimentos



da dança clássica com novos impulsos, ampliando as possibilidades dos gestos do corpo no espaço.

Neste encontro abordaremos temas relativos ao segundo programa da **São Paulo Companhia de Dança** em 2008, composto por dois grandes clássicos da dança do século XX: *Les Noces*, de Bronislava Nijinska, *Serenade*, de George Balanchine, e uma criação desenvolvida especialmente para a Companhia pelo coreógrafo carioca Paulo Caldas, no contexto de nosso projeto fundador, que almeja congregar tradição e novidade.



Organizamos o material da seguinte maneira:

NOS PASSOS DA DANÇA texto com o objetivo de situar brevemente na história da dança as coreografias que constituem o segundo programa da **São Paulo Companhia de Dança;**

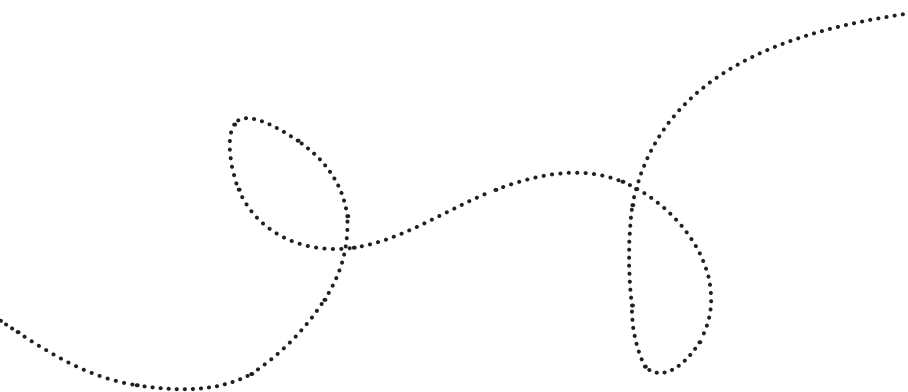
FIGURINO NA DANÇA pequeno comentário sobre o figurino na dança;

A DANÇA SE MANIFESTA PELOS SEUS ARTISTAS breves biografias de Nijinska e Balanchine;

ATIVIDADES PARA A SALA DE AULA sugestões de trabalho;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS textos consultados e/ou recomendados;

VÍDEO *Nos Passos da Dança* (anexo).





Nos passos da dança

por Inês Bogalça

Este texto contextualiza historicamente, de modo bem sintético, as obras remontadas pela **São Paulo Companhia de Dança**, assim como a nova coreografia de Paulo Caldas. A idéia é estabelecer relações que ampliem o significado da produção artística no momento de sua criação. Ao remontar duas obras clássicas do início do século XX, a Companhia propicia ao público brasileiro da atualidade conhecer esse repertório artístico na sua condição real de existência: estamos falando de uma arte que acontece na cena e que pede para ser vista ao vivo. Cada montagem permite também que se aprecie as particularidades de cada artista, ao interpretar um papel do ponto de vista de hoje.

A virada do século XX sacode as consciências e os corpos, anunciando uma outra dança que dialoga com os novos tempos: industrialização, velocidade, renovação tecnológica, mudança do ritmo da vida. Mesmo a tradição da dança clássica

sofreu mudanças, notadamente com o impulso dos Balés Russos de Diaghilev. Caminhava assim em direção à modernidade, num movimento marcado pela interrogação sobre os próprios elementos da arte.

Balés Russos de Diaghilev (1909-29) No final do século XIX e começo do século XX, o Teatro Maryinsky em São Petersburgo, assim como o Bolshoi em Moscou, era freqüentado, em larga medida, por nobres e oficiais, de gosto conservador. Menos de um terço das cadeiras ficava disponível para o público em geral. Os balés seguiam um padrão, em que a **pantomima** ● se intercalava aos passos de dança para contar histórias.

A vinda do francês Marius Petipa, em 1847, herdeiro do balé de ação de Jean Georges Noverre,¹ para assumir o posto de chefe de coreografia, enriqueceu o repertório do Balé do Teatro Maryinsky. Petipa criou variações sobre o tema dos balés, coreografando meticulosamente os movimen-

1. Jean Georges Noverre (1727-1810) coreógrafo, bailarino e professor, pode ser considerado o primeiro dramaturgo da dança: ele rejeita o papel dessa arte como mera decoração ou divertimento para a ópera e ressalta o potencial do balé para o drama real que conta histórias e expressa emoções. O balé não seria somente uma soma de diversas danças. Ele propõe a integridade da obra e sua expressividade. Escreveu um tratado sobre a dança: *Cartas Sobre a Dança e o Balé* (1760).

O que é pantomima?

**Explore os gestos como meio
de comunicação.**



EDMUND DULAC

tos dos solos masculinos e femininos, que complementavam os *pas-de-deux* (duo) expressivos, além de incorporar um colorido local em suas criações. Ele esteve à frente dos balés até 1903 e durante este período criou cerca de 50 coreografias, muitas delas ainda hoje reencenadas nas companhias clássicas ao redor do mundo.

Foi o diplomata, diretor e *designer* russo Ivan Vsevolozzsky (1835-1909), que dirigiu os Teatros Imperiais Russos de 1881 até 1899, quem encomendou ao compositor Tchaikovsky² trilhas para *A Bela Adormecida* (1890) e *O Quebra Nozes* (1892), criações de Petipa. E Petipa teria grande importância na formação de jovens dançarinos russos que viriam a ser os futuros **intérpretes** da companhia de Diaghilev, como Michel Fokine (1880-1942), Tamara Karsavina (1885-1978), Anna Pavlova

2. A primeira partitura de Tchaikovsky (1840-93) para balé foi *O Lago dos Cisnes*, criada para o Balé Bolshoi; na sua estréia, em 1877, foi um grande fracasso. Só mais tarde, em 1895, com a coreografia de Lev Ivanov (1834-1901) e Marius Petipa (1818-1910), viria a se tornar um dos maiores clássicos de toda a história da dança. Tchaikovsky compôs música para três balés.

O que é o intérprete da dança?

Quais são as aptidões necessárias para o bom intérprete? Faça a relação com as outras artes.



(1881-1931), Vaslav Nijinski (1889-1950) e Bronislava Nijinska (1891-1972).

Diaghilev e seus artistas³ O grande produtor Sergei Diaghilev (1872-1929), especialista em arte, apaixonado por música e pintura, desafiou as autoridades do Balé Imperial. Divulgou os impressionistas franceses na Rússia e músicos de vanguarda da época, como Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937). Fundou a revista *Mir Iskousstva (O Mundo da Arte)* com um grupo de intelectuais e artistas russos. Foi nomeado diretor adjunto do Teatro Imperial em 1899 e demitido dois anos mais tarde – por “progressismo”. Tornou-se exportador da arte russa para a França. E em 1909 cria os Balés Russos⁴.

Homem de visão, de gosto arrojado e certeiro, Diaghilev deu profundo impulso à dança do século XX. Sob sua direção, trabalhos como *O Pássaro de Fogo*, *As Sílides*, *Petrouchka*, *A Tarde de um Fauno*, *Les Noces (As Bodas)* e *Apollo* levaram

3. Este trecho sobre os Balés Russos parte de um roteiro de Sônia Sobral para a palestra realizada em conjunto com a autora (*Caminhos da Dança*).

4. Em 1911, Diaghilev deixa a Rússia levando consigo a trupe que se apresentará em turnês ao redor do mundo. Os Balés Russos estiveram no Brasil no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em outubro de 1913 e agosto de 1917 e no Teatro Municipal de São Paulo em setembro de 1917.

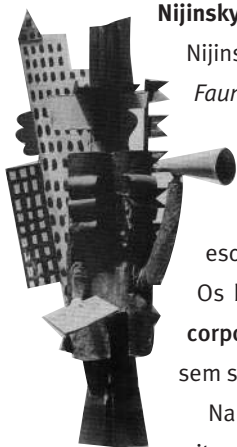
o balé a dialogar de modo muito original com a arte moderna. Ele fomentou grandes coreógrafos como Fokine, Nijinsky, Leonide Massine (1895-1979), Nijinska e George Balanchine (1904-83). Ao mesmo tempo, Diaghilev ampliou o diálogo da dança e com as outras artes,

incentivando criações em parceria com compositores como Igor Stravinsky, Claude Debussy, Maurice Ravel, Sergei Prokofiev, Francis Poulenc e Erik Satie; e com pintores como Léon Bakst, Natália Gontcharova, Pablo Picasso, Henri Matisse e Alexandre Benois.

Em 1910, Fokine e Stravinsky criaram *O Pássaro de Fogo*, baseado numa lenda russa. No ano seguinte, Benois se uniu aos outros dois para comporem *Petrouchka*, inspirado em uma história de bonecos de contos populares russos. Fokine mistura dança clássica com folclore e movimentos desarticulados, evita a mímica sem expressividade e integra dança, música, cenários e figurinos. Fokine fez coreografias para os Balés Russos de 1909 a 1914. Em suas coreografias o público parisiense conhece o talentoso intérprete Nijinsky.



FIGURINOS DE BENOIS PARA *petrouchka*



DESENHO DE PÍCASO PARA *parade*

Nijinsky, Massine, Bronislava Nijinska, Balanchine

Nijinsky criou apenas quatro obras: *A Tarde de um Fauno* (1912), *A Sagração da Primavera* (1913), *Jeux* (1913) e *Till Eulenspiegel* (1916). Em *A Tarde de um Fauno*, com poema de Mallarmé, música de Debussy e cenário de Bakst, Nijinsky escapava da linguagem acadêmica de sua época. Os bailarinos dançavam com **pés paralelos e os corpos de perfil** para a audiência, como se tivessem sido esculpidos em um vaso grego.

Na estréia de *A Sagração da Primavera*, a platéia gritava de modo nunca antes visto. Os movimentos eram angulares e distorcidos da linha clássica, os pés percutiam o solo e se voltavam para dentro (*en dedans*) em oposição à posição usada nos balés (*en dehor*), tudo para dar forma a um ritual primitivo. Somada a isso, a música de Stravinsky – com a constante mudança de ritmo e os acordes dissonantes – rompia com todos os hábitos.

Nijinsky foi um bailarino de grande virtuosismo técnico, alta capacidade expressiva, capaz de realizar coisas improváveis. Os conflitos entre ele e Diaghilev o levaram a sair da companhia em 1913.

Peça aos alunos para que
experimentem andar de perfil, com os pés
paralelos, como se estivesse entre duas
linhas paralelas bem próximas.

O terceiro coreógrafo dos Balés Russos, Leonide Massine, sobressaiu-se em balés de caráter. Durante a 1ª Guerra, a companhia ficou em turnês, retornando a Paris somente em 1917, para estreiar *Parade*, com argumento de Jean Cocteau, cenários de Picasso e música de Erik Satie. Este balé marca a estréia do cubismo nas artes do espetáculo. Pouco depois, em 1921, Massine deixa a companhia, ao se apaixonar pela bailarina Vera Savina.

À procura de um novo coreógrafo, Diaghilev remontou com a participação de Nijinska, *A Bela Adormecida* de Petipa, em 1921, decepcionando as platéias, que esperavam inovações. O empresário, então, promoveu Bronislava Nijinska, que coreografou *Les Noces* (1923) com música de Stravinsky, e *Les Biches* (1924), com música de Poulenc, entre outros.

Ela deixa a companhia em janeiro de 1925. Retorna para a montagem de *Romeu e Julieta*, em 1926, em parceria com seu sucessor Balanchine.

Este conseguiu sair da Rússia e juntar-se aos Balés Russos com apenas vinte anos. Em *Apollon Musa-*

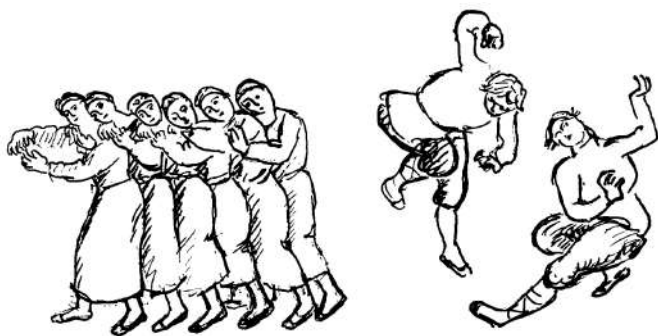


gète (1928)⁵ e *Prodigal Son* (1929) acentuou a tendência vanguardista que marcaria suas produções. Após os Balés Russos terem renovado o conteúdo da dança, o desafio era encontrar uma técnica coreográfica que permitisse demonstrar as idéias modernas e tocar a sensibilidade contemporânea. Nasce com Balanchine, então, a escola neoclássica.

Diaghilev morreu, em Veneza, em 1929, encerrando com ele uma era. Os coreógrafos dos Balés Russos retiraram o máximo de beleza dos nexos entre as artes, trabalhando sobre a estrutura da dança: espaço, tempo, colocação na cena, movimento, dinâmicas, tudo respira movimento e tudo se move também num universo onde música, dança, teatro e artes plásticas podem se encontrar de modo original e fecundo.

Les Noces (1923) Inspirada num ritual de casamento da Rússia antiga, *Les Noces* é a mais importante criação de Nijinska. Ficou famosa por sua peculiar geometria de movimentos – onde os corpos desenham linhas e formas abstratas, no espírito do construtivismo – e austeridade cênica. A abstração

5. *Apollon Musagète* (1928), posteriormente chamada *Apollo*;



DESENHOS DE GONTCHAROVA PARA *LES NOCES*

sôbria de sua coreografia se funde à profunda e solene abstração da música de Stravinsky inspirada diretamente na música folclórica russa. O compositor explorou o clima ancestral dos rituais de casamento, mas acrescentou grande riqueza rítmica, como sempre fazia em sua música. Usou um conjunto raro de músicos: coro de quatro vozes, quatro pianos e percussão. Também existe uma versão para orquestra.

A coreógrafa se inspirou nos movimentos das **danças folclóricas russas** e os transformou em gestos modernos. *Les Noces* tem quatro cenas: “A bênção da noiva”, “A bênção do noivo”, “A saída da noiva da casa dos pais” e “O banquete de casamento”.

O balé apresenta um olhar feminino para os rituais de casamento russos, explorando os movimentos do corpo de baile

Liste as danças folclóricas que os seus alunos conhecem. Traga fotos ou vídeo sobre o assunto. Procure traçar paralelos e diferenças entre as manifestações folclóricas.



DESENHOS DE GONTCHAROVA PARA *les noces*

com novos acentos sobre a linguagem clássica. Em *Les Noces* cada integrante ajuda a formar um corpo único, fundido pelo movimento. Por exemplo: a noiva tem uma trança de 10 metros de comprimento, sustentada por suas amigas, que formam com ela um grupo. O **coro** ● ecoa ou comenta o movimento dos solistas.

As mulheres dançam sobre sapatinhas de pontas durante quase todo o balé. Nijinska queria restituir a silhueta alongada que se vê nos ícones russos e outras imagens tradicionais da igreja bizantina.

Para Nijinska, não se trata ali de uma representação no sentido tradicional, mas de uma *construção*, cujos vínculos se dão entre estados de consciência ou sensações. Em termos formais, também, a ordenação coreográfica passa a ser entendida como uma construção. Todos os elementos que compõem a **cena** ● – o movimento, os corpos no espaço, a sobreposição dos andamentos e movimentos, a linha dos gestos, os planos dos diferentes grupos na cena etc. – tomam forma em relação uns aos outros, sem se basear em modelos anteriores.

Quais são os elementos
que compõem um quadro?

A fatura, a cor, a linha, os planos,
a relação dos elementos etc.

O coro é um grupo de
bailarinos que dançam juntos a
mesma seqüência de movimentos.

É difícil se movimentar
“em coro”? Experimente.

Natalia Gontcharova (1881-1962), uma das protagonistas do “rayonnismo” – movimento que anuncia a arte abstrata –, criou os figurinos de *Les Noces*. Na primeira versão, os figurinos tinham cores fortes, teatrais, suntuosamente russas. O homem e a mulher vestiam roupas pesadas: as mulheres usariam longos vestidos e cabeças adornadas com coques altos; os homens, de barbas postiças, calçavam botas e sapatos de saltos pesados. O que deixou Nijinska descontente, pois na sua concepção não

deveria haver qualquer ostentação de cores em um casamento rústico de camponeses. “Eu vejo os figurinos como sendo o mais simples possível e todos iguais”. A coreografia dialoga com a arte construtivista, que utiliza com frequência os mesmos tons, girando em torno de marrons e terra.



Isso cria intencionalmente uma certa monotonia: a estrutura sobressai, devido à falta de diferenciação de cor. Após Gontcharova ver os ensaios refez os figurinos e cenários de acordo com a idéia da coreografia.

Nijinska criou verdadeiras arquiteturas em movimento: “Você ouve a música através dos ouvidos. Eu ouço a música através dos olhos: se tamparmos os ouvidos, ainda podemos

ouvir e ver a música. Um paradoxo! Mas um paradoxo próximo ao cerne de minha idéia sobre o que é o balé”.

Les Noces foi dançado pela primeira vez em 13 de junho de 1923 no Teatro de La Gaîté-Lyrique em Paris. Na remontagem da São Paulo Companhia de Dança, foi a portuguesa Maria Palmeirim quem cuidou para que tudo fosse feito conforme o original.

O balé original já foi executado por companhias como Les Grands Ballets Canadiens (Canadá), Compania Nacional de Danza (Cuba), Royal Ballet (Inglaterra), Joffrey Ballet (EUA) e Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre muitas outras. Ao longo das últimas décadas, coreógrafos como Maurice Béjart (1927-2007), Jíri Kylián e Angelin Preljocaj realizaram novas versões de *Les Noces*.

Serenade (1935) Balanchine criou *Serenade* a partir da *Serenata para Cordas*, op. 48 (1880) de Tchaikovsky, especialmente para a estréia da School of American Ballet (NY, EUA). Na composição da coreografia, incorporou incidentes ocorridos nos ensaios – como a queda de uma das bailarinas, o número de pessoas presente na sala e uma entrada atrasada em cena – procurando mostrar como os exercícios cotidianos das aulas podem ser transformados pela

construção artística da dança. “Parecia-me que o melhor meio de fazer os alunos compreenderem a técnica de palco era lhes dar algo novo para dançar, algo que nunca tivessem visto antes”, explica Balanchine. Em *Serenade* não há cenário: a cena é construída pela luz, pelos figurinos e pelos bailarinos, em sua maioria mulheres.

Hoje *Serenade* é um clássico consagrado no repertório internacional. Como Nijinska, Balanchine explorou as questões formais impostas pela modernidade a partir do rigor clássico. Estabelecendo uma relação radical entre som e movimento, ele se consolidaria como grande mestre da dança abstrata fundada na base musical, com um legado que ecoa em obras como as de John Neumeier, Jiri Kylián e William Forsythe.

Balanchine cria peças sem narrativa: a dança seria uma instância particular da relação com o mundo, porque nela o corpo seria ao mesmo tempo o que sente e o que



JACQUES MOATTI

dá sentido. No trabalho isso se revela sobretudo porque o corpo que dança acaba adquirindo a forma do ritmo que o move. O corpo é o lugar do sensível por excelência, aquilo que tem ao mesmo tempo a possibilidade de *ser* o mundo e a *significação* no mundo. É a relação dos corpos que cria uma narrativa: a exploração do espaço pelos corpos em movimento é seu verdadeiro tema. Balanchine define a dança como “a necessidade que temos de exprimir o que sentimos ao escutar música”. E completa: “o coreógrafo trabalha sobre a música exatamente como o poeta sobre a métrica”.

Em *Serenade* a dança, assim como a música, é construída pela acumulação de padrões e frases rítmicas correspondentes. Podemos dizer, mesmo assim, que a atmosfera deste balé faz eco a grandes clássicos como *Gisele* e *O Lago dos Cisnes*.

O estilo de sua dança quebra as linhas clássicas e dá grande dinâmica aos pés, com acentos sincopados. A bacia não está exatamente sobre a perna, mas projetada para frente, mudando a linha e o balanço do corpo. Contrastando com a mobilidade, Balanchine congela repentinamente os gestos. As pernas lançadas ao ar fazem ângulos inesperados, assim como os pés, que deviam estar esticados, mas podem ser flexionados ou apoiados no calcanhar (não na ponta).

Um dos mais influentes coreógrafos de balé do séc. XX, Balanchine elevou como ninguém a dança à condição de arte independente. Como Stravinsky, foi, ao mesmo tempo, um inovador e um produto da tradição clássica.

Mas foi Diaghilev quem lhe ensinou “o que era a dança viva”, diz Balanchine. Foi ele quem fez a relação entre essa arte nova e a tradição clássica, com uma amplitude jamais vista, pois não via contradição alguma entre o artista modernista e o artista clássico. Balanchine transformou o classicismo do séc. XX numa forma artística moderna, auto-referente: uma tradição viva, renovada e reinventada a cada obra.

Criação de Paulo Caldas O coreógrafo contemporâneo Paulo Caldas trabalha os movimentos utilizando fluxos, impulsos e dinâmicas que atualizam as técnicas clássicas e modernas da dança. Seu olhar para a cena traz marcas claras da contemporaneidade, dialogando com os gestos cotidianos.

ANTOINE BOURDELLE

Nacional e internacionalmente reconhecido por seu talento criativo e de pesquisa, o bailarino e coreógrafo, Paulo Caldas atua hoje na sua companhia, a Staccato Cia de Dança, do Rio de Janeiro.





Figurino na Dança

por Inês Bogalça

Como você conseguiria dançar se tivesse algo amarrando suas mãos, ou um peso em seu ombro? Uma roupa que limitasse, de propósito, os seus movimentos? E se, em contrapartida, fosse essa roupa que lhe permitisse criar determinadas **formas e gestos**? ●

O figurino, na dança, pode agir como uma segunda pele, uma parte adicional do corpo, uma prótese. Ele é determinante na coreografia – os movimentos se modificam com o figurino, que fixa a imagem final, criando identidades.

A dança cênica como conhecemos hoje, tem origem nas cortes da Renascença. Era uma forma de entretenimento em grandes festas, para ressaltar a força, o poder e a importância dos nobres. No século XVI, portanto, a roupa dos dançarinos não era diferente da dos espectadores: perucas, saias longas e sapatos de salto davam a forma do corpo e definiam suas possibilidades de se mover no espaço.



Experimente com os alunos diferentes formas de movimentos associadas ao figurino: por exemplo, utilize sacos e peça para dois estudantes andarem com uma perna dentro dos sacos, formando um só corpo. Ou amplie os braços com bastões e tecidos e sugira movimentos.

Do início da dança profissional na França (1661, Academia Real de Dança) até por volta de 1750, as roupas lembravam ainda as da nobreza. Depois da **Revolução Francesa** ●, em 1789, as roupas femininas se tornam mais leves. No século XIX, uma grande virada nas roupas da dança: as roupas de rua são definitivamente abandonadas e criam-se roupas específicas para a dança.



O balé que marca a história da dança com este novo tipo de figurino é *La Sylphide*, de 1832. O figurino foi criado por Eugène Lami para a solista Marie Taglioni (1804-84). O *tutu* (roupa de musseline ou tule) e as sapatinhas de ponta dão um ar de irrerealidade a uma mulher etérea e desencarnada. Dois mundos estão em cena: o primeiro bem concreto e terreno e o segundo representando o mundo dos sonhos, dos espíritos, do céu.

As roupas da dança romântica marcam para sempre o nosso imaginário: o *tutu* longo (romântico) vem de balés como *La Sylphide*, *Giselle* e *La Bayadère*; o *tutu* curto (bandeja), de outros, como *O Lago dos Cisnes*.

FIGURINO PARA O BALÉ *trionphe de l'amour* (1681)

**Comente a revolução francesa
e sua importância na história das
artes e das civilizações.**

No final do século XIX, as bailarinas modernas começam a usar túnicas (longas ou curtas). Depois de algum tempo, alguns coreógrafos substituem o *tutu* por malhas que moldam os corpos, deixando à mostra as formas do corpo. Ao longo dos anos, a mudança dos figurinos também está associada à mudança da tecnologia, com fibras novas e tecidos mais maleáveis e resistentes. Somente na segunda metade do século XX, na dança contemporânea, volta-se a usar as roupas de rua na cena. A roupa reforça a identidade das personagens e vira mesmo uma segunda pele, que prolonga a coreografia, dando diferentes formas ao movimento e à expressão.

Sapatilha de ponta⁶ Os sapatos são elementos que muito influenciaram o desenvolvimento da dança. No início dançava-se com sapatos de rua, pouco a pouco foram se desenvolvendo sapatilhas especiais para a dança. Há relatos sobre a origem das sapatilhas de ponta no século XVIII. Por volta de 1820, muitos dançarinos na Europa começam a experimentar essa nova forma de elevação do corpo. Mas foi Marie Taglioni que entrou para a história como a primeira dançarina a dançar um balé inteiro sobre as pontas, em *La Sylphide*.

6. Este texto renova o escrito pela autora em *Contos do Balé* (Cosac Naify)

A sapatilha de ponta, reforçada na ponta com silicone, gesso, cola ou resina, permite à bailarina dançar sobre as pontas dos dedos, tocando de leve o chão. A verdadeira força para se manter nas pontas está na musculatura da bailarina e cada bailarina tem seu truque para conseguir ficar mais tempo com as pontas nos pés: forrar a sapatilha de algodão e espuma, enrolar os dedos com esparadrapo, ou usar ponteira de silicone são macetes para evitar o atrito entre a ponta e os dedos. As pontas normalmente são usadas somente pelas mulheres, enquanto que as sapatilhas de meia-ponta servem para os homens também.

Com as pontas as bailarinas procuram escapar da gravidade. A elevação do corpo cria uma idéia de imaterialidade. As pontas se tornariam o símbolo da dança clássica e neo-clássica. Alguns coreógrafos contemporâneos, como o canadense Edouard Lock, o belga Jan Fabre, o italiano Alessio Silvestrin e o brasileiro Paulo Caldas, vêm usando de novo as pontas, transformando a forma do corpo em busca de agilidade e vigor.



ANDRÉ PORTO



A Dança se manifesta pelos seus artistas

Por Alexandra Itacarambi

Pelo conhecimento da história e dos personagens que compõem a história dessa arte é que de fato podemos dialogar com a dança hoje.

Bronislava Nijinska (Minsk, Bielorrússia, 1891- Califórnia, EUA, 1972)

Nijinska veio de uma família de bailarinos, era irmã mais nova do famoso Vaslav Nijinsky e filha de bailarinos poloneses. Destacava-se como bailarina pela sua expressividade em cena. Como professora, treinou gerações de novos bailarinos e criou mais de 70 coreografias pelo mundo afora.

Iniciou seus estudos com Enrico Cecchetti (1850-1920) na Escola Imperial de São Petersburgo. Formou-se antes do previsto e integrou o Teatro Maryinsky aos 17 anos. Foi bailarina na itinerante companhia de Diaghilev, os Balés Russos, de 1909 a 1913. Durante a Primeira Guerra Mundial,



BRONISLAVA NIJINSKA

o casamento e a maternidade trazem Nijinska de volta para a Rússia, onde fundou sua “escola do movimento” em Kiev. Ali ela podia desenvolver suas próprias metodologias sobre o ensino da dança e a composição coreográfica. Suas primeiras coreografias eram feitas para “exibir” as habilidades de suas alunas. Não parou de dançar. Ministrou aulas e foi bailarina nas companhias Petrograd Private Opera Theatre e Kiev Opera House.

Em 1921, deixa a Rússia e retorna para os Balés Russos em sua produção londrina de *A Bela Adormecida* (renomeado de *The Sleeping Princess*). Passa a assinar como coreógrafa oficial da companhia de 1922 a 1925, e depois brevemente em 1926.

Teve um importante papel na dança do século XX, criando obras coreográficas modernistas, aproximando-se das tendências cubistas, construtivistas e expressionistas, uma vanguarda para a época, e trabalhando em inúmeras companhias. Cria coreografias para o Paris Opera Ballet, o Teatro Colón (Argentina), a companhia de Ida Rubinstein (França), o Polish Ballet (Polônia) do qual foi co-fundadora, os Balés

Russos de Monte Carlo e o Cuevas Ballet (ambos na Itália), entre muitos outros. Estabelece residência na Califórnia em 1939, funda sua escola em Hollywood (1941), e continua trabalhando para e pela dança até o final da sua vida.

Ao aplicarem o termo “neoclassicismo” para as suas obras, Nijinska responde: “existem várias formas de se fazer um arabesque. É como a música. As mesmas escalas são usadas por Bach e Stravinsky. E os resultados musicais são diferentes”. Sendo uma mulher de extremos, seu objetivo sempre foi o de preparar seus alunos para atuar nas duas vertentes: “bailarinos bachianos e stravinskianos”.

Após sua morte em 1972, a filha Irina Nijinska (1913-91), que seguiu os passos da mãe como professora, bailarina e foi sua assistente, juntou o legado artístico na *Nijinska Foundation*. A fundação, dirigida hoje por sua neta Natalie Raetz, trabalha para preservar o acervo e a obra coreográfica de Bronislava nos palcos.

George Balanchine (São Petersburgo/Rússia, 1904-Nova York/EUA, 1983)

Em sua longa carreira artística, Balanchine construiu uma conceituada escola de dança, um estilo dos mais árdusos, uma companhia (atualmente com 90 bailarinos) e um vasto

repertório coreográfico: 425 criações (dos estudos aos grandes balés) são contabilizados no catalogo da instituição, começando pelo *pas-de-deux La Nuit* (1920) até o solo *Variation for Orchestra* (1982), algumas preservadas pelo *George Balanchine Trust*⁷.

Para muitos coreógrafos, sua vida mistura-se com a história de suas companhias. Balanchine passou 50 anos na América, dedicando-se, primeiro, à fundação da School of American Ballet – SAB (1933) e depois à companhia, que teve vários nomes até a fundação do New York City Ballet – NYCB (1948), ambos em parceria com Lincoln Kirstein (1907-96). A companhia, primeiramente residente no City Center, muda-se para o complexo do Lincoln Center em 1964, ao lado do Metropolitan Opera House e à frente do Avery Fisher Hall, sede da Orquestra Filarmônica de NY, ganhando status nacional e internacional.

Balanchine foi para os Estados Unidos numa época em que pouco se apreciava a dança clássica, considerada um entretenimento de outra era, antiga e “européia”. Foi criticado pelos adeptos da dança moderna norte-americana que apreciavam o nacionalismo, a espontaneidade e o indivíduo.

7. Órgão criado em 1987, responsável por preservar e disseminar o trabalho criativo e técnica deste mestre: www.balanchine.com

Fincou na América um novo modelo de ver e fazer dança clássica. Mostrou que o clássico poderia ser novo, contemporâneo e independente das outras artes.

Apesar da “dança ser a estrela do espetáculo”, Balanchine sempre teve laços estreitos com a música. Filho de compositor, estudou piano e cursou três anos de música no conservatório da sua cidade natal. Nesta época, já tinha se formado na Escola Imperial de São Petersburgo, onde iniciou seus estudos em dança aos 9 anos. Tal conhecimento musical preparou-o para dialogar de igual para igual com compositores da estatura de Stravinsky, um dos seus principais colaboradores, homenageado em diversos festivais do NYCB. Quando recebia um elogio por seus balés, Balanchine freqüentemente dizia “Mendelssohn ajudou”, ou Tchaikovsky ou Mozart, ou outro compositor admirado por ele.

Com uma trajetória semelhante à de Nijinska, Balanchine deixou a recém formada União Soviética em 1924 e se juntou à trupe de Diaghilev. Foi *maître de ballet* da companhia com apenas 20 anos, substituindo Nijinska. Tornou-se coreógrafo



GEORGE BALANCHINE

responsável dos Balés Russos até a morte de Diaghilev, em 1929. Trabalhou como coreógrafo e professor pela Europa, até surgir o convite de Kirstein e mudar-se definitivamente para os Estados Unidos.

Acreditava que era necessária uma escola antes de uma companhia, uma nutria a outra. A formação completa do bailarino precedia a experiência nos palcos. Gerações e gerações de bailarinas de sua escola lhe deram material humano para criar continua e obsessivamente. Estabeleceu bases sólidas que permanecem vivas até hoje, 25 anos após sua morte.

ATIVIDADES PARA A SALA DE AULA

[por Inês Bogéa e Alexandra Itacarambi]

Sugerimos quatro atividades de movimento, dentre as muitas outras que podem ser criadas e desenvolvidas pelo professor em sala de aula, e uma atividade que relaciona dança e cinema:

[ATIVIDADES 1, 2, 3 E 4] SEU CORPO EM MOVIMENTO

1. Caminhar, correr, deitar e rolar

- OBJETIVO usando ações do dia-a-dia, explorar os diferentes níveis do corpo no espaço
- PROCEDIMENTOS o professor inicia cantando as ações que os alunos devem desenvolver, seguindo diferentes ritmos e procurando explorar as possibilidades de movimento em cada uma das posições.

VOU ANDAR PRA FRENTE⁸

Vou andar pra frente

Vou correr pra trás

Dou quatro pulinhos, rodo pra sentar

Torno a girar para me deitar

E depois rolar, rolar, rolar

8. Música popular apresentada a Inês Bogéa por Inaicyra Falcão em suas aulas na UNICAMP



FIGURINO PARA gísele

2. As articulações

› OBJETIVO exploração das diferentes partes do corpo, levando os estudantes a perceber suas articulações.

› PROCEDIMENTOS todos em roda cantam e, de um em um, atravessam a roda fazendo movimentos de uma das articulações do corpo. Repetir o refrão três vezes, junto com os diferentes movimentos de requebrar variadas partes do corpo, tanto os que estão na roda quanto os que estão fora da roda

PAI FRANCISCO

Pai Francisco entrou na roda

tocando seu violão

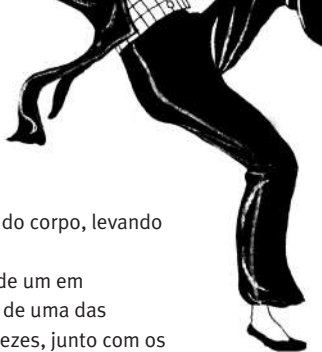
daranran dão dão (bis)

*vem de lá seu delegado e pai Francisco foi pra prisão
como ele foi todo requebrado, parece um moleque
desengonçado [bis]*

3. Em baixo, em cima

› OBJETIVO observar, trabalhar noções de nível (alto e baixo), de tempo (acelerado e lento), do espaço do corpo e dos opostos.

› PROCEDIMENTOS Peça para a sua turma sentar no chão. Se for necessário, faça algum exercício de aquecimento, como respiração ou pequenas rotações das articulações. Peça para eles se deslocarem livremente no espaço pelo nível baixo (ou seja, pelo chão ou próximo dele). Exemplifique. Estimule que





eles troquem de lugar, se desloquem. Depois, peça para que eles explorem os movimentos no nível alto (ou seja, longe do chão, andando, pulando de diferentes formas).

› **PREPARAÇÃO** Forme duplas. Cada integrante da dupla deve se mover em um nível (baixo ou alto) diferente do seu parceiro. Se o parceiro A estiver em baixo, o parceiro B tem que estar no alto. O parceiro A ou B pode mudar de nível a hora que quiser, e o outro têm que mudar para o nível oposto. Antes de iniciar, exemplifique com uma dupla.

Depois de um tempo, acrescente noções de velocidade.

Enquanto um parceiro se move em baixo e devagar, o outro se move no alto e rápido, ou vice e versa. Os parceiros podem escolher a mudança de nível ou de velocidade.

Note que para haver o contraste, o movimento não pode ter “meio termo”. Caso o grupo esteja muito avançado, o professor pode trabalhar com TRIOS, determinando assim três níveis, e/ou três velocidades.

4. Quem é o líder?

› **OBJETIVO** observar, experimentar, prestar atenção e repetir os movimentos.

› **PROCEDIMENTOS** Peça para que todos fiquem em círculo. Esta é uma atividade em que eles precisam prestar atenção no líder, pois depois um aluno sairá da sala e deverá adivinhar quem é o líder. Antes de iniciar a atividade, o professor deverá aquecer a turma com um treino inicial.

› **PREPARAÇÃO** Faça um movimento simples repetidamente sem sair do lugar (pode ser um gesto cotidiano, ou mexer a perna

de forma repetida) e peça para os alunos te imitarem, mude o movimento algumas vezes, os alunos devem seguir o “mestre”. O movimento deve ser constante, o professor nunca deve parar, nem os alunos.

Quando eles já estiverem concentrados e prestando atenção, escolha um aluno para sair da sala. O grupo deve decidir quem é o líder, que comandará o movimento.

Quando o aluno voltar para a sala, o grupo deve estar em movimento na roda, todos seguindo o líder, mas disfarçadamente para o aluno não descobrir. Este aluno fica no centro do círculo, observando até descobrir o líder.

Inicie a atividade com outro aluno fora da sala e outro líder.

[ATIVIDADE 5] FILME NA SALA DE AULA

› OBJETIVO assistir no cinema criações que envolvem danças realizadas na mesma época dos balés remontados pela **São Paulo Companhia de Dança**

- Chaplin foi um dos primeiros a apresentar uma silhueta cinematográfica encenando uma dança: pequenas forças fluidas, com acrobacias sutis. Vale a pena rever muitos de seus filmes, como *O Ditador* (1940), com a famosa cena do globo em suas mãos.
- Fred Astaire teve em Ginger Rogers uma grande parceira da dança, com quem fez nove filmes, entre eles *Swing Time* (1936) e *Shall We Dance* (1937). Nesse repertório, é preciso lembrar ainda as grandes danças de grupo do diretor Busby Berkeley, com o caleidoscópio humano.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALANCHINE, George e MASON, Francis. *101 Stories of the Great Ballets*. Nova York: Anchor Books, 1975.
- BOGÉA, Inês. *O Livro da Dança*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- _____. *Contos do Balé*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BOURCIER Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMINADA, Eliana. *História da Dança – Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CRAINE, Debra e MACKRELL, Judith. *The Oxford Dictionary of Dance*. Londres: Oxford, 2000.
- FARO, Antônio. *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. Roma: Da Capo Press, 1989.
- LABAN, Rudolf. *Espace Dynamique*. Bruxelas: Nouvelles de Danse, 2003.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

- MICHEL, Marcelle e GINOT, Isabelle. *La Danse au XX Siècle*. Paris: Larousse, 1998.
- MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 1999.
- NIJINSKA, Bronislava. *Early Memoirs*. Londres: Duke University Press, 1992.

IMAGENS REPRODUZIDAS A PARTIR DE

- GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. Roma: Da Capo Press, 1989.
- KAHANE, Martine e PINASA, Delphine. *Le Tutu – Petit Guide*. Paris: Opera National de Paris, 1997.
- PASTORI, Jean Pierre. *La Danse – 2/ Des Ballets Russes à l'Avant-Garde*. Paris: Gallimard, 1997.
- PERCIVAL, John. *The World of Diaghilev*. Londres: Studio Vista / Dutton Pictureback, 1971.



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA

DIREÇÃO

Diretora Artística Iracity Cardoso

Diretora Artística Adjunta Inês Bogéa

BAILARINOS

Adriana Amorim, Alexandre Cardoso,
Aline Campos, Ammanda Rosa,
Ana Paula Camargo, Artemis Bastos
Vannucchi, Bárbara Santiago, Bruno Lobo,
Carolina Amares, Duda Braz,
Ed Louzardo, Fabiana Ikehara, Felipe
Antunes, Fernando Palma, Flávia Carlos,
Flávio Everton, Guilherme Maciel,
Hebert Caetano, Hudson Oliveira, Irupé
Sarmiento, Karin Chaves, Lucio Rodriguez
Vidal, Luiza Lopes, Marcela Zia, Miguel
Pfizer, Milton Coatti, Morvan Teixeira,
Patrícia Brandão, Paula Penachio,
Priscilla Yokoi, Raphael Panta,
Renata Bardazzi, Samuel Kavalerski,
Sören Magnus, Thaís de Assis, Thamiris
Prata, Uátilla Coutinho, Victor Hugo Vila
Nova, Williene Sampaio, Yoshi Suzuki

EQUIPE DE ENSAIO

Coordenação de Ensaios | Professor
Ricardo Scheir

Ensaíadora | Professora Daniela Stasi

Professora | Ensaíadora Convidada
Suzana Mafra

Professores convidados
Ady Addor, Boris Storojkov

Assistência Musical | Pianista
Leandro Setra

Pianista Convidada Rosely Ezequiel

Terapeuta Corporal Cissa Santini

EQUIPE DE PRODUÇÃO

Coordenação de Produção e Turnê
Luca Baldovino

Coordenação de Projetos Educativos
Alexandra Itacarambi

Produção Executiva Mirtes Mesquita

Comunicação Marcio Junji Sono

Audiovisual Charles Lima

Assistência de Produção

Flávia Ragazzo de Barros

EQUIPE TÉCNICA

Chefe de Palco Samir Khan

Técnico de Luz Cristiano Pedott

Senotécnico Vinícius Simões

Técnico de Som Rodolfo Dias Paes

Encarregada de Guarda-roupa

Inês Crepaldi

Costureiras/Camareiras

Vera Lúcia Pereira, Elizabete Roque

EQUIPE ADMINISTRATIVA

Coordenação Administrativa Sílvia Kawata

Assessoria Administrativa Mônica Takeda

Assessoria de Direção

Sandra Regina Rodrigues dos Santos

Assistência Administrativa

Eduardo Bernardes da Silva

Secretaria de Direção Sílvia Gabbay

Recepção Rosely Lima

Assistência Geral Vancler Rocha

COLABORADORES

Consultoria Jurídica Maciel, Fernandes,
Basso e Rossanezi Advogados Associados

Contratos Internacionais

Olivieri & Signorelli Advocacia

Design Gráfico Mayumi Okuyama

Marketing Cultural

XPress Assessoria em Comunicação

Website Five Black Cats

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

José Serra

Governador do Estado

João Sayad

Secretário de Estado da Cultura

Ronaldo Bianchi

Secretário-adjunto

Arnaldo Gobetti Júnior

Chefe de Gabinete

Luiz Nogueira

*Coordenador da Unidade
de Formação Cultural*

A S S A O C

**ASSOCIAÇÃO AMIGOS DAS OFICINAS
CULTURAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO**

Wanderley Garieri Junior

Diretor Executivo

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA

Iracity Cardoso

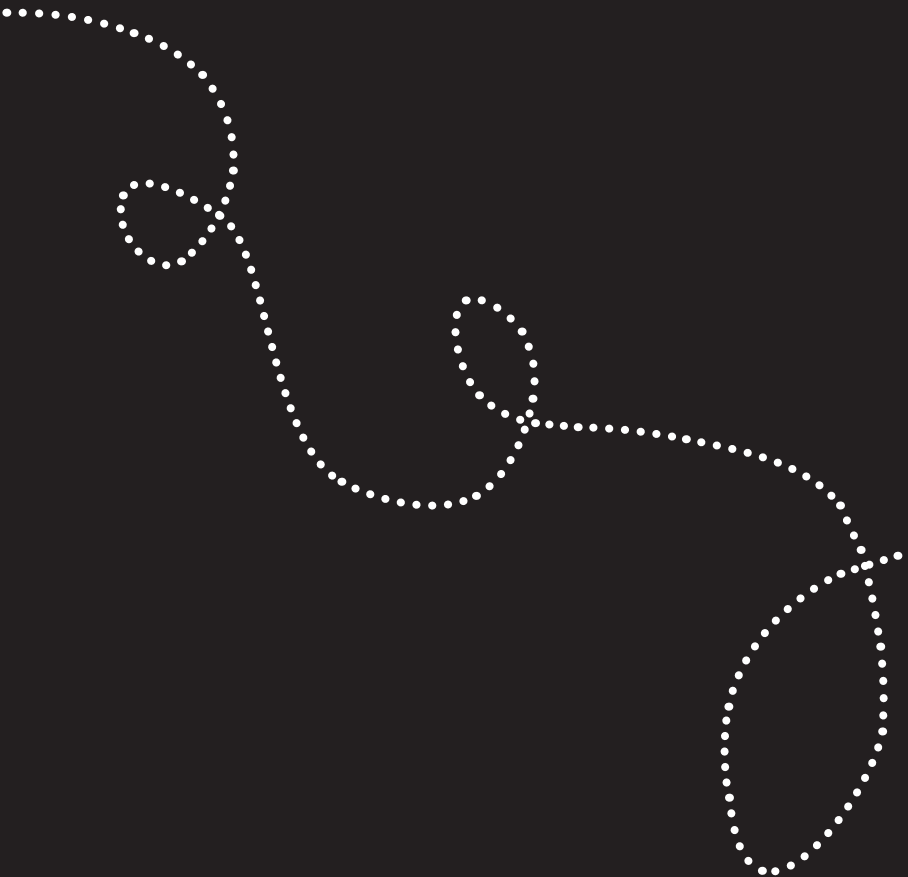
Diretora Artística

Inês Bogéa

Diretora Artística Adjunta

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA

Rua Três Rios, 363 – 01123-01 – São Paulo SP | Fone +55 11 3224 1380
info@saopaulocompanhiadedanca.art.br | www.saopaulocompanhiadedanca.art.br



APOIO CULTURAL



PRODUÇÃO

ASSAOC
ASSOCIAÇÃO AMIGOS DAS OFICINAS
CULTURAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO

REALIZAÇÃO

**SECRETARIA DE
ESTADO DA CULTURA**



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCÊ