

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE - UNIVILLE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO - PRPPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE -
PPGPCS
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE

CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET
VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL

BRUNA NAIARA FELICIO LORRENZZETTI

JOINVILLE

2022

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE - UNIVILLE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO - PRPPG
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE -
PPGPCS
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE

BRUNA NAIARA FELICIO LORRENZZETTI

CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET
VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville (Univille), como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Dr. Taiza Mara Rauen Moraes

JOINVILLE

2022

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

L876c	Lorrenzzetti, Bruna Naiara Felicio Cartografia da relação intercultural Brasil/Rússia: o Ballet Vaganova como bem patrimonial / Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti; orientadora Dra. Taiza Mara Rauen Moraes. – Joinville: UNIVILLE, 2022. 276 p.: il. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural – Universidade da Região de Joinville) 1. Balé (Dança). 2. Estudos interculturais. 3. Patrimônio cultural. I. Moraes, Taiza Mara Rauen. II. Título. CDD 792.8
-------	---

Termo de Aprovação

"Cartografia da Relação Intercultural Brasil/Rússia: O Ballet Vaganova como Bem Patrimonial"

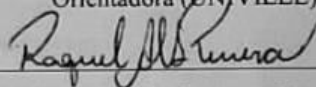
por

Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovado em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade.

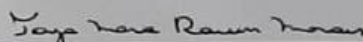


Profa. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
Orientadora (UNIVILLE)

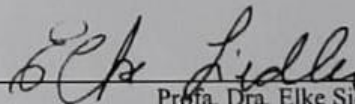


Profa. Dra. Raquel Alvarenga Sena Venera
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade

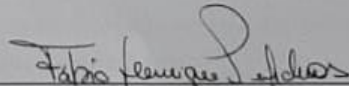
Banca Examinadora:



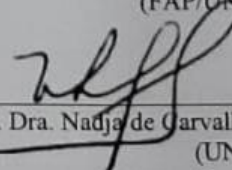
Profa. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
Orientadora (UNIVILLE)



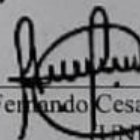
Profa. Dra. Elke Siedler
(FAP/UNESPAR)



Prof. Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros
(FAP/UNESPAR)



Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
(UNIVILLE)



Prof. Dr. Fernando Cesar Sossai
(UNIVILLE)

Joinville, 07 de março de 2022.



‘Não é preciso ser grande entendedor na área do ballet para reparar que nos espetáculos do nosso teatro, em todos – das artistas do corpo de baile até as bailarinas principais – há algo em comum na maneira da interpretação. Um estilo único, um traço único da dança, que aparece mais claramente na plástica harmônica e na expressividade dos braços, na flexibilidade dócil e, ao mesmo tempo, no aplomb ‘de aço’ do tronco, na postura nobre e natural da cabeça – são esses traços diferenciais ‘da escola Vaganova’.

(Dudinskaya apud VAGANOVA, 2013 p.29) – traduzido pela autora.

Dedicatória

A Deus por me permitir viver com saúde e harmonia;
Ao meu marido, meu companheiro, um pedaço de mim, pelo respeito às minhas atividades profissionais e pelo cuidado com o meu bem-estar – sempre! Apoio, aconchego e fortaleza!
Ao meu filho, meu orgulho e paixão,
por tentar compreender e aceitar a mãe e sua missão quanto professora;
Ao meu pai que sempre trabalhou para sustentar a família.
À minha mãe, pelas contínuas orações
para eu concluir com sucesso todas as minhas responsabilidades.
Aos meus mestres que sempre estiveram como anjos me guiando pelo caminho do conhecimento, da resiliência e da construção de uma artista cidadã.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Prof.a Dr.^a Taíza Mara Rauen Moraes, pelo apoio e pela dedicação, por saber ser exigente nos momentos certos e motivar nos momentos de dúvida, ajudando-me a superar meus limites e a aprender muito com a experiência acadêmica.
Você virou meu modelo e minha referência! És inspiração!
Agradeço à Prof.a Dr. Nadja Lamas.^a, Prof. Dr.^o Fernando Sossai, pelas riquíssimas contribuições na ocasião da qualificação e ao Prof. Dr. Marco Aurélio Cruz Souza e a Prof.a Dr. Elke Siedler pelas trocas significativas durante o processo final de desenvolvimento deste trabalho.
Agradeço aos meus colegas, pela parceria maravilhosa no decorrer do curso.
Agradeço a todos os diretores e colaboradores da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil pelo acolhimento e pelo incentivo.
Agradeço a todos os bailarinos e bailarinas, professores, profissionais, que contribuíram nas suas entrevistas e documentos e enriqueceram essa pesquisa com suas experiências de vida e profissão.
Agradeço a todos os professores e todas as professoras do Programa de Pós Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade que me acompanharam neste processo.

RESUMO

A dissertação intitulada *Cartografia da relação intercultural Brasil/Rússia: O Ballet Vaganova como bem patrimonial*, vincula-se à linha de pesquisa Patrimônio, Memória e Linguagens e ao Grupo de Pesquisa Imbricamentos de Linguagens. A questão-problema norteadora da pesquisa é: Como a *metodologia Vaganova* se situa no campo do patrimônio cultural no seu país de origem Rússia e no Brasil? A partir da problemática foram analisadas vinte e cinco entrevistas semiestruturadas de vozes que compõem a cena do ballet clássico no Brasil e na Rússia. Esta pesquisa observou a dança em uma das vias do mapa que constitui o mundo da dança. O recorte foi adstrito à *metodologia Vaganova* com foco no patrimônio imaterial e a interculturalidade observada nas sutilezas e especificidades da área. A cartografia foi acionada para configurar uma realidade historicamente em movimento, estabelecendo uma abordagem qualitativa das fontes, com entrevistas de professores da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* e professores que integraram a instituição; profissionais do corpo artístico do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* e bailarinos brasileiros, entre eles alguns que residem na Rússia e trabalham em companhias russas de ballet. As entrevistas foram realizadas no formato on-line, na plataforma *Zoom Meetings*, devido a situação pandêmica do Covid-19. Foram acionadas narrativas de profissionais que discutem os vínculos de tradição do *método Vaganova*, em Pawlick (2011), bem como as reflexões de Canclini (2004), sobre a interculturalidade como confronto e entrelaçamento entre grupos que promovem novos relacionamentos ou trocas. Nesse processo optou-se por analisar o objeto de pesquisa a partir de locais patrimoniais no âmbito imaterial no Brasil que utilizam o *método Vaganova*, observando as adaptações de ordem específica que ocorreram para que o *método* fosse compreendido como um bem patrimonial sem a perda de suas características estruturantes. Foram consultados sites oficiais, documentos russos e brasileiros pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos e brasileiros disponibilizados na web, que vinculavam informações sobre o *método Vaganova* como um patrimônio cultural. Os teóricos acionados nas abordagens da cartografia foram: Deleuze e Guattari (2011); na cultura: Keesing (1972); na interculturalidade: Canclini (2004); no patrimônio cultural: Heinich (2010 - 2011); na história da dança no ocidente: Bourcier (1987), Caminada (1999, 2016) e Nunes (2015); na história da dança no Brasil: Vicenzia (1997), Portinari (2001) e sobre o *método Vaganova: Vaganova* (2013), Kapanova (2015) e Pawlick (2011).

Palavras-chave: Interculturalidade; Ballet Clássico; *Metodologia Vaganova*; Rússia; Brasil; Patrimônio Cultural Imaterial.

ABSTRACT

A dissertation entitled *Cartography of the Brazil/Russia intercultural relationship: Ballet Vaganova as a heritage* asset is linked to the research line Heritage, Memory and Languages and the Research Group Imbrications of Languages. The guiding question of the research is: How is the *Vaganova methodology* situated in the field of Russian cultural heritage in its country of origin and in Brazil? From the problem were two and five semi-structured interviews of voices that are a scene of classical ballet in Brazil and Russia. This research observed the dance in one of the alleys of the map that constitutes the world of dance. The clipping was linked to the *Vaganova methodology* with a focus on intangible heritage and the interculturality observed in the subtleties and specificities of the area. The cart was activated for a reality historically in sources, establishing a qualitative approach of the sources, with interviews of professors of the *Bolshoi Theater School in Brazil* and professors that integrate the institution; professionals from the artistic body of the *Municipal Theater of Rio de Janeiro* and Brazilian dancers, among them some who live in Russia and collaborators in Russian ballet companies. The interviews were conducted online, on the *Zoom Meetings* platform, due to the Covid-19 pandemic situation. Narratives were triggered that discuss the method of *professional tradition ties Vaganova*, in Pawlick (2011), as well as the traditions of Canclini (2004), on interculturality as confrontation and intertwining between groups that promote new relationships or exchanges. Separate yourself by analyzing the research object from an immaterial local order in place in the method that uses the *Vaganova method*, noting as a specific methodology of its specific method that it chose to choose the method that was of choice as a very specific process in the Brazil structuring characteristics. Official websites, documents and Brazilians belonging to the bodies responsible for Russian and Brazilian cultural heritage made available on the web were consulted, which linked information about the *Vaganova method* as a cultural heritage. The theorists used in cartography approaches were: Deleuze and Guattari (2011); in culture: Keesing (1972); in interculturality: Canclini (2004); in cultural heritage: Heinich (2010 - 2011); in the history of dance in the West: Bourcier (1987), Caminada (1999, 2016) and Nunes (2015); in the history of dance in Brazil: Vicenzia (1997), Portinari (2001) and on the *Vaganova method*: Vaganova (2013), Kapanova (2015) and Pawlick (2011).

Keywords: Interculturality; Classic ballet; *Vaganova Methodology*; Russia; Brazil; Intangible cultural Heritage.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Quadro Ilustrativo – Avaliação semestral do 5º ano B na <i>Escola do Teatro Bolshoi no Brasil</i> – 2021; Avaliação semestral de Dança Clássica turma 5ª série B; Estágio no <i>Teatro Bolshoi de Moscou</i> – 2019; Estágio na <i>Academia Estatal de Coreografia de Moscou</i> – 2019; Com professor da Academia, Andrey Smirnov; Estágio no <i>Teatro e Ópera de Perm</i> – 2019; Com professor da ETBB Maikon Golini e ex-alunos da ETBB; Estágio na <i>Escola Coreográfica de Perm</i> – 2019; Com a professora da turma feminina de formandas de Perm de 2019 – Fonte: Arquivo pessoal. Quadro desenvolvido pela autora.....	16
Mapa 2 - <i>Demi-plié</i> – Imagem Publicada por Tadeu Ribeiro em 28/03/2021.....	20
Mapa 3 - Caminhando até a Rússia – Mapa elaborado pela autora.....	30
Mapa 4 - <i>Cartas sobre a Dança de Noverre – 1803-1804</i> – Fonte: <i>Blog Adancadecadaum..</i> 31	
Mapa 5 - <i>Código de Terpsícore de Caio Blasis</i> – 1828 – Fonte: Site <i>OpenLibrary</i>	31
Mapa 6 - Infográfico – <i>Academia Vaganova, O início</i> – Mapa desenvolvido pela autora a partir de informações em Pawlick (2011).....	35
Mapa 7 - Infográfico – <i>Agrippina Vaganova</i> – Mapa desenvolvido pela autora a partir de informações em Pawlick (2011).....	42
Mapa 8 - Sobre a <i>Abertura do Festival de Dança de Joinville</i> de 1996 – Fonte: <i>Folheto de Abertura do FDJ</i> de 1996.....	61
Mapa 9 - <i>Developpé</i> – Imagem Publicada por David King em 31/10/2021 – Fonte: Site <i>aballeteducation</i>	70
Mapa 10 - Infográfico – Principais objetos levantados na pesquisa: <i>Teatro Bolshoi de Moscou; Escola coreográfica de Moscou; Escola do Teatro Bolshoi no Brasil; Escola Coreográfica de Perm; Theatro Municipal do Rio de Janeiro</i> – Fontes: Sites oficiais encontrados nas referências da pesquisa.....	72
Mapa 11 - Pesquisa da Lista representativa do <i>Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade -Federação Russa</i> . Fonte: Site da <i>UNESCO</i>	78
Mapa 12 - Pesquisa dos <i>Bens inscritos na Lista do Patrimônio Mundial – Federação Russa</i> - Fonte: Site da <i>UNESCO</i>	78
Mapa 13 - <i>Kremlin e a Praça Vermelha</i> – Fonte: Site da <i>UNESCO</i>	79
Mapa 14 - <i>Teatro Bolshoi de Moscou</i> e suas fachadas ao longo do tempo – Fonte: Site <i>BolshoiTheatre</i>	81
Mapa 15 - Trechos sobre reforma do <i>Teatro Bolshoi</i> – Fonte: Site Oficial da <i>UNESCO</i>	81
Mapa 16 - DG / 2003/162 – Fonte: Site Oficial da <i>UNESCO</i>	82

Mapa 17 - Infográfico sobre a <i>Escola Coreográfica Estadual de Perm</i> – Fonte: Site Oficial da Escola.....	86
Mapa 18 - Profissionais de renome da <i>Escola Coreográfica Estadual de Perm</i> – Fonte: Site Oficial da Escola.....	88
Mapa 19 - Documentos relacionados a cultura imaterial no Brasil – Fonte: Site Oficial do IPHAN.....	91
Mapa 20 - <i>Temps Sauté</i> – Imagem publicada – Fonte: Site <i>ru.any-notes</i>	115
Mapa 21 - Recorte da pesquisa de <i>E. Duprati</i> – Fonte: Pawlick (2011).....	135
Mapa 22 - Estados brasileiros alcançados – Figura adaptada pela autora. Fonte: Site <i>BrasilEscola</i>	173
Mapa 23 - Estados russos alcançados – Figura adaptada pela autora. Fonte: Site <i>RussoBras</i>	174
Mapa 24 - Ucrânia – Figura adaptada pela autora. Fonte: Site <i>MundoEducação</i>	175

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Alla Osipenko</i> – Fonte: Pawlick (2011).....	53
Figura 2 - <i>Gabriela Komlieva</i> – Fonte: Pawlick (2011).....	54
Figura 3 - Pedido do Governo da <i>Federação Russa</i> – Fonte: Site oficial da UNESCO.....	89
Figura 4 – Primeira página do documento <i>Projeto de Lei que instituiu a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade</i> . Fonte: Pdf cedido pela vereadora Tânia Larson via e-mail após entrevista.....	99
Figura 5 - <i>Cesar Lima</i> interpretando “ <i>Amigos de Franz</i> ” do ballet “ <i>Coppélia</i> ” – Documentos pessoais do entrevistado.....	117
Figura 6 - <i>Irina Trofimova</i> – Fonte: Pawlick (2011).....	119
Figura 7 - <i>Ninella Kurgapkina</i> – Fonte: Pawlick (2011).....	120
Figura 8 - <i>Eliana Caminada</i> no pas de deux do ballet “ <i>O Corsário</i> ” com <i>Aldo Lotufo</i> no <i>Theatro Municipal do Rio de Janeiro</i> – Fonte: Site <i>Mestresdadanca</i>	122
Figura 9 - <i>Alla Osipenko</i> – Fonte: Pawlick (2011).....	123
Figura 10 - <i>Fellipe Camarotto</i> na variação do grand pas de deux do ballet “ <i>O Corsário</i> ”, em espetáculo pela <i>Cia Jovem do Bolshoi Brasil</i> . – Documentos pessoais do entrevistado.....	125
Figura 11 - <i>Maikon Golini</i> dançando Pas de Trois do ballet “ <i>O Quebra Nozes</i> ” em <i>Mostra Didática da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil</i> . – Documentos pessoais do entrevistado.....	127

Figura 12 - Germana Saraiva interpretando os “ <i>Bonecos Espanhóis</i> ” do ballet “ <i>O Quebra-Nozes</i> ” na versão criada para a ETBB por Vladimir Vassiliev e música de P. Tchaikovsky. – Documentos pessoais da entrevistada.....	130
Figura 13 - Ariate Costa entre os quatro coreógrafos joinvilenses da <i>Escola do Teatro Bolshoi no Brasil</i> na estreia do ballet “432” no Teatro Juarez Machado, em novembro de 2021 – Documentos pessoais da autora.....	132
Figura 14 - Mônica Gross professora na ETBB – Fonte: Site Oficial da ETBB.....	134
Figura 15 - Maria Antonieta Spadari – Aparências de Jair Morais do ballet <i>Momentos Elis</i> – década de 80 – Documentos pessoais da entrevistada.....	138
Figura 16 - Gennaldi Seliustskil – Fonte: Pawlick (2011).....	139
Figura 17 - Larissa e Nando interpretando “ <i>Fragmentos</i> ” de Bruna Lorrenzzetti no Teatro Juarez Machado – Documentos pessoais da entrevistadora.....	141
Figura 18 - Irina Rachinskaya enquanto aluna na <i>Escola Coreográfica de Moscou</i> – Documentos pessoais da entrevistada.....	145
Figura 19 - Tatiana Terekhova – Fonte: Pawlick (2011).....	146
Figura 20 - Gabriella Victória interpretando “ <i>Carmem</i> ” na <i>Escola Coreográfica de Moscou</i> – Documentos pessoais da entrevistada.....	148
Figura 21 - Anna Koblova executando um “ <i>grand pas de chat</i> ” na sala do Teatro Bolshoi de Moscou – Documentos pessoais da entrevistada.....	150
Figura 22 - Larissa de Araújo - 1ª apresentação/1979 (7anos) – Documentos pessoais da entrevistada.....	153
Figura 23 - Larissa de Araújo - 1ª Bolsa de estudos – Documentos pessoais da entrevistada.....	153
Figura 24 - Norma Pina interpretando “ <i>Giselle</i> ” no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – Documentos pessoais da entrevistada.....	155
Figura 25 - William de Almeida com Thais Diógenes, quando bailarinos na Cia Jovem da ETBB –Fonte: Blog LizaOrekovawordpress.....	156
Figura 26 - Ana Botafogo interpretando “ <i>Coppélia</i> ”— Foto: Amir Sfair – Fonte: Site Globo.com.....	158
Figura 27 - Tatiana Trevisoli na sala da ETBB – Documentos pessoais da entrevistada.....	161
Figura 28 - Airat Khakimov interpretando “ <i>Rothbart</i> ” do ballet “ <i>O Lago dos Cisnes</i> ” – Documentos pessoais do entrevistado.....	162

Figura 29 - <i>Liudmila Sinelnikova</i> na Avaliação de dança clássica com sua turma em 2019 sob o prestígio do patrono fundador <i>Vladimir Vassiliev</i> – Documentos pessoais da entrevistada.....	164
Figura 30 - <i>Dimitry Afanasiev</i> na semana pedagógica na <i>ETBB</i> , atividade em grupo – Documentos pessoais da entrevistada.....	165
Figura 31 - <i>Cecília Kerche</i> interpretando “ <i>Kitri</i> ” do ballet “ <i>Don Quixote</i> ” no <i>Theatro Municipal do Rio de Janeiro</i> – Fonte: Site <i>Artcult</i>	167
Figura 32 - <i>Bruna Gaglianone</i> interpretando “ <i>Kitri</i> ” do ballet “ <i>Don Quixote</i> ” no espetáculo da <i>ETBB</i> – Fonte: Site <i>Agendadedanca</i>	169
Figura 33 - <i>Mariana Gomes</i> ministrando aula de ballet em Moscou – Fonte: Site <i>Agendadedanca</i>	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 “DEMI-PLIÉ”: MOVIMENTO DO DESPERTAR, DO IMPULSIONAR – ARTICULANDO O CORPO DA PESQUISA.....	20
1.1 A DANÇA CLÁSSICA E O MÉTODO VAGANOVA.....	21
1.1.1 Os primeiros passos da dança clássica – a dança de corte e o <i>balé de corte</i>	21
1.1.2 Transmutações da dança clássica – o <i>ballet romântico</i>	25
1.1.3 Caminhando até a Rússia – o <i>ballet clássico</i>	30
1.1.4 <i>Academia Vaganova</i> , o início.....	34
1.1.5 O <i>método Vaganova</i>	41
1.1.6 <i>Agrippina Yakovlevna Vaganova</i> – um recorte biográfico da bailarina criadora.....	44
1.1.7 O <i>método Vaganova</i> após <i>Vaganova</i>	51
1.2 O BALLET VAGANOVA NO BRASIL.....	54
1.3 ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL.....	59
1.3.1 Mapeando a cidade – no campo do patrimônio.....	59
1.3.2 Narrativas de sua trajetória.....	60
1.4 INTERCULTURALIDADE BRASIL E RÚSSIA.....	67
2 “DEVELOPPÉ”: DESENVOLVIMENTO DA QUESTÃO PATRIMÔNIO NO BRASIL E NA RÚSSIA – OBSERVANDO AS DISCUSSÕES DO PATRIMÔNIO IMATERIAL NA ARTICULAÇÃO DO MÉTODO VAGANOVA BRASIL/RÚSSIA.....	70
2.1 O PAPEL DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DOS POVOS DA FEDERAÇÃO RUSSA.....	76
2.1.1 O <i>método Vaganova</i> e os objetos patrimoniais dos povos da Federação Russa.....	79
2.2 A ARTICULAÇÃO DO MÉTODO VAGANOVA NO BRASIL E O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL.....	90
2.2.1 O <i>método Vaganova</i> e os objetos patrimoniais no Brasil.....	91
2.3 REQUISITOS PARA INCLUSÃO COMO PATRIMÔNIO MUNDIAL.....	110
3 “TEMPS SAUTÉ”: PRIMEIRAS ELEVAÇÕES QUE IMPULSIONAM AOS GRANDES SALTOS – COMUNICAÇÃO DIALÓGICA ENTRE O CORPO DO BAILARINO E AS ADAPTAÇÕES QUE O PROCESSO INTERCULTURAL	

PERMITE SEM PERDER OS PRINCÍPIOS CONSTITUINTES QUE SUSTENTAM A TRADIÇÃO.....	115
3.1 AS NARRATIVAS, BRASIL E RÚSSIA – “REVERÊNCIA FINAL”	116
CONSIDERAÇÕES.....	173
REFÊRENCIAS.....	181
ANEXOS.....	185
ANEXO 1.....	185
ANEXO 2.....	191
ANEXO 3.....	194
ANEXO 4.....	197
ANEXO 5.....	208
APÊNDICES.....	211
Apêndice 1.....	212
Apêndice 2.....	239
Apêndice 3.....	264

INTRODUÇÃO

A presente dissertação constituída como uma cartografia traçou linhas e reconheceu territórios mapeando o desenvolvimento da *metodologia Vaganova* na Rússia e no Brasil, identificando informações que permitiram distinguir no presente o pensamento e a articulação do objeto pesquisado como patrimônio cultural. Um mergulho na geografia dos afetos, movimentos e intensidades, sem a rigidez dos caminhos definidos. A cartografia é interventiva, pois pesquisar é intervir conforme Deleuze e Guattari (2011).

Estudei ballet durante oito anos em uma escola de formação em dança clássica russa de *metodologia Vaganova*¹, a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (ETBB)*², localizada na Avenida José Vieira, no bairro América, cidade de Joinville – Santa Catarina. Após a formação profissional passei a fazer parte do corpo docente da mesma escola, atividade que impulsionou a minha identificação profissional e artística³. Bacharel em Educação Física, (2013) pela *Universidade da Região de Joinville – (UNIVILLE)*, e pós-graduada em nível de especialização em Dança Educacional, (2015) pelo *Centro Educacional –(CENSUPEG)*. Realizei estágios em duas escolas de *metodologia Vaganova* na Rússia em 2019, na *Escola Coreográfica de Moscou*

¹ Metodologia desenvolvida por *Agrippina Yakovlevna Vaganova*, pedagoga da *Escola Coreográfica Estatal de Leningrado* – hoje *Academia Russa de Ballet* que leva o seu nome (VAGANOVA, 2013).

² *ETBB* - Escola de formação profissional correspondente ao *Teatro Bolshoi de Moscou*, única filial fora da Rússia. Em 29/10/2020 o prefeito Municipal de Joinville, Udo Dohler, no exercício de suas atribuições, sancionou Lei Ordinária que institui a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* como Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Joinville.

³ Após não ter sido aprovada na primeira seleção de joinvilenses para a *ETBB*, tive contato com uma professora de Jazz que desenvolvia um projeto nas escolas Municipais, “*Dançando na Escola*”. A professora *Elisiane Wiggers* foi uma incentivadora, observou potencial na pequena Bruna que estudava na *Escola Municipal professor Oswaldo Cabral*, pai montador, mãe do lar e a irmã de 4 anos. Sentia o desejo de ser artista. A música despertava meu corpo. Refiz o teste pra *ETBB* no final de 2000, e em 2001 entrei para a turma de *Irina Rachinskaya* sem saber absolutamente nada desse universo do ballet. A tradição foi sendo introduzida na minha vida, no meu corpo, na minha realização quanto pessoa e profissional. Minhas referências passaram a ser os grandes nomes da dança: *Nathalia Osipova* foi uma delas, e com quem tive a oportunidade de dançar no palco do *Centreventos Cau Hansen*, assim como com tantos outros nomes. Uma jornada de infinitas possibilidades foi sendo escrita e está sendo até aqui.

(MIGAH)⁴ e na *Escola Coreográfica Estadual de Perm (PGHU)*⁵, e em dois Teatros russos: *Teatro Bolshoi de Moscou*⁶ e *Teatro de Ópera e Ballet de Perm* conforme Mapa 1.



Mapa 1 – Quadro ilustrativo

Fonte: Quadro desenvolvido pela autora

Avaliação semestral do 5º ano B na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil - 2021.

Avaliação semestral de Dança Clássica turma 5ª série B.

Fonte: Acervo da ETBB

⁴ A Academia Coreográfica Estatal de Moscou; em russo: *Московская государственная академия хореографии*, popularmente conhecida como a Academia de Ballet Bolshoi. Em 1937, o Colégio Coreográfico do Estado de Moscou foi reorganizado na Escola Coreográfica do Teatro Bolshoi. Em 1948, a escola foi nomeada Escola Coreográfica do Teatro Bolshoi do Comitê de Artes da União Sindical no âmbito do Conselho de Comissários do Povo / Conselho de Ministros da URSS. Em 1953, a escola foi renomeada para Escola Coreográfica do Teatro Bolshoi da Direção Geral de Artes do Ministério da Cultura. Em 1959, o nome foi alterado para uma nova Escola Coreográfica do Teatro Bolshoi do Ministério da Cultura da RSFSR. Em 1961, a Escola Coreográfica foi nomeada Escola Coreográfica Acadêmica de Moscou no Teatro Bolshoi da URSS. Resolução do Conselho de Ministros da URSS nº 212 de 03/10/1961. Em 1965 a escola foi rebatizada de Escola Coreográfica Acadêmica de Moscou. O MGHI foi rebatizado de Moscow State Academy of Choreography (MGAH). Ordem do Comitê Estatal de Educação Superior da Federação Russa nº 661 de 05/05/1995. Em 1995, por ordem do Ministério da Cultura "Sobre a reorganização da Escola Coreográfica Acadêmica de Moscou", a escola foi fundida com a Academia Estatal de Coreografia de Moscou como uma unidade estrutural. A ordem dizia: "Considere a Academia Estatal de Coreografia de Moscou a sucessora legal da Escola de Coreografia Acadêmica de Moscou." Despacho do Ministério da Cultura da Federação Russa nº 690 de 09.10.1995. A Academia Estatal de Coreografia de Moscou de 2016 é classificada como um patrimônio cultural particularmente valioso dos povos da Federação Russa (Dados retirados e traduzidos pela autora do site oficial do Teatro Bolshoi de Moscou).

⁵ A Escola Coreográfica Estadual de Perm é uma das quatro escolas de ballet do país com status federal, junto com Moscou, São Petersburgo e Novosibirsk.

⁶ O Teatro Bolshoi figura como uma das principais companhias de ballet e ópera do mundo, tanto que é considerado patrimônio cultural da humanidade pela ONU e UNESCO. Quatro brasileiros fizeram parte da companhia profissional russa por muitos anos, dos quais três são formados pela Escola do Teatro Bolshoi no Brasil: Bruna Gaglianone, Erick Swolkin e Mariana Gomes.

Estágio no Teatro Bolshoi de Moscou – 2019
Estágio na Academia Estatal de Coreografia de Moscou – 2019
Com professor da Academia Andrey Smirnov, ex-professor da ETBB – faleceu no ano de 2020.
Estágio no Teatro e Ópera de Perm – 2019
Com professor da ETBB Maikon Golini e ex-alunos da ETBB, bailarinos contratados como solistas pelo Teatro Russo.
Estágio na escola Coreográfica de Perm - 2019.
Com a professora da turma feminina de formandas de 2019.
Fonte: Registros pessoais da autora

O contato inicial com o mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Univille em 2019, despertou um potencial de estudo associado às discussões de patrimônio vinculados ao *Método Vaganova*. Atuo há doze anos como professora na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, e após a etapa de formação dancei como bailarina profissional um ano. Esta pesquisa cartográfica foi um desafio, pois investigar o *método Vaganova* no campo do patrimônio cultural no seu país de origem Rússia, e no Brasil propiciou interrelações entre a dança clássica no tempo e espaço e a interculturalidade Brasil e Rússia.

Tendo como linha de pesquisa Patrimônio, Memórias e Linguagens, os estudos interdisciplinares dessa investigação cartográfica atravessaram conteúdos sobre cultura, dança clássica, patrimônio e interculturalidade, sendo o objeto da pesquisa a *metodologia Vaganova*, a análise nas discussões de patrimônio e nuances do processo intercultural Brasil e Rússia. A questão problema acionada foi: Como a *metodologia Vaganova* se encontra nas discussões do patrimônio cultural no seu país de origem Rússia e no Brasil?

Canclini (2004), em suas reflexões sobre a interculturalidade sinaliza o confronto e entrelaçamento entre grupos que promovem novos relacionamentos ou trocas. Termos que implicam em dois modos de produção do social: o multiculturalismo, na aceitação do heterogêneo e a interculturalidade nas relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos entre os diferentes. O conceito de interculturalidade foi acionado para destacar um grupo de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas, buscando a integração entre as mesmas sem perder sua diversidade, entre diferentes agentes e seus respectivos contextos (FLEURI, 2005). O objetivo do estudo da interculturalidade, portanto visou estabelecer diferenças com o conceito de multiculturalidade, que indica a coexistência de diversos grupos culturais na mesma sociedade sem apontar para uma política de convivência.

Esta pesquisa observou a dança em uma das vielas no mapa que constitui o mundo da dança. Esta viela corresponde à dança clássica como linguagem específica dentro das artes do corpo. Uma dança que se nomeia por possuir estruturas compostas por códigos e signos específicos. Nessa viela da dança clássica circulam metodologias sistematizadas ao longo do tempo. A análise do recorte efetuado na *metodologia Vaganova* com foco no patrimônio imaterial e na interculturalidade foi dirigido para as sutilezas e especificidades desta área.

A *metodologia Vaganova* foi desenvolvida por Agrippina Yakovlevna Vaganova, pedagoga da *Escola Coreográfica Estatal de Leningrado* – hoje *Academia Russa de Ballet* que leva o seu nome. Doutora em coreografia e Artista Popular – “*Popular*” é portadora do título de maior importância conferido pelos órgãos supremos do governo russo, não só direcionado a artistas, mas a qualquer profissão. Seu livro é um clássico da literatura especializada e referência para estudantes e professores em escolas de ballet dos cinco continentes (VAGANOVA, 2013).

O ensino nas escolas e academias no Brasil ao incorporar o *método Vaganova* atravessou os caminhos geográficos e temporais, somando os conhecimentos tradicionais com a experiência de cada profissional.

Adaptação da grade horária dos alunos ao calendário escolar de ensino regular no Brasil; espetáculos com frequência, incluindo coreografias de dança popular brasileira e coreografias de autoria dos próprios alunos entre outras apresentadas ao longo da pesquisa. Além do desenvolvimento de trabalhos específicos em outras realidades, e com outras condições observadas nas especificidades do *método*.

O desenho cartográfico sinalizou os caminhos e os movimentos cronológicos da dança clássica retomando Caminada (1999 e 2016) e Bourcier (1987) até a sistematização do *método Vaganova* observada nas narrativas de Pawlick (2011).

A *metodologia Vaganova* na Rússia foi observada a partir de dados pesquisados nos sites oficiais de órgãos específicos do patrimônio e em sites oficiais de algumas das escolas russas de ballet como: a *Academia Vaganova* onde o *método* foi criado; a *Escola Coreográfica de Moscou*, diretamente ligada ao *Teatro Bolshoi de Moscou* considerado patrimônio cultural da humanidade pela ONU e UNESCO; a *Escola Coreográfica Estadual de Perm* que se originou a partir do deslocamento das atividades da *Academia Vaganova* para Perm.

A trajetória da *metodologia Vaganova* no Brasil foi traçada a partir de dados pesquisados por autores brasileiros como Portinari (2001), Vicenzia (1997), Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (2020), além de relatos e depoimentos dos entrevistados.

A questão acionada por Heinich (2010-2011): Como um artefato adentra o conjunto do patrimônio cultural nacional? Somando as reflexões de Heinich (2010-2011), dialogou com recortes de documentos e leis sancionadas, disponibilizadas na web correspondentes a instituições que desenvolvem seus trabalhos a partir da *metodologia Russa*, no seu país de origem e no Brasil.

Os três movimentos da proposta relacionados a cada objetivo específico da pesquisa dialogam com três dos movimentos que o bailarino clássico estuda e desenvolve:

“*Demi-Plié*”: Movimento do Despertar, do Impulsionar – Preparando o corpo da pesquisa. Apresenta a dança a partir de um recorte observado no Ocidente partindo do surgimento do ballet no renascimento, da dança clássica, até chegar na sistematização do *método de Agripina Vaganova*.

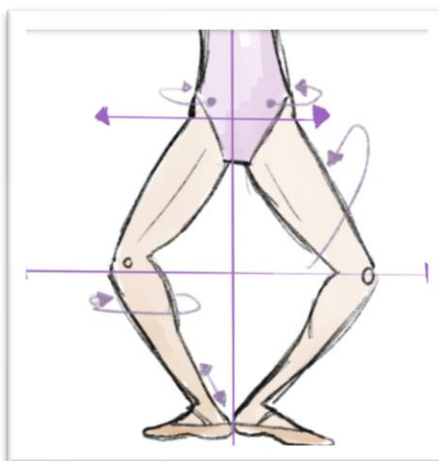
“*Developpé*”: Desenvolvimento da questão patrimônio no Brasil e na Rússia – Observando as discussões do patrimônio imaterial na articulação do *método Vaganova* Brasil/Rússia. Apresenta informações sobre o *método Vaganova* como um patrimônio cultural, identificando o *método* nas questões patrimoniais da Rússia e no Brasil, a salvaguarda e reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais, documentos russos e brasileiros pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos e brasileiros disponibilizados na web. Nesse processo optou-se por analisar o objeto de pesquisa a partir de locais patrimoniais no âmbito imaterial no Brasil que utilizam o *método Vaganova*.

“*Temps Sauté*”: Primeiras elevações que impulsionam aos grandes saltos – Comunicação dialógica entre o bailarino e as adaptações que o processo intercultural permite sem perder os princípios constituintes que sustentam a tradição. Apresenta o *método Vaganova* no Brasil nas questões patrimoniais a partir dos relatos e depoimentos dos entrevistados como também nas narrativas encontradas em Pawlick (2011), observando as adaptações de ordem específica que ocorreram para que o *método* fosse compreendido como um bem patrimonial sem perder suas características estruturantes.

Os entrevistados não foram selecionados a priori, pois a cartografia permite construir um mapa a ser traçado. Para tal, foram convidados professores da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* instituída como patrimônio imaterial da cidade de Joinville, em 2020; bailarinos que integrantes do corpo artístico do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, instituídos como patrimônio imaterial da cidade do Rio de Janeiro desde 2010. Assim como foram convidadas ex professores da *ETBB*, bailarinos brasileiros formados pela *ETBB*, dentre os quais, alguns que exercem suas profissões na Rússia e outros países. Dentre os convidados vinculados ou que já foram vinculados às instituições instituídas como patrimônio imaterial no Brasil, foram realizadas vinte e cinco entrevistas semiestruturadas no formato on-line, pela plataforma *Zoom Meetings*, devido a situação pandêmica do Covid-19, com o roteiro apresentado no *Apêndice 3* dessa dissertação.

1. “*DEMI-PLIÉ*”: MOVIMENTO DO DESPERTAR, DO IMPULSIONAR - PREPARANDO O CORPO DA PESQUISA

A presente dissertação apresenta seu primeiro movimento intitulado: “*demi- plié*” conforme Mapa 2, pois “*plié*” é um termo em francês que é realizado nas quatro principais das cinco posições da dança clássica. Inerente a todos os movimentos e responsável por preparar os tendões e ligamentos para impulsionar e aterrissar os saltos. Dividir o peso do corpo uniformemente, fixar calcanhares, abduzir joelhos, sempre na direção do pé. Em combinações de plié utilizamos *demi – plié* (a meia flexão dos joelhos, *grand pliés* e *port de bras*, inclinações de corpo e/ movimentos na ½ ponta que possam preparar melhor os tendões para os próximos exercícios.



Mapa 2 - Demi-plié.

Imagem publicada por Tadeu Ribeiro, em 28/03/2021

Fonte: <https://aprendendoballet.com.br/como-o-demi-plie-fortalece-a-musculatura-das-pernas/>.

Os movimentos na dança clássica são realizados em “*en dehors*” (para fora), desenvolvidos por intermédio de uma prática consciente, respeitando os limites de cada bailarino. Com o “*plié*”, segundo Vaganova (2013), começamos os exercícios e com ele iniciamos nosso movimento cartográfico ao contextualizar brevemente, em termos cronológicos, o surgimento do ballet até a sistematização do *método* desenvolvido por Agripina Vaganova:

1.1 A DANÇA CLÁSSICA E O MÉTODO VAGANOVA

Esta pesquisa não tem por objetivo estudar a história da dança, mas visa apresentar uma cartografia da dança clássica como linguagem específica dentro das artes do corpo e que é caracterizada por estruturas compostas por um conjunto de códigos e signos de maneira a gerar uma identidade articulada às metodologias de ensino.

Nesse contexto, a dança clássica se refere à dança criada nas cortes italianas e que se desenvolveu na França durante o renascimento, incorporando uma linguagem específica que passou a preparar os intérpretes para atuar nos ballets de repertório de companhias de ballet clássico no mundo.

Caminada e Aragão (2006) apresentam escolas dos considerados *métodos* de ballet existentes no mundo: a *Escola Inglesa (Royal Academy of Dance - RAD)*; a *Escola Francesa*; a *Escola Cubana* que tem como representante no Brasil a diretora *Paula Castro*; a *Escola Italiana* (com o *método* de *Enrico Cecchetti* com representante no Brasil); a *Escola Dinamarquesa* (de *Auguste Antoine Bournonville*); a *Escola Norte-Americana* (de *George Balanchine*) e a *Escola Russa* (de *Agrippina Yakovlevna Vaganova*).

Dentre as metodologias de dança clássica sistematizadas ao longo do tempo a pesquisa delimitou um recorte voltado para a compreensão da *metodologia Vaganova* com foco na discussão sobre patrimônio imaterial e a interculturalidade. Inicialmente será apresentada uma síntese acerca dos principais fatos cronológicos que dizem respeito ao surgimento e desenvolvimento da dança clássica, considerando personagens de destaque na cena, até a sistematização do *método Vaganova*: dança de corte; *balé de corte*; ballet romântico e o ballet clássico.

1.1.1 Os primeiros passos da dança clássica – a dança de corte e o *balé de corte*

Segundo Caminada (2016) o surgimento do ballet se dá na Itália através das cortes que criaram formas de dançar para obter diferencial dentre as classes de sua época. Saber executar as danças cortesãs era uma maneira de se enquadrar no estilo nobre de viver de modo que adquiriu um aspecto social, passando a ter estudos específicos feitos por pessoas e grupos organizados sendo conhecida como *balé/ballet*. A partir do Renascimento a dança assume uma forma disciplinada com repertórios de movimentos estilizados. O uso do termo *balé/ballet* (utilizado no texto em francês), ou *balletto*, compreendido como um conjunto de pessoas executando ritmos e passos. A moda do *balletto* na Itália se espalhou também pela França

durante o século XVI. *Balletos* eram encenados pelos maestros de dança, adaptavam passos e movimentos livremente executados pelo povo aos trajes pesados da nobreza.

Um dos elementos introdutórios do *balé de corte*, estabelecido nas cortes de príncipes do século XV, como afirma Bourcier (1987), era o baile do *momo*, no qual os participantes utilizavam disfarces e máscaras, que continha características do *balé de corte* que se desenvolveu cem anos mais tarde: dançarinos, cantores, músicos, carros, efeitos de maquinaria.

Para a compreensão da evolução da coreografia na França do século XVI, de acordo com Bourcier (1987 p. 63), é necessário compreender o período denominado *Renascimento* na França e *Quattrocento* na Itália. A *dança de corte* assinalava uma dança metrificada, na qual os participantes desenvolviam, além da métrica, os passos. Momento também em que surgem os profissionais e mestres da dança erudita, marcada por regras e elementos técnicos. O mais antigo livro sobre dança desta área específica impresso que chega até nós, segundo Bourcier (1987) é o "*L'art et Instruction de bien danser*"⁷..., editado por Michel Toulouze em Paris, de 1496 a 1501.

Na Biblioteca Digital *Gallica* há um acervo de mais de 3,5 milhões de documentos disponíveis para pesquisa, fontes primárias sobre a dança erudita nesse período, de acordo com NUNES (2015, p. 15 e p. 16):

De arte saltandi et choreas ducendi de Domenico da Piacenza (ou Ferrara) [1401-1500], 55 páginas; *De pratica seu arte tripudii* de Giugliemo Ebreo (1463), 156 páginas; *S'ensuit l'art et instruction de bien dancier* de Michel Toulouze [1496-1501], 24 páginas; além da *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances* de Thoinot Arbeau (1589), 210 páginas. entre outras.

No *Cinquecento* (séc. XVI) a evolução rumo a uma técnica mais apurada prosseguiu. Dois autores foram responsáveis por esse desenvolvimento: *Cesare Negri* e *Marco Fabrizio Caroso*. *Cesare Negri* escreveu um tratado com cinquenta e cinco regras técnicas contribuindo para a introdução do "*piedi in fuore*, o início do *en dehors*"⁸ (Bourcier, 1987, p. 68).

No fim do século XV, o reino da França voltou a ser o mais rico e populoso da Europa, após a *Guerra dos Cem Anos*. Bourcier (1987) resgata a influência cultural da dança italiana nas artes na França, no início do século XVI.

⁷ De acordo com Caminada (1999), os tratados no renascimento eram escritos em latim outras línguas.

⁸ Em francês significa "*para fora*" – é um dos princípios mais desenvolvidos dentro do *método Vaganova*. Existem inúmeras crenças sobre a questão do seu surgimento. Os pés para fora propiciam um adiantamento do centro de gravidade do corpo e constitui em velocidade em diferentes deslocamentos direções e movimentações que na posição anatômica não seria possível encontrar.

Em 1596, *Michel Toulouze* traz a “baixa dança”, de casais, sem saltos, com passos realizados em quatro tempos⁹. *Thoinot Abeau*¹⁰ além de apresentar um exemplo em uma série de vinte compassos de quatro tempos seguindo texto musical da coletânea principal das *Basses dances de la cour de Bourgogne*, sua *Orchésographie* detalha claramente a precisão dos passos de dança do século XVI, segundo Bourcier (1987): *Pás de Brabant* (alta dança dos italianos); *Brasle* (muda de acordo com a região); *Chacona* (importada da Espanha); *Passacale*; *Pavana* (que vem da Itália); *Galharda* (compasso 6/4 dança de elevação com saltos); *Gavota* (2/4).

O repertório de danças daquele momento histórico era marcado nos bailes de corte. “Faltava organizá-las em espetáculo. As condições políticas iriam impor ao poder a utilização do *balé* como meio de propaganda” – BOURCIER, 1987, p. 71). Com foco no material técnico, segundo Bourcier (1987) o *balé de corte* foi “um baile organizado em torno de uma ação dramática”, desenvolvido com “evoluções geométricas dos dançarinos”, que eram identificados, pois os *balés* eram concebidos para serem vistos do alto.

Segundo Bourcier (1987), o ato de publicar libretos com texto completo surgiu após o reinado de Luís XIII. O primeiro *libreto* completo publicado de que há conhecimento é sobre o *Ballet Comique de la Reine*. As temáticas desses ballets eram mitológicas. Existiram também os ballets de inspiração romanesca, romance, tragédias líricas e lições políticas.

A *Academia de Música e Poesia* de 1571 com o poeta *Antoine de Baif* e o compositor *Courville* constroem na métrica francesa uma métrica musical e uma métrica corporal. Compositores da época, em Paris e Veneza, apropriaram-se dessa perspectiva como *Claude Lejeune* e *Beaujoyeux*, organizador do *Ballet Comique de la Reine*.

Segundo Caminada (1999) as trocas culturais no período se processavam a partir dos casamentos entre os nobres, um caso exemplar é o de *Catarina de Medicis* que introduziu a arte e os costumes italianos em Paris, por ocasião do seu casamento com o futuro rei da França: *Henrique II*. Como parte do dote fez-se acompanhar do maestro de danças *Balthasar Beaujoyeux*, momento que surge a primeira definição de ballet no renascimento como: arranjo geométrico com muitas pessoas juntas sob variada harmonia de diversos instrumentos.

Em 1585 o ballet recebe outra definição: *ação* pantomímica com música e dança expressando adoração aos homens – ligado ao antropocentrismo. Pois, o ballet na corte foi

⁹Na música relacionada ao ballet clássico, existe uma estrutura específica que a dança adota para “organizar” os movimentos. Normalmente utiliza-se frases de oito tempos. No *método Vaganova* nós professores temos o costume de contar até quatro, e o pianista toca as frases de 8 tempos, de acordo com Vaganova (2013).

¹⁰ Segundo Bourcier (1987, p. 69) – (anagrama-pseudônimo do cônego *Jehan Tabourot*).

encenado com a finalidade de entretenimento visando mostrar a força da realeza, mas também disseminação do artístico em sua narrativa.

Recortes históricos da dança clássica são retomados por Bourcier (1987) para abordar o fim da cultura das danças de corte associado à morte de *Luís XIII*, período que é introduzido o “*balé de corte*” marcado por técnicas específicas. Após um tempo em decadência, os *balés de corte* são retomados e em 1653 o *Ballet de la nuit* aponta o gênero na cenografia italiana. A cada ano destacam-se ballets reais, em 1654, o *Ballet du temps*; em 1655 o *Ballet des plaisirs*, entre outros. A ópera passa a ser o centro a partir de 1673, porém o *balé de corte* é suplantado no fim do século pela dança clássica que amplia espaços no decorrer dos séculos seguintes.

Boucier (1987) considera a dança clássica como sendo filha legítima de *Luís XIV*, ou seja, uma dança gerada na sociedade corte francesa, na qual a massa popular não tinha qualquer direito à cultura. Mesmo a população mantenedora das tradições do ballet no seu surgimento estar diretamente ligada a corte, a classe se inspirava nos movimentos que o povo executava para as suas danças.

A dança clássica foi incorporada pelo rei como ferramenta de aquisição de técnica e base, mas foram os maestros quem perpetuaram a disciplina pela tradição oral, seus tratados, livros e cartas. E essa recontextualização foi acontecendo quando os personagens principais das obras de ballet não eram interpretados apenas pelos reis ou nobres, mas por profissionais que adquiriam os conhecimentos para executar os papéis. O pertencimento do conhecimento passou a ser responsabilidade de quem praticava, independente da classe a que se correspondia. E essa característica cresceu ainda mais quando o ballet se desloca da França para outros países, incluindo o seu desenvolvimento na Rússia.

A primeira criação acadêmica marcada no período do reinado de *Luís XIV*, em 1661, organiza os movimentos em regras, assume status de oficial estética formal mediante a fundação da *Academia Real de Dança*. O objetivo era a conservação e a oficialização da dança, bem como a difusão de um novo padrão ballet regido pela aprovação dos acadêmicos.

Charles-Louis-Pierre de Beauchamps representa uma figura decisiva na codificação da dança clássica. No entanto, *Beauchamps* nada escreveu ou publicou, de acordo com Bourcier (1987). O ano de 1672, marco histórico da criação da *Academia Real de Música e Dança* garantiu revisões sobre a profissão dos dançarinos que passa a ser reconhecida e conservou os antigos conteúdos do *balé de corte* e de costumes, mantendo os trajes urbanos, penachos e perucas, mulheres de salto alto, vestidos de corte que não facilitava a velocidade e a elevação.

A arte no período de *Luís XIV* valorizava técnica estabelecida por *Beauchamps*, que propiciam repetições, seguindo a lógica de descobertas das técnicas italianas. Em 1674 o sistema de *Beauchamps* foi inteiramente elaborado, segundo Bourcier (1987).

Dentre as discussões da época de acordo com Bourcier (1987), circulavam visões de que a técnica clássica era percebida/avaliada como algo artificial oriundo da ópera ou expressão de sentimentos do homem em ação dramática, ou seja, ballet de dança pura ou ballet de ação. *Molière* (1622)¹¹ trabalha na segunda proposta, trazendo para suas obras a mistura entre comédia e dança, no gênero *comédia-balé*.

Segundo Bourcier (1987), conforme relata *Molière*, no prefácio sobre a utilização da dança foi introduzido como recurso estratégico: separar as *entrées* desse ballet, jogando-as nos entreatos da *Comédia*, para que nesses intervalos os bailarinos voltassem com outros trajes, costurando o assunto da melhor forma possível para não perder a linha dramática do ballet. O ballet assim participa da ação como entreato da *Comédia*. A proposta adotada foi adaptar as *entrées*, projetando passos e expressão em sintonia com os temas, dos ballets das óperas.

1.1.2 Transmutações da dança clássica – o ballet romântico

Em 1715, *Luis XIV* deixou um legado para a dança, a criação da *Academia de Dança* e uma companhia composta por dez homens e dez mulheres profissionais. *Jean Battista Lully* e *Pierre Beauchamps*¹² segundo Caminada (2016) foram duas figuras historicamente marcantes na transfiguração da dança clássica.

Adentrando o século XVIII, tanto Caminada (2016) quanto Bourcier (1987) exploram em suas narrativas o “século das luzes” trazendo a corrente do iluminismo como iluminadora de um século de contradições. O escuro seria a “ignorância” e a luz o “saber”. Momento crucial para a dança clássica, pois os filósofos iluministas aspiram reforma nas artes teatrais, e maestros de dança clássica em harmonia com essas ideias se destacaram na busca por equilíbrio entre a técnica e a expressividade. No entanto, alguns padrões se mantiveram como: os camarotes nas óperas continuaram destinados aos nobres e ricos; os espetáculos não eram acessíveis devido ao custo elevado dos ingressos. Os salários dos bailarinos atingiram um patamar mais elevado com a vinda dos *corifeus* e *figurantes* não titulares que não eram pagos.

¹¹ *Jean Baptiste Poquelin* seu nome original, segundo Bourcier (1987).

¹² *Beauchamps* codificou as cinco posições do ballet que até hoje são utilizadas na base dos estudos da dança clássica em demais metodologias de ballet clássico.

Em 1713, foi criada a escola de dança da *Academia Real*, porém, no seu regulamento os diretores eram responsáveis pela seleção dos “melhores súditos para ensinar-lhes gratuitamente sua profissão” (BOURCIER, 1987, p. 152/153). A maior parte dos alunos eram moças, que para chegar à *Academia* ingressavam na *Escola* e o critério de passagem era a evolução da performance artística durante o processo.

Registros e escritas sobre a dança clássica permitem construir uma ideia aproximada da técnica do período em questão. A nomenclatura de alguns passos se mantém equivalentes aos utilizados até hoje nas metodologias e sistemas: *pliés*, *tombés*, *glissés* entre outros.

Boucier (1987, p. 157) destaca:

Se todos os balés tivessem sido anotados, mesmo que imperfeitamente, desde o século XVIII, disporíamos de documentos seguros que permitiram uma reconstituição aproximativa, que auxiliaria uma reflexão baseada no concreto. Lamentavelmente não foi isso que aconteceu. Em que medida conheceríamos os grandes autores literários musicais, como teria sido o desenvolvimento da literatura e da música se as obras não tivessem sido transmitidas pela tradição oral? Por que a dança constituiria uma execução?

Segundo Bourcier (1987), *André Campra* criou o gênero *ópera-balé*. A ópera era concebida como uma festa luxuosa, pois utilizavam máquinas para mudanças visíveis pelo público, os bailarinos vestiam trajes semelhantes aos usados na vida cotidiana. As mulheres, usavam vestidos longos e sobrecarregados com anáguas, além de sapatos altos. Os homens utilizavam perucas, máscaras, ou seja, equipamentos pesados, incômodos, inadequados e incompatíveis com uma dança leve e elevada.

Luís de Cahusac, crítico e libretista, apoiado por intelectuais, descreveu seu ponto de vista sobre uma possível reforma para a dança. Uma de suas críticas foi dirigida para a utilização da dança apenas como *intermédio* na *ópera-balé* de *Lully*: “Todas as artes, em geral, têm como objetivo a imitação da natureza... Assim, qualquer dança deve exprimir, pintar, e descrever aos olhos algum afeto da alma” (t. IV, cap. I) do *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, em 1754 – apud Bourcier (1987, p. 161, 162). E no capítulo II – “Tudo o que não tem ação é indigno do teatro, tudo o que não for relativo à ação torna-se um ornamento sem gosto e sem calor”, se colocando de forma favorável à “dança de ação”.

A reforma do ballet com o objetivo de dotá-lo de ação foi acionada por *Franz Hilferding* bailarino que se tornou mestre de ballet, de acordo com Bourcier (1987). Em 1740, introduziu o realismo na dança, imaginando um ballet em que os burlescos são substituídos por

camponeses e os profissionais passam a reproduzir mímicas dos gestos de suas profissões, gestos sem ligação, não sendo ainda o *balé de ação*, mas um *ballet de ações*.

Jean-Georges Noverre (1727) é considerado o reformador oficial da dança nesse período. Analisou os meios técnicos e implantou novas ideias em suas obras. Dentre as várias ações no período do reinado de *Maria Antonieta*, na França, difundiu a figura do mestre de ballet da *Ópera de Paris*. Transformou outros lugares, como Stuttgart na capital da dança, disseminando suas obras em diversos países da Europa. Em 1760, fez sua primeira edição de *Lettres* (Cartas) que completou em três edições no ano de 1807, obra propagadora de um movimento de novas ideias; 150 ballets, dançados até os dias de hoje foram compostos por *Noverre*. Sua influência ultrapassou as fronteiras da *Ópera de Paris* e atingiu a Itália e a Rússia.

Os dois princípios de *Noverre* segundo Bourcier (1987) eram:

- O ballet deveria narrar uma ação dramática sem se perder em divertimentos que cortassem seus movimentos (“*balé de ação*”);
- A dança deveria ser natural, expressiva (*Noverre* chamava de “pantomima”).

Também se encontram em suas cartas reflexões propositivas acerca das:

- Máscaras –aponta o intérprete como fiel de todos os movimentos da pantomima, sendo o suficiente para banir as máscaras da dança.
- Trajes – que não condiziam com certas posições, os contornos, impedindo a liberdade das “dançarinas” a rapidez, a ação pronta e animada da dança, que diminuía a graça dos braços e segundo seu olhar, enterravam a graciosidade.
- Técnica – criticava a virtuosidade sem significado, ideias ou expressão.
- *Entrechats*¹³ – abordava a necessidade de deixar de lado os passos por demais complicados para não abandonar os sentimentos, a graça e a expressão.
- Organização da Ópera – assim como *Cahusac*, *Noverre* também criticava a hierarquia da Ópera, na qual as estrelas tinham direitos de ter *entrées* feitas só para elas.

¹³ Os *entrechats* no método *Vaganova* são elementos técnicos virtuosos que necessitam de agilidade das pernas para executar batidas na elevação máxima do salto antes de retornar ao solo. São divididos em *petit allegros* – pequenos saltos – (e aqui um adendo para a palavra *allegro* por ser um termo musical herdado da Itália), como por exemplo o *entrechat quatre* – que leva esse acréscimo no nome por ser um *entrechat* com quatro movimentos de duas pernas para duas pernas, realizando duas trocas de pernas. Finalizando em uma única perna se nomeia de *entrechat cinq*, incluídos nos médios saltos (como *sissonne fermé battu*, *ouvert battu*) e realizados também na sua máxima altura, os *grand allegros*, grandes saltos, como o *entrechat six*, em que o bailarino necessita saltar em sua máxima altura e no ápice do movimento executar três trocas de pernas). Também tem outros movimentos, além das evoluções *en tournent* (em torno de si mesmo) e com deslocamento. (Trechos absorvidos do livro da *Vaganova* (2013).

O “dia internacional da dança” é comemorado no dia 29 de abril, data de seu aniversário. Ele propôs práticas dirigidas para a formação dos bailarinos e dos professores, critérios que permanecem em algumas escolas de ballet.

Um dos pontos que integra a “cultura do bailarino” independentemente do *método*, segue o legado que *Noverre* estabelece: que os bailarinos devem conhecer seu corpo e nesse contexto o mestre de ballet deverá ter o cuidado com cada aluno (relação que é mantida até hoje).

Preparação cultural geral integrando estudos de poesia, história, pintura e geometria, música e anatomia, conteúdos programáticos estudados durante os oito anos do curso de formação nas *Escolas Russas*. Portanto, as proposições de *Jean-Georges Noverre* redigidas em suas cartas circularam mais de 150 anos antes da criação do *método Vaganova*. Outro aspecto da *metodologia Russa*, que *Noverre* tinha sinalizado foi o trabalho do *en dehors*, evidenciando as consequências corporais negativas provocadas pela prática de exercícios violentos ou por aparelhos.

“(O exercício) de fazer círculos ou voltas com as pernas *en dedans* ou *en dehors* e *grand battements* estirados que partem das ancas, é o único a ser feito” (C.XXIV) – citado por Bourcier (1987, p. 173,174). Essas “voltas” realizadas no ballet clássico integram um exercício combinado conhecido por *rond de jambé par terre* – aqui o termo utilizado “*en dedans*”¹⁴ referencia o sentido do movimento, no caso desse círculo, o (*rond*), realizado com a perna (*jambé*) pelo chão (*par terre*), é realizado em dois sentidos: de frente para trás (*en dehors*) e de trás pra frente (*en dedans*).

Bourcier (1987) afirma que *Noverre* propõe um estilo que incorpora os movimentos comuns de braços, porém sem abolir os passos mais desafiadores, requerendo maior variedade de movimentos dos braços com mais energia. Compreende que passos executados com espírito e arte respondem a ação e aos movimentos da alma do bailarino, bem como a estrutura da composição de seus ballets com introdução, desenvolvimento e conclusão, assemelham-se às peças de teatro.

Outro momento de transformação do ballet, foi o *período romântico*, na França. Segundo Bourcier (1987) surge em 1932, anunciado por *Rousseau*, no final do século XVIII e marca pela valorização e culto do indivíduo como tema da arte. O romantismo apregoa a

¹⁴ Esse termo no *método Vaganova* é bem específico, exigindo um conhecimento bem apurado dos movimentos que podem ser realizados no sentido: para frente e para trás, pela frente e por trás, e *en dehors* e *en dedans*. (tradicionalmente transmitido em sala de aula). No livro são abordados os movimentos sem exemplificação desse sentido.

sensibilidade acima da razão, um ballet como expressão de sentimentos pessoais negando os gestos codificados até então praticados, momento no qual os artistas buscam a literatura estrangeira para novas fontes de trabalho.¹⁵

A corporificação da técnica, introduzida no período, está associada à utilização da sapatilha de pontas, desenvolvida por *Felippo Taglione* para sua filha *Marie Taglione*, para dançar o ballet “*La Silphyde*”. Constata-se que historicamente a sapatilha comum, sem sola de metal e gesso, havia substituído os sapatos urbanos no ballet dezenas de anos antes da criação da primeira sapatilha de ponta. A característica e objetividade do uso das pontas verticalizou ainda mais a técnica do ballet, e permanece até hoje como um trabalho específico das turmas femininas, acentuando a leveza na movimentação da bailarina que culmina na execução de papéis específicos dos ballets de repertório.

Os ballets românticos demarcam o período pelo uso de: *tutus românticos*¹⁶ a iluminação a gás, as cortinas, seres etéreos, o ato branco. Período no qual despontaram grandes bailarinas que evoluíram tecnicamente, além de coreógrafos e compositores dos ballets: *Adolphe Adam*, *Jules Perrot*, *Jean Coralli*, *Arthur Saint-Léon*, *Carlotta Grise*, *Fanny Elssler*, *Marie Camargo*, *Marie Sallé*, *Lucile Grahn*, *Fanny Cerrito*. O ballet romântico mais encenado até hoje, com várias remontagens, é o *Giselle*. Sendo válido ressaltar que o *método Vaganova* se apropria de características do ballet francês para estruturar seu sistema, além dos repertórios dos ballets fazerem parte da tradição, dos estudos e do repertório.

Até o final de 1870, de acordo com Bourcier (1987), a França era considerada o local de destaque da dança europeia. Porém, muitos desses nomes abandonaram a *Ópera de Paris*, entre eles franceses, italianos, dinamarqueses, suecos para atuar em São Petersburgo na Rússia, no final do século XVIII, no *Ballet Imperial de São Petersburgo*, que se tornou referência de inovação técnica.

¹⁵ Influenciada pelos princípios de 1789: liberdade, igualdade e fraternidade, cada artista ganha direito de exprimir sem restrições. Porém na dança isso não acontecia pois o público era restringido pelo mesmo que apreciava a ópera, “um público estático numa sociedade em movimento. (BOURCIER, 1987, p 200).

¹⁶ Segundo Caminada (1999), *Carlos Blasis* (1797), natural de Nápolis, culto formado em ciências e arte foi aluno de *Jean Dauberval* e mais tarde foi diretor da *Academia Imperial de Dança e Pantomima*, anexo ao *Scala de Milão*, que mais tarde foi pra Rússia ministrar aulas para a *Escola do Teatro Bolshoi de Moscou*, sendo também parte do desenvolvimento do ballet russo. Em 1828 complementa seu tratado (*Code de Terpsicore*), onde expressou as modificações e transformações do período. O *tutu romântico* fez parte desse desenvolvimento quando a bailarina *Marie Sallé* resolveu encurtar a saias, e substituíram os trajes cortesãos pelas saias leves e curtas até os tornozelos, para as bailarinas desenvolverem baterias nos saltos e mais tarde a elevação nas pontas.

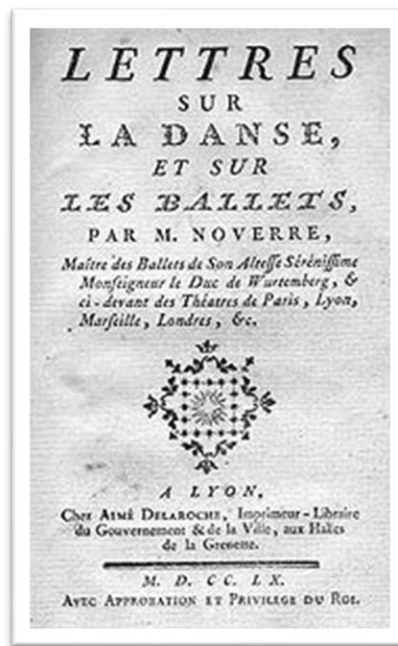
1.1.3 Caminhando até a Rússia - o ballet clássico



Mapa 3 - Caminhando até a Rússia.
 Fonte: Figura elaborada pela autora.

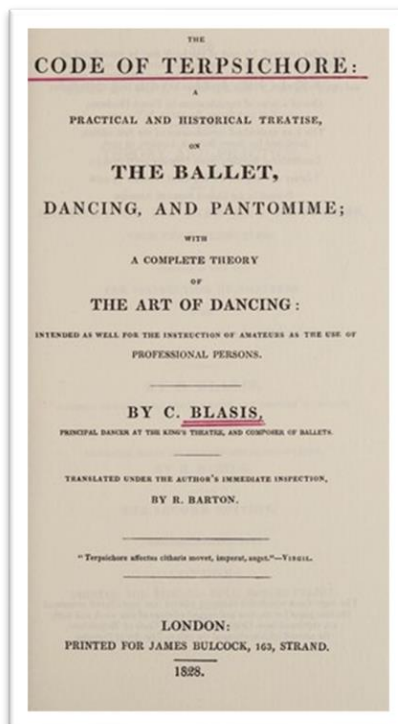
O Mapa 3 sinaliza percursos de professores no ano de 1800, da Itália e da França circulando suas tradições e ensinamentos para o palco russo, segundo Pawlick (2011). Com eles, bailarinas francesas e italianas se apresentaram na Rússia, ganhando enorme popularidade em São Petersburgo. Nomes como *Pierina Legnani*, *Virginia Zucchi* e *Carlota Brianza* eram conhecidos do público que frequentava o *Teatro* nas décadas de 1880 e 1890.

Os principais guias do ballet clássico incluíram a edição de quatro volumes para *As cartas sobre a dança de Noverre*, publicado sob a ordem do czar *Alexandre I* em 1803-1804, e *O Código de Terpsícore de Carlo Blasis*, publicado em 1828, que respectivamente codificou a *Técnica Francesa* existente e estabeleceu a fundação da *Escola Italiana*, conforme Mapas 4 e 5.



Mapa 4 - Cartas Sobre a Dança de Noverre - 1803-1804

Fonte: <http://adancadecadaum.blogspot.com/2011/04/jean-georges-noverres.html>.



Mapa 5 - Código de Terpsícore de Caio Blasis – 1828.

Fonte: https://openlibrary.org/books/OL22228878M/The_code_of_Terpsichore

Segundo Caminada (1999), o ballet na Rússia se desenvolveu no reinado de *Pedro, o Grande* (1672), período no qual a força do ambiente influenciou os regionalismos. Em 1766, *Catarina, a Grande* (1729), criou a *Direção dos Teatros Imperiais*, que se encarregava de

dirigir a ópera, a arte dramática e o ballet. Em 1786, *Charles le Picq* assume a direção e desenvolve teorias de *Noverre*.

O ballet de São Petersburgo era distintamente imperial, refletindo os gostos aristocráticos da corte, valorizando a harmonia geométrica e um classicismo contido. Removida das restrições da corte, Moscou livremente desenvolveu sua própria tradição, que valorizava a individualidade mais do que uma estrita adesão às regras da dança acadêmica clássica.

Em 1806, o ballet de Moscou e sua *Escola* foram incorporados ao sistema dos *Teatros Imperiais*. O *Ballet Imperial* estava ligado ao Estado e consequentemente, ao Czar, sendo todos os bailarinos, em certo sentido, servos imperiais. A direção que ocupava o *Teatro* de São Petersburgo passou a dirigir o *Teatro* de Moscou.

Felippo Beccari, mestre de dança italiano, se encantou com um grupo de órfãos de uma instituição de Moscou. Esses filhos de servos de São Petersburgo e os órfãos de Moscou foram os primeiros elos de uma longa cadeia de estudantes de ballet que estabeleceriam a tradição russa da educação de ballet como uma das mais antigas e respeitadas do mundo, a *Escola Coreográfica de Moscou*. A *Escola de Beccari* mais tarde foi entregue aos empresários do *Teatro Petrovsky* (sob administração de *Maddox*, segundo Morrison, 2017), que posteriormente se tornou o *Teatro Bolshoi de Moscou* em 1836, e no ano 2000 iniciou seu trabalho na única filial fora da Rússia, no Brasil, na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*.

Bourcier (1987) narra que no século XIX, os países nórdicos também aprenderam a dançar no estilo francês. *Auguste Bournonville*, aluno de *Noverre* desenvolveu o estilo francês no *Balé Real de Copenhague*. Porém “foi decididamente na Rússia que a influência francesa foi mais forte” (BOURCIER, 1987, p. 215).

Charles Didelot fundou a *Escola Russa* em 1801, formando um ballet nacional pela primeira vez. Seu cargo de mestre foi sucedido pelos franceses *Jules Perrot* e *Arthur Saint-Léon*, que despenharam papéis importantes na *Ópera de Paris* e foram responsáveis por levar o *estilo romântico francês* à Rússia. Um dos seus solistas, francês *Marius Petipa*, propiciou ao ballet russo a autonomia, através do desenvolvimento da técnica e de um novo estilo se apropriando da cultura russa. Tornando assim a Rússia o berço da *Escola Acadêmica*, que abriu espaço para a bailarina *Agrippina Vaganova*, encontrar novos caminhos para sistematizar a arte de ensinar ballet na Rússia.

Marius Petipa foi contratado como primeiro bailarino em São Petersburgo em 1847, e se tornou professor na *Escola Imperial*. *Petipa* formou jovens russos que substituíram as estrelas estrangeiras. Obras luxuosas, de fácil execução marcadas pelas características da cultura russa, segundo Bourcier (1987).

As características das criações de *Petipa*, foram os *divertissements*¹⁷, construções constituídas por um *grand pas de deux*¹⁸. Nesse período surgem os *tutus pratos*, também conhecidos por *tutus acadêmicos*¹⁹.

Os compositores dos primeiros ballets da “era *Petipa*” foram *Cesare Pugni* e *Ludwig Minkus* que ocupavam o cargo de compor as músicas especialmente para os ballets. Porém, em 1887 o novo diretor dos *Teatros Imperiais*²⁰, *Vsevolozsky*, suprimiu o cargo de “*compositor de música de ballet*”²¹. Essa decisão levou *Petipa* em 1890, a realizar colaborações com *Tchaikovsky*, compositor russo. Os ballets de repertório difundidos por companhias de grande porte no mundo, peças originais, releituras ou as obras adaptadas ou trechos, *Grand Pas* ou *variações*, são legados de *Marius Petipa*.

A *Escola Italiana* em 1887 foi introduzida em São Petersburgo, inovando com uma dança virtuosa e formal, segundo Bourcier (1987). *Petipa* se apropriou dessa técnica formal e virtuosa para que não “saísse da moda”, de acordo com os críticos, e foi contratado por *Teatros russos*, integrando os “*Balés Russos de Diaghlev*”.²²

De acordo com Boucier (1987 p. 220), “A escola acadêmica foi transmitida pela tradição, nunca sendo formulada antes dos anos de 1930” – eis aqui uma das searas em que sustento minha discussão: O *método Vaganova* foi o primeiro a ser sistematizado, a partir de uma tradição que perpetua pelo mundo pela transmissão oral. Atualmente, o acesso ocorre por intermédio de vídeos das aulas de avaliação produzidos nas *Escolas Russas*, livros que propagam o *método*, formação dos bailarinos nas *Escolas Coreográficas* da Rússia e de ex-

¹⁷Em francês significa *entretenimento*.

¹⁸ Em francês se refere ao “*grande passo de dois*” – eram compostos por uma ordem lógica – um *entreé* (geralmente uma entrada para o *grand pas* com a bailarina e o bailarino, trazendo uma movimentação dentro de uma música *allegro* com movimentos mais vivos, de saltos e deslocamentos. Seguindo por uma música *adagio*, com movimentos mais lentos, desafiadores e virtuosos, onde a bailarina demonstra mais sua técnica de flexibilidade e giros e o bailarino sua força para realizar os *lifts* as famosas “pegadas” do ballet. Em seguida o bailarino dança uma *variação*, um solo onde esbanja toda a técnica virtuosa masculina. Logo vem a variação feminina, em que a bailarina executa seu trabalho técnico virtuosístico em um solo (lembrando que todo o *grand pas* é nas pontas) e por fim os dois dançam uma *coda*, também num caráter alegre, vivo, com os famosos *tours fouettés* femininos e os *grand tours* masculinos. Tudo isso é notável e não é redigido especificamente em detalhamento explicativo. Os bailarinos e professores se aderem ao universo e cultura do ballet clássico e aprendem oralmente muitas questões que só são transmitidas por vídeos a nível de observação e na prática nas salas de aula. Os ballets de repertório principalmente, são adaptados ou relidos pelos novos coreógrafos, porém respeitando os libretos (as histórias) dos ballets e a tradição de elementos básicos, como é o caso dos *grand pas de deux*.

¹⁹Também conhecido por *tutu bandeja*.

²⁰*Teatro Imperial de São Petersburgo* (hoje o *Mariinsky*) e *Teatro Imperial de Moscou* (hoje o *Bolshoi*).

²¹ A função de compor para ballet era específica na época assim como a de diretor dos teatros imperiais.

²² Os *Balés Russos* de acordo com Caminada (1999), se refere a companhia de ballet que pertenceu a *Sergei Diaghlev*, grande empresário russo que se envolveu com o ballet e passou a administrar artistas russos, tanto os bailarinos coreógrafos, quanto compositores e profissionais que faziam parte da composição de uma obra, observava a tendência modernista e tinha o objetivo de divulgar a música russa, assim como os melhores artistas de seu país através dos figurinos, do cenário e tudo que envolve a nova era dos ballets modernos.

bailarinos dos *Teatros* que entram no *Instituto* ²³. No universo *Vaganova*, especificamente, o professor (ou o pedagogo) só transmite o *método* a partir da vivência do movimento no seu próprio corpo, nas aulas e no palco no transcurso de sua formação.

Marius Petipa ao implementar marcas impostas pelos limites da etiqueta imperial propaga o ballet clássico até a atualidade pelo mundo, devido a sua compreensão da poesia da dança priorizando a beleza formal. Sua proposta renova o ballet clássico e transmite uma sensação artística aos praticantes, aos espectadores, e também aos “*transmissores*” dessa tradição:

Eis, portanto um paradoxo evidente: o espectador é atacado, num primeiro momento, por uma sensação superficial, pelo espetáculo de proezas puramente físicas; dificilmente poderá deixar de aplaudir, mesmo antes do fim, uma sequência de trinta e dois *fouettés*; mas o verdadeiro artista acadêmico alcança regiões bem mais profundas; apresenta ao homem uma imagem ideal dele mesmo: a imponderabilidade, o alto fora do tempo e do espaço, a gratuidade simbólica também são uma liturgia que o coloca em relação com seu sonho permanente de alcançar, ao menos por um instante um ser imortal. Então são esquecidos os longos momentos de ensaio, em que o aluno sofreu adestramento de seu corpo para a aquisição de uma segurança técnica tal que possa apagar qualquer traço de esforço. A perfeição do movimento, por mais artificial que seja, é um trampolim que lança o espectador para além da aparência material... (BOURCIER, 1987, p. 222).

1.1.4 *Academia Vaganova*: o início

O *ballet Russo* é historicamente associado a dois grandes *Teatros* e suas respectivas *Escolas* mantenedoras da tradição: o atual *Teatro Bolshoi de Moscou* (antigo *Teatro Imperial de Moscou* que também carregou outros nomes), e o atual *Teatro Mariinsky* (antigo *Teatro Imperial de São Petersburgo*). Aqui faço o recorte na *Academia Vaganova* voltada a criação do *método* em questão. Conforme Mapa 6 com a linha do tempo da *Academia Vaganova de Ballet Russo* segundo Pawlick (2011, p. 12 – 18), traduzido pela autora:

²³ Faculdades que formam os professores vinculadas as *Academias* que formam os bailarinos.

Academia Vaganova, O Início

1737 set

Jean Baptiste Lande enviou um pedido para fundar uma escola de dança em São Petersburgo;

1738 maio

Anna Ivanova assinou um decreto inaugurando a "Escola de Dança de Sua Alteza" (Escola Imperial de Dança);

1779

Reorganização / transformação da Escola de Dança em Escola do Teatro Imperial (училище = escola, academia), reunindo a preparação de bailarinos, músicos e atores dramáticos;

1809

Por iniciativa de **Didelot**, foi feito um "Estatuto" da **Escola do Teatro Imperial**, que oficialmente decretou a existente Escola de Ballet

"a substituição de artistas estrangeiros por alunos do **Teatro** foi o principal foco da criação desta Escola";

1829 maio

Um novo "**Estatuto da Escola**" foi assinado, pelo qual a meta da **Escola Imperial do Teatro** consistia na "Preparação, capacitação e educação de atores para trupes/companhias dramáticas russas, habilidosos e com conhecimento em música de cantores de ópera, excelentes bailarinos e bailarinos, e músicos de orquestra";

1836

A **Escola do Teatro Imperial** mudou para um novo prédio na **Rua do Teatro (Rua Rossi)**, onde o arquiteto italiano **Carlo Rossi**, com a ajuda de **Alberto Cavos** e engenheiros, construíram especialmente o primeiro estúdio de ballet russo com piso de madeira;

1847

Marius Petipa chegou a São Petersburgo; permaneceu até 1869 como balletmaster no Teatro Mariinsky;

1865

A **Escola Imperial do Teatro** passou a se chamar **Escola Coreográfica**;

1881

O príncipe **Ivan Vsevolozhsky** se tornou o diretor dos Teatros. A Escola recebeu grande financiamento nas suas duas divisões principais: ballet e dramaturgia;

1888

Escola do Teatro Imperial definiu a duração do ensino das crianças em sete anos, oferecendo aulas especiais de ballet, baile de salão, personagem, divertissements e mímica.

No período de 150 anos (1738-1888), 891 alunos se formaram na Escola, deles 626 artistas mulheres e 265 homens;

1892

O programa da Escola apresentou a disciplina "**Teoria da Dança de Gravação**", ministrada pelo bailarino **Vladimir Ivanovich Stepanov**. **Enrico Cecchetti** lecionou na Escola até 1902, reavivando o interesse pela dança masculina e expondo a Rússia ao virtuosismo italiano na dança;

1896

Stepanov desenvolveu um programa de ensino de ballet baseado nos anos de estudo dos alunos. Antes não havia um sistema, com aulas baseadas nos talentos dos alunos em uma determinada classe ou ano;

1904

Mikhail Fokine começou a lecionar na Escola; em 1907 coreografou sua primeira versão de **Chopiniana**. Em 1911 tornou-se mestre de ballet do **Mariinsky**, onde permaneceu até 1918;

1906

Meninas e meninos foram combinados nas aulas e disciplinas da Escola;

1909

Por iniciativa de **Nicolas Legat**, foi apresentada uma aula com foco em **lifts**;

1917–18

Leonid Leontiev dirigiu a Escola desde 1918. A partir de 1920, Alexander Alexandrovich Oblakov, bailarino do antigo Teatro Mariinsky (renomeado Teatro Acadêmico Estadual de Ópera e Ballet), tornou-se diretor artístico da Escola

Por iniciativa de **Oblakov, Olga Preobrazhenskaya** foi convidada a definir números de concertos da escola;

1918

A **Escola do Teatro Imperial** passou a se chamar **Escola do Teatro (Ballet) do Estado de Petrogrado**;



1920

Agrippina Vaganova começou a lecionar na Escola e foi até 1951;

1923

Foram abertas na Escola aulas noturnas dirigidas por **Victor Alexandrovich Semenov**. Se inscreveram no programa: **Konstantin Sergeyev, Vakhtang Chabukhiani, Feya Balabina, Zinaida Vasilievna, Sergei Korin e Robert Gerbek**, entre outros;

1924

A Escola tornou-se a **Escola Coreográfica de Leningrado**;

1928

A **Escola Coreográfica** publicou sua primeira coleção de programas de autores acadêmicos;

1930–40

Boris Vasilievich Shavrov tornou-se diretor artístico da Escola;

1929

Os programas educacionais especiais e gerais foram equalizados.

Conversão da Escola Coreográfica para Escola Técnica coreográfica (até 1937);

1931

Uma nova aula de dueto foi oferecida por **Boris Shavrov**;

1932

O famoso pedagogo **Alexander Pushkin** começou a lecionar na Escola;

1934

Por iniciativa de **Vaganova**, foi inaugurado um departamento pedagógico;

Agrippina Yakovlevna Vaganova publicou seu livro, **Osnovy Klassicheskogo Tansa** (publicado em inglês como **Princípios Básicos do Ballet Clássico**).

Além disso, foi aberta uma divisão nacional que preparou quadros especiais das repúblicas da União (Soviética) para os teatros de ballet.

Vaganova recebeu o prestigioso título de **Artista do Povo da URSS**;

1935

O Teatro foi renomeado para "**Kirov**" em homenagem ao recém-assassinado **Sergei Kirov**, prefeito de Leningrado;

1936–40

Fyodor Vasilievich Lopukhov se tornou o diretor artístico da Escola;

1937

A divisão de **balletmaster** foi aberta na Escola, liderada por **Leonid Lavrovsky**. Desde 1937, **Fyodor Lopukhov** foi o diretor desta divisão;

1938

Comemoraram o aniversário de 200 anos da Escola. **Konstantin Sergeyev** se tornou diretor. Materiais sobre a história do ballet russo foram publicados por **MV Borisoglebsky** do Instituto Coreográfico do Estado de Leningrado;

1939

Foi publicada "**A Dança a Caráter**", de **Andrei Lopoukov, Alexander Shirayev e Alexander Bocharov**;

1940–52

Nikolai Pavlovich Ivanovsky tornou-se diretor artístico da Escola;

1940

A Escola recebeu a **Ordenação da Bandeira Vermelha do Trabalho**. **Nikolai Ivanovsky** publicou a **Dança de Salão dos séculos XVI ao XIX**;

1941

Houve a
Evacuação para
Perm.

1943 Jan

Aconteceu a primeira
seleção de alunos
durante o **bloqueio** na
Escola Coreográfica de
Leningrado;

1943 Set

Aconteceu a segunda
seleção de alunos
durante o **bloqueio** na
Escola Coreográfica
de Leningrado;

1944

Houve o Retorno
de Perm para
Leningrado

1946

Vaganova recebeu o
Prêmio Stalin e foi
eleita a primeira
professora de
coreografia;

1951

Os alunos
interpretaram **O**
Quebra-Nozes, de
Vasily Ivanovich
Vainonen, no palco
do Kirov, pela
primeira vez;

1954–56

Nikolai Ivanovsky foi
novamente o diretor
artístico da Escola;

1949

Houve a graduação
de grupos romenos e
húngaros; o início dos
trabalhos com a
divisão estrangeira;

1952–54

Tatiana Mikhailovna
Vecheslova foi
diretora artística da
Escola;

1957

Por iniciativa de
Marietta Frangopulo,
foi inaugurado o
Museu da Escola. A
Escola foi renomeada
para **Vaganova**;

1961

A Escola
Coreográfica
recebe o título de
"Acadêmica";

1962–73

Feya Balabina foi a
diretora artística da
Escola;

1973–92

Konstantin Sergeyev foi
o diretor artístico da
Escola;

1969

Foi publicado o
livro **Lifts in The**
Duet, de **Nikolai**
Nikolaevich
Serebrennikov;

1988

Comemoraram o aniversário de
250 anos da Escola.
Um novo edifício e uma
exposição renovada do museu
foram inaugurados. Aconteceu o
primeiro **All-Russian Vaganova**
Competition. A Escola recebeu a
Ordem de Lenin;

1990

Aconteceu a segunda competição
totalmente russa da Vaganova;
A Escola viajou pelos
Estados Unidos pela
primeira vez;

1992

A Escola Coreográfica de
Leningrado se tornou a
Vaganova Academy of
Russian Ballet, uma Escola
superior e instituição
acadêmica profissional. **Igor**
Belsky tornou-se diretor
artístico;

1993

A Faculdade
Pedagógica organizou
um programa de
graduação avançada
para a **formação de**
mestres de ballet;

1995

O presidente da
Federação Russa
concedeu à Academia o
status de "objeto
especialmente valioso da
patrimônio cultural da
Federação Russa";



Mapa 6 – Infográfico – Academia Vaganova, O início

Fonte: Infográfico desenvolvido pela autora a partir de informações em Pawlick (2011)

Um marco fundante é o ano de 1737, quando *Jean Baptiste Lande*²⁴(1697) enviou um pedido para instituir uma escola de dança em São Petersburgo. Porém, o móvel desencadeador do crescimento dessa arte foi a fundação, em 1738, da *Escola Imperial*, que mais tarde receberia o nome de *Academia Vaganova de Ballet* – ligada ao *Teatro Imperial de São Petersburgo*, onde havia raízes da dança francesa no ballet russo (PAWLICK, 2011).

No século XVIII, foi fundada uma escola informal liderada pelo mestre italiano *Felippo Beccari*, que ministrava aulas de dança clássica para crianças de um orfanato e apresentava peças no *Teatro Znamensky*, em Moscou. Alguns anos após, o russo *Ouroussoff* e o inglês *Maddox*²⁵ abriram a *Escola Coreográfica de Moscou* – ligada ao *Teatro Imperial de Moscou*. Para Morrison (2017), desde a *Revolução Russa* o centro de poder mudou de São Petersburgo para Moscou. Na capital imperial, São Petersburgo, o *Teatro Mariinsky* (também conhecido por *Kirov*), tinha o prestígio maior, sendo a cidade de Moscou, assim como seu ballet, sala de ópera precariamente financiados e considerados provincianos. Apesar da fama do *Bolshoi*, que se transformou num espaço de referência, após o incêndio do *Teatro Petrovsky*, o principal palco de ballet russo era considerado o *Mariinsky*, em São Petersburgo.

²⁴ Francês, mestre de dança na academia militar na Rússia. Depois de uma apresentação de ballet para a *Imperatriz Anna* em 1735, a *Escola de Ballet Russa* foi fundada com *Lande* como seu mestre de ballet. Educou os primeiros bailarinos na Rússia, que foram retirados da equipe do palácio real: *Timofei Bublikov, Nikolai Choglovkov, Afanasy Toporkov, Ivan Shatlov, Nikolai Tolubeyev, Sergei Chalyshkin, Andrei Samarin e Andrei Nesterov*, e entre as mulheres *Yelizaveta, Avdotia Timofeyeva e Aksinya Sergeeva*. *Lande* foi instrutor de dança de *Catarina, a Grande*, após sua chegada à Rússia em 1744.

²⁵ Inglês, *Michael Maddox* nascido em 1747, órfão criado pelo tio trompetistas, envolvido com negócios misteriosos por toda a Europa, chegando na Rússia sem recursos, *equilibrista* que foi contratado pela *Catarina, a Grande* para divertir seu filho Pavel I. Voltou para Londres para dirigir um Teatro lá, porém em 1770 volta para São Petersburgo, (Morrison, 2017).

Um dos fatos mencionados na “*era Petipa*” é de que houve uma substituição de artistas estrangeiros, Pawlick (2011) cita que os alunos nativos da *Academia* foram preparados para serem os futuros artistas do *Teatro Imperial*, sendo este o foco desta nova *Escola*.

Em 1865 uma nova carta transforma a *Escola do Teatro Imperial* em *Escola Coreográfica*, conforme Pawlick (2011) e uma carta produzida em 1888, definiu a duração do ensino de crianças por sete anos, e concomitantemente ofereceu aulas especiais de *ballet* (atual dança clássica), *salão de baile* (atual *dança popular histórica*), *personagem*, *divertissements* e *mímica*.

A disciplina que corresponde aos estudos de personagens na Rússia se traduz no Brasil em aulas de teatro que auxiliam no processo da construção dos personagens, e se apropriam de inúmeras teorias, abordagens, estimulando improvisação e processo criativo, de acordo com as ementas e propostas metodológicas da disciplina no Brasil.

De acordo com Pawlick (2011), *Enrico Cecchetti* lecionou na *Escola* até 1902, reavivando o interesse pela dança masculina e expondo a Rússia ao virtuosismo italiano na dança clássica. Em 1896, *Stepanov*, o diretor, desenvolveu um programa para ensinar ballet baseado em *um ano de estudo* dos alunos. Anteriormente, não havia um sistema, com aulas baseadas nas habilidades dos alunos que determinam uma grade dividida em classes e anos de estudos. A *metodologia* se apropria do conteúdo para desenvolver o aluno por ano, ou série respeitando sua faixa-etária. Em 1904, *Mikhail Fokine* passou a lecionar na *Escola*.

Segundo Pawlick (2011), em 1906 meninas e meninos foram separados nas disciplinas específicas de ballet clássico e de repertório, em turmas individuais devido as especificidades do treinamento físico, observando exigências técnicas, códigos do ballet clássico na estrutura da técnica feminina que se diferencia da técnica masculina. Com o trabalho individualizado nesse quisito, a experiência do ensino aprendizagem dos elementos específicos técnicos resultam no alcance da alta performance.

Pawlick (2011) registra que em 1906, os alunos iniciaram seus estudos no sistema de aulas escolares. Assim, na mesma *Escola*, os bailarinos estudavam as disciplinas que compõem a profissionalização do bailarino juntamente com as disciplinas de ensino regular. A grade horária de estudos se tornou mista. A grade foi sendo readequada ao longo dos anos e perdura na contemporaneidade nas *Escolas Russas*. Já os alunos que estudam na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, estudam em duas escolas: na de ensino regular e na escola profissional de ballet.

De acordo com Pawlick (2011), em 1909 por iniciativa de *Nicolas Legat*, foi introduzida na grade uma aula com foco em *lifts* (atual aula de *dueto/pas de deux*) e em 1918 a *Escola do*

Teatro Imperial foi rebatizada de *Escola Estatal Teatral do Ballet de Petrogrado*²⁶, sendo que a partir de 1920 até 1951 *Agrippina Vaganova* foi pedagoga na *Escola* que torna-se em 1924 a *Escola Coreográfica de Leningrado* e em 1928 publicou sua primeira coleção de *Programas* de autoria acadêmica. No ano seguinte foram integrados programas educacionais especiais e a escola foi renomeada *Escola Técnica Coreográfica*, (nome que perdurou até 1937).

De 1930–40, *Boris Vasilievich Shavrov* atuou como diretor artístico e em 1932, o pedagogo *Alexander Pushkin (1799)*²⁷ passou a lecionar na *Escola*. Em 1934, por iniciativa de *Vaganova*, um departamento pedagógico foi aberto. Pawlick (2011) afirma que *Agrippina Yakovlevna Vaganova* publicou seu livro, *Osnovy Klassicheskogo Tansa* (traduzido por: *Princípios Básicos do Ballet Clássico*). Uma *Faculdade de Pedagogia* foi incorporada à *Escola*, bem como um departamento nacional para ensinar o sistema *Vaganova*, período em que a ex URSS era composta por quinze repúblicas, entre as quais a Ucrânia.

O departamento pedagógico introduzido por *Vaganova* se tornou fundamental para a manutenção dessa tradição de acordo com Pawlick (2011). Ao longo dos tempos o *método* vem se transformando devido às múltiplas interpretações, porém mantém sua base fundamental. Um exemplo dessa afirmação se refere ao programa que as escolas utilizam, fundamentados nos movimentos propostos por *Vaganova* que compõe a grade curricular do sistema. O programa da *Academia Vaganova* foi alterado em 2016 e está disponível na web, na sua página oficial. Na *ETBB* as questões associadas ao programa estão em contínua discussão técnica.

De acordo com Pawlick (2011), no ano de 1935 o *Teatro Mariinsky* foi renomeado "*Kirov*", em 1939 *Andrei Lopoukov*, *Alexander Shirayev*, e *Alexander Bocharov* publicaram um livro sobre a *dança á caráter* e em 1940 *Nikolai Ivanovsky* publicou estudos sobre a *Dança de Salão dos Séculos XVI e XIX*.

Em 1941, houve uma evacuação de São Petersburgo para Perm, que se tornou um polo do ballet na Rússia. Em janeiro de 1943, aconteceu a primeira seleção de alunos durante o *bloqueio* na *Escola Coreográfica de Leningrado*. E em setembro desse mesmo ano a segunda seleção de alunos durante o *bloqueio*, o que demonstra a força e desejo de construir uma sociedade com a tradição dirigida para o ballet. Em 1944 houve o retorno de *Perm* para *Leningrado*. *Vaganova*, em 1946 recebeu o *Prêmio Stalin*²⁸ e em 1949 ocorreu a graduação de

²⁶ São Petersburgo foi fundada pelo czar Pedro, o Grande em 27 de maio de 1703. Entre 1713-1728 e 1732-1918, foi a capital do Império Russo. Refere-se ao nome da cidade de São Petersburgo, Em 1914, o nome da cidade foi mudado para *Petrogrado* (russo: *Петроград*) e, em 1924, para *Leningrado* (russo: *Ленинград*). Em 1991, após o colapso da União Soviética, a cidade volta ter seu nome original. É frequentemente chamada apenas de *Petersburgo* e informalmente conhecida como *Peter*. (WYKES, 1975).

²⁷ Famoso poeta russo.

grupos romenos e húngaros e o início do trabalho com a divisão estrangeira de acordo com Pawlick (2011).

Segundo Pawlick (2011), em 1951 alguns estudantes realizaram a estreia do ballet *O Quebra-nozes*, de *Vasily Ivanovich Vainonen*, no palco do *Kirov*, sendo o primeiro ballet encenado por crianças da escola interpretando personagens infantis. Em 1957, por iniciativa de *Marieta Frangopulo*, o museu da *Escola* foi aberto, e por tradição todas as escolas profissionais de ballet dedicaram-se a construção de um museu que retrata sua história que se perpetuam na atualidade. Em 1961, a *Escola Coreográfica* recebeu o título de "*Academia*" e em 1969, foi publicado o livro, *Lifts de Dueto*, por *Nikolai Nikolaevich Serebrenniko*.

Pawlick (2011) registra que em 1995, o presidente da Federação Russa concedeu à *Academia* o status de "*objeto especialmente valorizado do patrimônio cultural da Federação Russa*". E em 1996, o *Centro Internacional para a Preservação e Desenvolvimento do Método de Agrippina Vaganova e o Patrimônio* é criado, oferecendo seminários anuais. Aulas de dança moderna foram introduzidas no programa de ensino a partir de 1998, para os quintos, sextos e sétimos anos de formação. Em 2007, a academia estendeu seu cursode oito de estudos para nove anos de duração, a fim de unificar o sistema com outros sistemas de treinamento europeus.

Na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, por ser a única filial fora da Rússia que segue os modelos de preparação do bailarino acadêmico para o mercado de trabalho através da *metodologia Vaganova*, as disciplinas complementares divergem de outras escolas e academias no país que aplicam os ensinamentos da dança clássica. O objetivo de algumas dessas disciplinas é preparar o bailarino com a base elementar das danças que compõe os grandes ballets de repertório, que contam histórias e apresentam estilos específicos de dança, ajustados ao conhecimento técnico e artístico do ballet clássico.

1.1.5 O Método Vaganova

O *método Vaganova* é associado à história de *Agripina Vaganova*, segundo Pawlick (2011, p. 19 – 21), traduzido pela autora, se apresenta cronologicamente conforme o Mapa 7:

AGRIPINA VAGANOVA

LINHA DO TEMPO

1879 (27 de junho)

Nasceu Vaganova

1897 (primavera)

Formou-se na *Escola do Ballet Imperial* e dança dois papéis: *Oread*, a ninfa em *The Trials of Damis*, ou *The Pranks of Love*, e a *Pérola Negra* em *The Pearl*.

1910

Dançou a *Valsa no Ballet Chopiniana de Fokine*;

1916

Deixa o palco. Em seu concerto de despedida, dança *La Source* dentro das melhores tradições do passado, "elevando a arte da coreografia russa a grandes alturas";

1889

Aos dez anos, Vaganova começa a frequentar a *Escola do Ballet Imperial*

Vaganova se formou oficialmente em 1896, mas foi forçada a esperar um ano para ingressar no *Mariinsky* por causa da exigência de idade para começar a trabalhar no teatro;

1915

Dança *Giselle* pela primeira vez;

1917

Inicia sua prática pedagógica. Trabalha na *Escola de Ballet Russo de Akim Volinsky*, inicialmente chamada de "*Baltflot*";

1921

Começou a trabalhar como pedagoga na *Academia Coreográfica de Leningrado* (antiga *Escola Imperial de Ballet* e mais tarde chamada de *Academia Vaganova*);

1931-37

Atuou como *Diretora Artística do Kirov Ballet*. Sob seu reinado, os seguintes ballets coreografados por *Ratislav Zakharov* (com música de *Boris Asafiev*) entram no repertório: *Chamas de Paris* (1932), *A Fonte Bachchisarai* (1934), *Ilusões Perdidas* (1936) e *Dias de Torcedores* (1937);

1934

Vaganova publicou seu livro, *Osnovy Klassicheskogo Tantsa* (publicado em inglês como *Princípios Básicos do Ballet Clássico*).

1935

Seguindo a tendência do realismo socialista, Vaganova refez o ballet *Esmeralda*, que passa a ter "imagens de palco mais realistas" do que a versão anterior;

1922

Começou a ministrar a aula de aperfeiçoamento no *Teatro Acadêmico Estadual de Ópera e Ballet (GATOB)*;

1933

Refez o ballet *Lago dos Cisnes*, tentando preservar o valor da produção de 1894-95 e mudando algumas das expressões dramáticas cortando cenas que ela considerava pesadas na pantomima. Vaganova adicionou diversas variações e altera o port de bras para criar "braços de cisne", como são conhecidos hoje. Por iniciativa de Vaganova, foi aberto um departamento pedagógico;

Além disso, uma divisão nacional foi aberta para preparar quadros especiais para os teatros de ballet das repúblicas da União Soviética.

1936

Recebeu o título de *Artista do Povo da República Socialista Federativa Soviética da Rússia (RSFSR)*;



Mapa 7 – Infográfico – Agripina Vaganova

Fonte: Infográfico desenvolvido pela autora a partir de informações em Pawlick (2011)

De acordo com Pavlova (2000), a língua internacional do ballet clássico, (nomenclatura de passos e elementos de estudo), é a língua francesa, unificando o ensino - (na época do surgimento do ballet, a França era considerada a potência mundial e o idioma francês, a segunda língua oficial).

Os professores em qualquer lugar do mundo utilizam a terminologia francesa, desde os nomes dos movimentos, as direções do corpo e de localizações e poses em relação a sala e o palco, entre outros.

Gallotti *apud* (SOUZA; XAVIER, 2021, p. 237):

O ballet é uma língua viva, ativa, que não depende da pronúncia absolutamente correta do francês. A dança, por ser uma linguagem feita através do e no corpo, não cria barreiras. O que interessa é o resultado expressivo e cinestésico, e ele pode ser obtido sem o reconhecimento aprofundado da língua francesa.

No *método Vaganova* cada professor coreografa sua própria aula (e o seu estilo se torna tão específico que é possível identificar o professor através da técnica associada ao *método*). As aulas acontecem com música e cada música possui características de andamento e tempo de acordo com cada movimento da aula que pertencem ao programa estipulado pela equipe de professores de cada escola, dentro dos princípios constituintes.

1.1.6 Agrippina Yakovlevna Vaganova – um recorte biográfico da bailarina criadora

Agrippina Yakovlevna Vaganova é considerada a mãe da *Escola Russa* de ballet. Pedagoga da *Escola Coreográfica Estatal de Leningrado* – hoje *Academia Russa de Ballet Vaganova*. Doutora em coreografia e *Artista Popular*. Solista do *Teatro Mariinsky* e grande inovadora dos métodos de ensino, de acordo com Caminada e Aragão (2006). Ultrapassou as fronteiras da União Soviética, influenciando escolas de ballet em todo o mundo. Seu livro é um clássico da literatura especializada. Ela dançou no palco antes da *Primeira Guerra Mundial* dividir seu país. Começou a ensinar em uma época em que a ideologia soviética enraizada na Rússia, afetava não só a política, mas também a arte.

Segundo Pawlick (2011), insatisfeita com sua própria técnica e com as aulas de seus antigos professores (*Alexander Oblov, Lev Ivanov*), ajustou a técnica com práticas criativas. *Ekaterina Vazem*, sua última professora, assim como *Vaganova*, não negligenciou um único aluno em sua sala de aula e demonstrou a impossibilidade da simples imitação do movimento sem uma análise. Valorizava a reflexão e a autoaplicação do aluno nas aulas, práticas que determinaram os aspectos inovadores do *Método Vaganova*, Pawlick (2011).

Vaganova renovou os estudos da *Escola* tanto quanto as performances no palco, especialmente em relação à saúde do bailarino e longevidade na carreira profissional artística. Compreende-se aqui a longevidade no âmbito do treinamento físico, desportivo. Segundo Kapanova (2015) desde os anos 40 sob a liderança de *Vaganova* e *Kotikova*, instituíram o curso de *Biomecânica para Exercícios Físicos*, no *Departamento de Anatomia da NSU (Novosibirsk State University)* em homenagem a *P. F. Lesgaft*²⁹. Pesquisas nesta área demonstraram, de acordo com Kapanova (2015) a relação das leis da biomecânica, a *metodologia* de ensino *Vaganova* como base para a compreensão da dança clássica.

O *método Vaganova*, em decorrência é resultante de processos “inter” culturais, uma combinação dos estilos sem categorias padronizadas. As diferenças entre os dois estilos que existiam na Rússia eram marcantes. Através de tentativa e erro, e pesquisa, *Vaganova* levou seus alunos a descobrirem as razões por trás da execução malsucedida das etapas, instalando assim uma execução com uma nova abordagem mais consciente dos movimentos de ballet que se tornariam a tradição.

Vaganova nasceu em 27 de junho de 1879, numa família pobre. Sua trajetória foi marcada por superações (ainda na época dos czares). O pai, oficial subalterno e mais tarde,

²⁹Foi um professor, anatomista e médico russo, fundador da educação física moderna na Rússia.

porteiro do *Teatro Mariinsky*, morreu pouco depois dela se matricular na *Escola Imperial de Ballet*. Em 1889, aos dez anos, começa a frequentar a *Escola Imperial de Ballet*.

Na primavera de 1897 se graduou na *Escola* e segundo Pawlick (2011) oficialmente formou-se em 1896, porém teve que esperar um ano para ingressar no *Mariinsky* por causa do requisito de idade para começar a trabalhar no *Teatro*. Isso ocorreu porque a professora *Vazem* indicou que frequentasse uma turma mais adiantada com *Christian Johansson*, professor que contribuiu na evolução de sua técnica das *baterias*. No ano que *Vaganova* foi impedida de frequentar a *Escola Imperial de Ballet*, a diretoria recorreu a diversos meios para desenvolver o ballet italiano e *Enrico Cecchetti* trabalhou com seu estilo mais vigoroso, do que o francês até então utilizado e cobrava adicionais para trabalhar individualmente com as bailarinas. Ela conquistou os examinadores³⁰ *Ekaterina Otovna Vazem* e *Pavel Alexandrovich Gerdt* com pernas bem ágeis para uma criança de dez anos.

A proposta da *Escola Italiana* estimulou a renovação de *Vaganova* não apenas para aprender os passos, mas também para saber abordá-los. *Olga Iosifovna (Osipovna), Preobrazhenskaya* (ou *Preobrajenska* como é conhecida no Ocidente) ajudaram a *Agrippina* cultivar a curiosidade em relação à uma nova abordagem para etapas e formas de ensino do ballet. Durante seu estudo com *Preobrajenska* na *Escola Imperial de São Petersburgo*, *Vaganova* desenvolveu as primeiras tentativas de análise para unificar os *métodos Francês e Italiano*, de acordo com Pawlick (2011).

Vera Kostrovitskaya escreveu sobre as aulas de *Preobrajenska* em 1978 no livro *Mestres do Ballet Amador - Um Guia de Aprendizagem: sobre os movimentos com dois braços na barra*³¹ por apenas alguns dias e após o trabalho com uma mão na barra, especificidades que

³⁰Cada movimento requer uma construção única sobre partitura musical e estilo específico, sobre elementos técnicos que o professor pode ou não trabalhar naquele ano, além de tempo, andamento, dinâmica e inúmeras correções que os alunos devem dominar. (Esses dados são tradicionais e transmitidos em sala através da prática pedagógica). Na Rússia os pianistas são preparados nas *Escolas* para tocarem especificamente para aulas de ballet. No Brasil não existe essa preparação ainda, por hora, os pianistas profissionais entram na *Escola* e gradualmente vão compreendendo o *método* e as regras tradicionais para que auxiliem os bailarinos nas aulas práticas. *Dança Clássica, Dueto, Repertório, Dança Popular Histórica, Dança Folclórica* são algumas das disciplinas que possuem o acompanhamento sonoro do pianista ao vivo. Por ser um instrumento de alto custo, a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* é uma das únicas instituições sem fins lucrativos que possui nos oito anos de estudos os pianistas nas aulas práticas necessárias, nas turmas femininas e masculinas.

³¹ Elemento que acompanha os bailarinos durante suas aulas na *Escola* e na profissão. A primeira parte da aula acontece com o apoio da barra. Na técnica Russa o início da primeira série e qualquer elemento novo nos outros anos de estudo são ensinados de frente a barra para depois passar de lado a barra. A evolução gradual acontece em relação a faixa etária dos alunos, assimilação e tempo de execução, andamento musical e na própria técnica.

marcaram sua técnica. Nos *battements tendus*³², ao fechar a perna "ativa"³³ na *quinta posição*, ela propôs uma flexão leve no joelho para que o acento em *quinta posição* no chão fosse alcançado³⁴.

Segundo Pawlick (2011), a turma de *Preobrajenska* foi estimulada a observar a *coordenação e a sincronicidade dos braços*³⁵, o movimento dos pulsos, a posição da cabeça, incluindo *épaulement*³⁶. *Preobrajenska* propagava combinações de movimentos criteriosas³⁷, as quais mostravam as "raízes" do ballet de São Petersburgo e que assemelhavam-se às de *Vaganova*.

Petipa influenciou o ensino de *Preobrajenska*, como também os *métodos impressionistas de Mikhail Fokine*, articulados à linhagem do ballet moderno. *Preobrajenska* assim como *Vaganova*, estimulava a improvisação ao som da música e a imaginação. Compunha danças para os alunos, concertos e apresentações de formatura considerando as características individuais. Em suas memórias, *Agrippina Yakovlevna* relembrou a ética de trabalho e a dança de *Preobrajenska*.

Vaganova atuou no *Teatro Mariinsky*, *Marius Petipa*, e mais tarde *Fokine*, porém, os coreógrafos dos novos ballets da companhia não davam espaço para seu desenvolvimento. O trabalho no *corpo de baile* não a inspirou. O virtuosismo da dança assumido pelos alunos de *Cecchetti*, instigou readequações técnicas, bem como *Legat*, com as *baterias*. O trabalho da *barra* preparava diretamente os bailarinos para o *adágio*³⁸ e os *allegros*³⁹ executados no centro da sala, um método que apareceu mais tarde nos ensinamentos de *Vaganova*.

³² Segundo movimento da barra. Responsável por desenvolver as pernas em todas as direções, sendo base de todos os movimentos e passagens da técnica.

³³ No ballet nós executamos sempre um lado e depois outro. A perna ativa, seria a que no momento está exercendo o movimento, a ação principal, também conhecida como perna de trabalho, e a outra perna chamamos de perna de base.

³⁴ A *quinta posição*, a mais desafiadora de todas para os bailarinos, com os joelhos totalmente estendidos. Através de estudos biomecânicos e olhares de outros profissionais da saúde como educadores físicos, fisioterapeutas e os próprios médicos há discussões acerca dessas exigências.

³⁵ Uma das características evidente no *método Vaganova* é a utilização dos braços de forma coordenada, segundo *Vaganova* (2013).

³⁶ É traduzido como "*ombreamento*", e na verdade se refere a posição dos ombros, as direções que ele se volta. Geralmente os movimentos no centro da sala (que se refere a segunda parte da aula) iniciam e finalizam no *épaulement croisé*. Existem alguns *épaulements*, onde na *metodologia Vaganova* o nome da pose muda conforme a posição de pernas e braços.

³⁷ O fato da "liberdade" de cada professor "coreografar" sua própria aula, na técnica Russa o professor consegue mostrar seu talento com a construção lógica de combinações de movimentos que fazem sentido unir, e também sua criatividade e musicalidade trazendo uma estética harmoniosa dos passos acompanhada pelo estilo musical que o pianista lhe apresenta.

³⁸ Segundo *Vaganova* (2013) – o elemento mais desafiador para bailarina quanto técnica e desenvolvimento artístico, composto por elementos de resistência, ligados ao som de música plástica.

³⁹ A palavra *allegro* assim como a palavra *adagio* derivam do italiano, e pertencem ao universo da música. No *allegro* os movimentos e a música são vivos, ágeis e na ordem da aula, referem-se aos movimentos de saltos.

Vaganova aposentada oficialmente em 1915, e no mesmo ano assinou novo contrato com o *Teatro* para dançar mais quatro ballets. A gala de despedida aconteceu no outro ano. De acordo com (PAWLICK 2011, p. 59), e em seu diário registra: “Mas o rompimento da carreira da bailarina e o medo de várias bailarinas de voltarem aos palcos me convenceram a sair, conclusivamente e sem olhar para trás” - (Traduzido pela autora). Sua decisão, foi impulsionada pelos eventos da *Revolução de Outubro*⁴⁰, e a conduziu para uma jornada pedagógica renovadora do *ballet Russo*.

Vaganova poderia ter deixado a Rússia, como *Preobrajenska* (que abriu estúdio em Paris), mas juntamente com a intelectualidade aderiram a revolução pautados na crença comunista, articulando a arte à sociedade, tornando-a acessível e compreensível para o espectador pós-revolucionário.

Seu *método* de ensino tomou forma durante a década de 1920, uma época desafiadora na recém-fundada *União Soviética* que “testou” a herança do ballet clássico. Enquanto o país evitava seu passado imperial, a escola foi acusada de “conservadorismo deliberado, atraso da criatividade, impotência”. A nova imprensa esquerdista chamou o ballet de arte de estufa, condicionada pelo feudalismo e condenada a morrer sob o novo regime, cita Pawlick (2011).

Konstantin Sergeyev, bailarino e posteriormente diretor artístico do *Ballet Kirov*, sinalizou que nova geração de bailarinos floresceu durante as décadas de 1920 e 1930 como membros fundadores do ballet soviético. Período ativo do ballet em Leningrado, devido a novos experimentos.

Após exercer a carreira profissional e receber o título de “*rainha das variações*”, em 1917 inicia sua prática pedagógica. Trabalha na escola de *Akim Volinsky de Ballet Russo* e em 1921 iniciou como pedagoga na *Coreográfica de Leningrado (Academia Vaganova)*. Em 1931 a 1937 atuou como Diretora Artística do *Ballet Kirov*. Criou ballets coreografados por *Ratislav Zakharov* (com música de *Boris Asafev*), *Chamas de Paris* (1932), *A Fonte de Bachchisarai* (1934) entre outros consagrados e alguns deles dançados na Rússia e em escolas russas e na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*. Os princípios fundamentais de seu *método* foram publicados em 1934.

Vaganova defendeu seu *método* teórico prático, anti formalista, niilista e diletantista definindo sua relação com a dança clássica como a base do *Teatro Imperial de ballet*. ” Além

⁴⁰Segundo Grunwald (1978), no fim do mês de fevereiro de 1917, explodem revoltas nas ruas da capital São Petersburgo, trabalhadores entram em greve, acontece a queda do governo russo, Lênin entra em ação e sai vencedor da Revolução de Outubro.

disso, *Vaganova* estruturou seu *método* tendo como proposição mergulhar nos "segredos" da dança clássica.

Em sua obra publicada em 1934, *Princípios Básicos de Dança Clássica*, observou que seus antecessores russos - *Anna Pavlova*, *Tamara Karsavina*, *Olga Preobrajenska* – marcavam por uma "espiritualidade poética nos movimentos puramente russos, uma riqueza de expressivas nuances plásticas." Ela também assimilou a capacidade de *Ekaterina Vazem* de desenvolver força e suavidade no *plié*, bem como as elucidações de *Preobrajenska* sobre o *método Italiano*. Além de implementar os movimentos líricos estilizados, a graça fluente do impressionismo, em *Chopiniana*, de *Fokine*. Em síntese, incorporou influências francesas ou italianas sem atender aos movimentos modernos da época, como as decorrentes da influência de *Isadora Duncan*⁴¹.

Em 1935, seguindo a tendência do realismo socialista, *Vaganova* recoreografa o ballet *Esmeralda*, com "imagens de palco mais realistas" do que na versão anterior. Em 1943 tornou-se consultora do *Teatro Bolshoi* em Moscou. Em 1951 *Agrippina Vaganova* morreu, após o seu país ter adotado e instalado o partido Comunista como sistema político dominante. Desde então, muitos dos alunos de *Vaganova* concluíram carreiras de sucesso no palco e permanecem atuantes.

De acordo com Pawlick (2011), o “*sistema Vaganova*” traz consigo um grande prestígio. Graduados da *Academia* são indicados para contratos de trabalho com instituições de renomes internacionais. Professores de gerações posteriores criaram suas interpretações e assumiram escritas que mantêm como base para os professores que utilizam o *método*. Um exemplo interpretativo é o livro de *Vera Kostrovitskaya* que preservou os ensinamentos de *Vaganova* e os publicou de forma detalhada com o título “*100 lessons in classical ballet*”. Bailarinos que se destacaram: *Nathalya Makarova*, *Rudolf Nureyev*, o *Mikhail Baryshnikov*, *Galina Ulanova*, *Marina Semyonova*, *Natalya Dudinskaya* e *Irina Kolpakova*.

As três principais escolas que desenvolvem o *método* são: a *Escola* em São Petersburgo que recebeu seu nome: *Academia de Ballet Vaganova*, prepara bailarinos para a companhia de ballet *Kirov*, do *Teatro Mariinsky*. A *Escola Coreográfica de Moscou* assumiu o *método* preparando os bailarinos para a companhia do *Teatro Bolshoi de Moscou* e a *Escola Coreográfica Estadual de Perm*, que prepara os bailarinos para atuarem no *Teatro de Ópera e Ballet de Perm*.

⁴¹Que foi inspiração para o *Ballet Moderno* com sua nova tendência de *Dança Moderna*, base para a futura dança contemporânea, segundo Caminada (1999).

Vaganova estruturou os movimentos no *método* descrevendo-os e demonstrando o objetivo da decomposição, a dinâmica própria do movimento, os elementos que o compõem; peça por peça, numa lógica de construção que delinea as direções pelas quais sistematiza o ensino, bem como demarca o tempo de decomposição, o tempo musical, o apoio da barra, associado às posições de cabeça e de braços incorporados de modo coordenado.

O *método* gradativamente apresenta a execução dos passos, organicidade artística ajustada ao corpo dentro das especificidades do ballet clássico. O professor se situa como mediador e encorajador dos aprendizes que deverão encontrar a sua forma de dar vida ao movimento. A concentração e a atenção são fundamentais para o bailarino, processo que envolve disciplina e comprometimento. A memória dos movimentos é ativada continuamente, bem como as correções/ ajustes diários, incluindo a memória auditiva, visual, e motora, responsável pela fixação da proposta.

A dança clássica se mantém acrescida por aspectos inovadores do ballet. A razão para esse fenômeno é manter ativa a capacidade de otimização do sistema de ensino de dança clássica de acordo com o *método Vaganova*, sistema “[...] adaptável, ajustável a desenvolvimento da época, seja em termos de política ou de movimento” (PAWLICK, 2011, p.63).

A aula inicia pela *reverência* e os bailarinos se voltam para a barra, como um elemento físico/material externo ao corpo e que assegura o equilíbrio. Solicitava aos aprendizes para refletir e explicar o motivo das falhas e mostrar alternativas de ajustes, transmitindo a capacidade de aprofundar os movimentos, entender como funciona o torso e os braços e a extensão do *arabesque*, do *attitude*, a estabilidade das curvas, ensinando a dar sentido à uma dança harmônica. Além da técnica a influência do *método* nos bailarinos se dá pela correlação entre a disciplina e princípios de vida. Respeito, autossuficiência e iniciativas e instituem como características estruturadora do *método Vaganova*, associado ao nível de capacidade de fadiga e carga horária de cada turma.

Desde o *plié*⁴² inicial, recomendava estudar na I posição, propondo a autodisciplina e o autodomínio. Os movimentos são considerados em ordem crescente - do mais simples ao mais complexo. Depois de *plié*, o movimento foi denominado *battement tendu*. Diferente de outros

⁴²O *plié* é um termo em francês que é realizado nas quatro principais das cinco posições da dança clássica. Com ele, segundo Vaganova (2013), devemos começar os exercícios. Por que o primeiro passo é necessário realizá-lo na I posição? Cecchetti, por exemplo começou esse movimento a partir da II posição. De acordo com os estudos biomecânicos da *Vaganova* na segunda posição não dá o efeito necessário de manter o eixo vertical em torno do qual se constrói todo o equilíbrio da bailarina, e com a mesma facilidade ensina a soltar os músculos. Além de a primeira posição trazer com mais eficiência o *en dehors* indispensável no trabalho específico da *Vaganova*.

métodos que seguiam de *grand battement*. Em seguida, *Vaganova* listou a ordem dos movimentos: *battement jeté, rond de jambé par terre, battement fondu, battement frappé, rond de jambé en l'air, petit battement, Developpés e releve lents e grand battement jeté*. Porém destacou: “Não darei nenhum esquema e normas firmes para a construção de aulas. Esta é uma área onde a experiência e sensibilidade do instrutor são cruciais” (VAGANOVA, 2013, p.47).

A *metodologia* se apropria de termos musicais para caracterizar a dinâmica e a seleção da partitura que acompanha o movimento. A música, andamento, compasso determinante, acentos entre tantas outras questões são fundamentais para o resultado da qualidade do trabalho. *Adagio* ou *allegro* representam agrupamentos de movimentos dançantes lentos e rápidos e o termo *anacruse* significa uma preparação própria para o início do movimento em si.

O *método de Vaganova* impactou o desenvolvimento da dança masculina, pois os dançarinos adquiriram uma autoconfiança, a capacidade de encontrar apoio no corpo, de levar a força com as mãos para *tours e saltos*. Segundo Pawlick (2011), não se pode manter a sincronia em um *corpo de baile*⁴³ quando cada bailarino tenta se destacar na multidão. *Vaganova* não foi em busca de fama, seu objetivo não era criar uma "estrela" do ballet, mas sim codificar e estabelecer um *método* único de dança clássica russa. O desenvolvimento da sincronicidade unificada pode ser visto como um reflexo do clima político soviético da década de 1930. A ideologia da sociedade marcada pela uniformidade, igualdade e submissão de si mesmo ao aprimoramento do todo comunitário, independentemente da individualidade ou talento.

Vaganova marcou por sua “caligrafia” artística, preocupada com o fascínio pela acrobacia, que *Fyodor Lopukhov* coreógrafo e diretor do *Teatro Estatal de Ballet e Ópera* de 1922. No entanto, ocorreram críticas de que ela iria ajudar *Lopukhov* a “destruir” o que era mais sagrado para os russos incluindo alguns movimentos na aula para preparar os futuros artistas, pois percebia que os exercícios que já treinavam na escola não seriam suficientes para alcançar esse nível técnico na cena. Criou uma base de preparação física atendendo aos requisitos únicos da coreografia de *Lopukhov*, implementando o conceito ballet como forma de arte clássica e preservando seus fundamentos e tradição. Um exemplo renovador é o ballet

⁴³É o conjunto que compõe um ballet, com coreografias que desafiam a sincronia, e corpos a unificarem seus movimentos em desenhos e estilos bem específicos de cada ballet. Numa companhia geralmente, o bailarino é contratado para o *corpo de baile*. Se tiver possibilidade, e aí depende de fatores muito específicos de cada companhia, ele pode evoluir de cargo. Normalmente os últimos e mais altos cargos são de solista, o bailarino recebe oportunidade de dançar solos e papéis de mais destaque, e o último de primeiro (a) bailarino (a), em que o contratado realiza apenas os papéis principais e com esse status pode receber consequentemente remunerações bem maiores.

O Lago dos Cisnes, que atingiu um aprimoramento técnico com a incorporação da técnica do *port de bras* correspondentes à imagem do cisne perfeito.

Kapanova (2015) narra que os conteúdos acerca do *método Vaganova* foram concebidos para a preparação dos bailarinos profissionais visando novas regras de dança articuladas com o estilo clássico reconstruindo práticas para alcançar resultados tangíveis. A prática coreográfica das *Escolas* e companhias de ballet instituídas em múltiplos lugares do mundo comprovaram que as regras clássicas sobre a biomecânica e sobre a execução de movimentos de acordo com a habilidade de cada indivíduo podem conduzir à possíveis lesões no futuro do bailarino acarretando redução da “já curta idade” da carreira no ballet.

Vaganova registrou reflexões sobre a importância do pedagogo na continuidade da tradição, para isto, demarcou em seus registros, segundo Pawlick (2011) que a *metodologia* é transmitida pela experiência, pelos movimentos vivenciados no corpo, a tradição vai além do que se vê sobre a dança, é necessário sentir para transmitir e trabalhar como pedagogo.

Em 2004, *Konstantin Shatilov* percebeu a mudança no processo de seleção de pedagogos se tornou mais flexível, atentando para as especificidades de profissionais que vivenciaram a técnica no próprio corpo. *Vaganova* possibilitou que bailarinos de outras nacionalidades se renovassem. Em Cuba, *Alicia Alonso* e seu esposo *Fernando Alonso* direcionam o *método Russo* para os corpos Cubanos e latinos americanos. Atualmente encontra-se em processo a nova tradução do *método* em outros lugares do mundo assim como na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*.

1.1.7 O Método Vaganova após Vaganova

“Quase sessenta anos após sua morte, as tradições de *Vaganova* ainda são mantidas por seus alunos” (PAWLICK, 2011, p. 104). Discussões com oito pedagogos e suas avaliações reflexivas sobre o estado atual da *Academia Vaganova* e no *Teatro Mariinsky* foram interpretadas por intermédio da leitura de *Vaganova Today*⁴⁴. Em síntese, o que resulta é o fundamental papel dos atuais pedagogos de preservação da tradição e estilo. “Na Rússia, os pedagogos são muito mais do que simples “treinadores” no sentido ocidental do termo”. (PAWLICK, 2011, p. 104). Um pedagogo é um ex-bailarino que passou por nove anos na *Academia Vaganova*, recebeu um diploma, dançou profissionalmente num *Teatro* russo e em seguida, concluiu a graduação no programa para pedagogos, com cerca de quatro anos.

Ludmila Adeyeva, autora de livros sobre pedagogia do ballet, escreve que as tarefas do pedagogo incluem na formação da personalidade artística do aluno, cultivando seus gostos artísticos, musicalidade, desenvolvendo sua ética de trabalho, uma forte vontade, amor e devoção à arte da dança. Junto com ele, o pedagogo-formador é um escultor, que trabalha diariamente o corpo humano, como expressão dos sentimentos da alma através da plasticidade.

A ex-bailarina do *Kirov*, *Ninella Alexandrovna Kurgapkina*, atuou no *Mariinsky* como professora de *Zhanna Ayupova*, *Uliana Lopatkina* e a solista *Tatiana Tkachenko* e como pedagoga no *Instituto Coreográfico de Leningrado (Academia Vaganova)*. Outro aspecto relevante é a transmissão das tradições, Pawlick (2011) menciona que a ex-bailarina *Tatiana Vecheslova* considerava que os professores dessa geração eram “zeladores, conselheiros espirituais”, inculcando o amor pela arte, o respeito pelas pessoas, altruísmo honesto e um senso de camaradagem.

Uma passagem de *Vaganova Today* que retrata a questão abordada Pawlick (2011) ao recuperar as memórias de *Alla Osipenko* (Figura 1):

Quando eu estava estudando, uma estudante da Hungria, Nora Krasotka, veio e se juntou à nossa classe. Ela era uma verdadeira beleza e muito boa dançarina. Era muito raro que estudantes estrangeiros ingressassem em nossa escola. Agrippina não saiu da União Soviética, eles não iriam deixar ela. . . bem, talvez ela pudesse, mas ela não foi embora. E Nora realmente agradou Agrippina Yakovlevna. Notamos que durante as aulas, por exemplo, que Nora não girava como fazíamos com Agrippina Yakovlevna. Naquela época fazíamos pirouetes com o perna em *sur le coud de pied*, e é assim que está escrito em seu livro. Fizemos *chainé* na meia-ponta. Muitas coisas eram assim. Quando Nora veio, vimos que ela girava lindamente, nas pirouetes ela mantinha a perna em um alto *passé retiré*, e os *chainés* eram nas pontas. Agrippina Yakovlevna era uma pessoa muito sábia e ela entendeu que talvez sua autoridade fosse questionada, mas mesmo assim ela veio para a aula e disse: "Hoje vamos tentar fazer *chainé* na ponta." Na aula seguinte, ela disse: "Vamos tentar girar, não com a perna no *sur le coud de pied*, mas no *passé*." Dentro de outras palavras, ela também mudou seu sistema ao longo dos anos. Na verdade ela poderia ter escrito um segundo livro dela mesma. Então, por esse motivo, para falar de seu sistema e método de ensino, ela tentou incorporar tudo o que viu ao seu redor. (PAWLICK, 2011, p. 120) – (Tradução da autora).



Alla Osipenko as the Mistress of the Copper Mountain in *The Stone Flower*, a ballet by Yuri Grigorovich that brought Osipenko considerable notoriety in Russia for her unique physicality and plasticity. Photo: Mariinsky Theatre Archives.

Figura 1 – Alla Osipenko

Fonte: Pawlick (2011)

Gabriela Komlieva (Figura 2) propagou que os fundamentos básicos do *método Vaganova* estão sendo preservados, "o tempo deixa sua marca em todos os lugares, e o mesmo se aplica à Escola" (cita PAWLICK, 2011, p.121). Ela explica:

O fundamento básico ainda está lá. Agora, no entanto, estou observando um processo ocorrendo em todo o mundo, e essa é a unificação de várias escolas. O trabalho de outras escolas agora está mais disponível ver." Por um lado, isso é bom, mas por outro lado, as fronteiras estão desaparecendo. É o curso natural das coisas, e algumas das individualidades e características especiais de técnicas específicas estão desaparecendo. Como acontece em outras profissões. É uma mútua influência. Por um lado, o sistema está sendo enriquecido e assim por diante por outro lado, você perde algo – (Tradução da autora).

Em 2001, Komlieva observou mudanças em um artigo publicado pela *Academia Vaganova* e em síntese relata que é fundamental e desnecessário os russos isolarem-se do mundo e da cultura da dança do Ocidente, pois podem aprender muito com colegas estrangeiros e ao mesmo tempo, preservar o que foi descoberto.



Figura 2 -Gabriela Komlieva
 Fonte: Pawlick (2011)

Uma discussão circulante na *Escola Bolshoi no Brasil*, hoje, é focada na preparação para o mercado de trabalho na área do ballet clássico, assim como companhias que utilizam dessas linhas para construir seu corpo artístico.

1.2 O BALLET VAGANOVA NO BRASIL

O recorte foi efetuado a partir da arte do ballet clássico no Brasil segundo Portinari (2011) e Vicenzia (1997), com enfoque na trajetória de *Eugenia Feodorova* que desenvolveu seus trabalhos no Brasil, após ter frequentado o estúdio em Paris, de *Preobrajenska*, uma das professoras de *Vaganova*.

O Rio de Janeiro foi uma porta de entrada para o ballet no Brasil, porém a linguagem da dança clássica também se estabeleceu em São Paulo e outras cidades do país. Companhias estrangeiras começaram a se apresentar na corte somente em 1909, com a fundação do *Theatro Municipal*, quando os brasileiros passaram a se preocupar em transformar o Rio de Janeiro em uma metrópole.

Em 1913 tentou-se criar a primeira *Escola de Dança Oficial do Theatro Municipal*, pois já existiam professores particulares de dança clássica atuando no Brasil e segundo Vicenzia (1997) e Caminada (1999), o primeiro bailarino chegou ao Brasil em 1811, o espanhol *Louis Lacombe*, para atender a nobreza e aristocracia em seus passos para os salões, conhecidas por *danças cortesãs*. Segundo Portinari (2001), *Eugenia Feodorova*⁴⁵ relembra que o *Ballet Russo* se propagou pelo mundo formalizando em outros países sua técnica, estilo e método de ensino tradicional, sendo propagador da cultura e da identidade de um bailarino e pedagogo que se deslocou de suas origens soviéticas para o mundo. O *Ballet Inglês* influenciado pelos ex-bailarinos da companhia russa de *Serguei Diaghilev* (1872) que se estabeleceram em Londres; *George Balanchine* (1904), também foi integrante dos *Ballets Russes de Diaghilev* e implantou o ballet nos Estados Unidos; *Serge Lifar* (1905), nascido e formado em Kiev, tornou-se o primeiro bailarino e coreógrafo na *Ópera de Paris*.

Para Vicenzia (1997), a dança clássica no Brasil viveu sob a influência estrangeira, somente em 1927 surgiu a primeira escola oficial brasileira, creditada à russa *Maria Olenewa* (1896), que chega ao Brasil com a companhia de *Anna Pavlova*. Um dos marcos da influência russa no ballet brasileiro foi a inauguração da *Escola Experimental e Danças do Teatro Municipal*, tendo como diretor *Vaslav Veltschek*, responsável por coreografar e dirigir os ballets da companhia entre 1940 a 1942. A *Escola* permaneceu tendo como diretora *Maria Olenewa* de 1942 a 1947.

Em Porto Alegre *Lya Bastian Meyer* (1911), formada na Alemanha, criou o corpo de baile no *Theatro São Pedro*. Segundo Vicenzia (1997) o espaço foi precursor do *método Wigman*⁴⁶ de dança moderna no Sul, com academia mantida entre 1939 a 1959. Enquanto que em Salvador, a dança clássica é propagada pela Universidade da Bahia. Sua escola de dança foi criada em 1956, oferecendo espaço para os grupos da região. Na cidade de Curitiba, destacou-se o seu *Balé do Teatro Guaíra* e assim como em outros estados ocorreu um movimento para a implementação de uma *Escola de Dança Oficial*, como na capital Brasília, Amazonas, Pará e Pernambuco.

Companhias independentes foram criadas como o *Balé da Juventude*, no Rio de Janeiro em 1945, do qual fazia parte *Tatiana Leskova*, *Anna Volkova*, *Lydia Kuprina*, *Tamara Grigorieva*, *Leda Yuqui*, *Wilson Morelli*, *Carlos leite*, *Eduardo Sucena* entre outros de acordo

⁴⁵Em 2001 e 2002, obtive na minha banca examinadora na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* a querida Dona Eugenia.

⁴⁶De acordo com Caminada (1999), *Mary Wigman* (1886) pioneira no pós modernismo na dança alemã no século XX que acompanha o momento pós guerra e se torna precursora da dança expressionista.

com Vicenzia (1997), contando com apoio da *União Estadual de estudantes* e da *Federação Atlética dos Estudantes*. Grupo que permaneceu por quase dez anos e formou nomes como: *Aldo Lotufo*, *Ady Addor*, e que tiveram como ensaiador *Vaslav Veltschek* e direção musical de *Francisco Mignone*. É significativo ressaltar que o reconhecimento da dança em São Paulo e demais estados brasileiros ocorreu devido a bailarinas como *Chinita Ullman*, *Eros Volúcia*, *Nina Verchinina* e *Felicitas Barreto*, que segundo Vicenzia (1997), estavam ligadas a outros caminhos na dança no Brasil, propondo linguagens diferenciadas e técnicas de dança clássica, como base para suas coreografias, estudos e desenvolvimento do corpo. *Victor Navarro Companhia de Dança*, *Cisne Negro*, “são expressões artísticas de nosso tempo”, raras as que permanecem, como o *Ballet Stagium* que em 1997 comemorou 25 anos de trajetória.

*Eugenia Feodorova*⁴⁷ desembarcou no Rio de Janeiro em 24 de agosto de 1954, e seu conhecimento a respeito do Brasil se deu no estúdio de *Preobrajenska* (Paris), momento de encontro com a carioca *Laura Proença*, bailarina da companhia de *Maurice Bejárt* na Suíça, que alimentava o sonho de criar uma companhia de dança de grande porte na sua cidade natal, convidando-a para atuar no Brasil.

A função principal de *Feodorova* ao chegar no Brasil foi treinar um grupo de bailarinos “heterogêneos”, na tradição do método de *Agrippina Vaganova*, segundo Portinari (2001). Sua formação ocorreu na *Escola Coreográfica Estatal da Ópera de Kiev*. O que encantou *Feodorova* no nosso país foi a musicalidade dos brasileiros:

Desde o início a musicalidade brasileira me encantou. E nesse aspecto, era voltar à Rússia onde nasci e me formei, ou estar de novo na Espanha onde vivi e trabalhei, durante algum tempo, depois da guerra. Brasileiros, russos, espanhóis têm a música e a dança no sangue. E, aqui no Brasil, havia também o calor humano, uma mistura de simpatia, gentileza, simplicidade, vontade de ajuda. Isso cativa o estrangeiro. Mas eu me surpreendi negativamente ao verificar qual era a situação dos bailarinos brasileiros: mal pagos, quase sem oportunidade de aparecer no palco, precisando trabalhar em shows de *boîte* para se sustentar. A profissão nem mesmo era legalmente reconhecida. Essas pessoas mereciam apoio e respeito por sua abnegação, dando toda a sua vida por um ideal de arte. Além disso de modo geral, ao contrário do que acontece na Europa, via-se logo a enorme diferença entre a minoria rica e a maior parte pobre: a Zona Sul carioca, com seus prédios e lojas luxuosos, contrastava com a miséria das favelas. (PORTINARI, 2011, p.13).

A partir dessa narrativa aciono um fato recente do bailarino *Luis Fernando Rego*, morador do complexo do Alemão, grande favela urbana do Rio de Janeiro e admitido como

⁴⁷Interrompeu sua carreira no Ballet da ópera de Kiev pela guerra e expatriada após 1945 partiu para Europa Ocidental segundo Portinari (2001).

bolsista, na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, ingressou na *Companhia Jovem da Escola Bolshoi*, em Joinville, no ano de 2020 e prosseguiu sua trajetória profissional em Copenhague em 2021 como bailarino profissional do *Ballet Nacional da Dinamarca*. Episódios que demonstram em períodos diversos a circulação mundial do *método Vaganova*.

As aulas de *Feodorova*, segundo Portinari (2001), introduziram novas percepções de um ballet progressivo aos alunos do *Rio de Janeiro*. Conforme depoimentos de ex alunas “Num dialeto personalíssimo – russo-franco-hispano-carioca” – *dona Eugenia* (mencionada por muitos cariocas) corrigia, incentivava, dava broncas e explicava cada movimento. Além da disseminação da cultura e vínculos com outras áreas artísticas, nomenclatura dos passos, história do ballet, grandes nomes e reformadores do ballet e da música. *Feodorova* também trabalhava no estúdio de *Dalal Achcar*.

A academia de *Achcar* passou a receber bailarinos do *Theatro Municipal*, como menciona Portinari (2001), que buscavam aperfeiçoamento técnico e o corpo de baile incorporou repertórios tradicionais como *O Quebra-Nozes* pela primeira vez montado em versão completa no Brasil (1956), no *Teatro João Caetano*.

A trajetória de *Eugenia Feodorova* prosseguiu no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, onde trabalhou como mestra e coreógrafa entre 1958 e 1961. Posteriormente, inaugurou sua academia no Leblon, e estimulou a vinda da bailarina russa, *Marie Makarova* para dirigir o ballet do Rio de Janeiro. Uma das marcas da renovação dança clássica brasileira foi a apresentação do ballet *O Lago dos Cisnes*, completo em quatro atos, sendo o primeiro *Teatro* a realizar em toda a América latina. Obra datada de 1895, com música de *Tchaikovsky* e coreografia de *Marius Petipa* e *Lev Ivanov*, que segundo (PORTINARI, 2001, p. 34) [...] “expressa com perfeição a alma russa e se tornou um autêntico patrimônio artístico da humanidade. Simboliza na dança, o mesmo que a *Mona Lisa* de *Leonardo da Vinci* na pintura”. A estreia do *Lago dos Cisnes* destacou bailarinos como *Berta Rosanova*, *Aldo Lotufo*, *Arthur Ferreira*, *Armando Nesi*, *David Dupré*, *Emílio Martins*, *Sandra Dickens*, *João Jorge*, *Irina Tchesnakova*, *Alberto Ribeiro* e *Eleonora Oliosi*, sendo a última, a gaúcha preparada por *Eugenia* para o *Primeiro Concurso Internacional de Ballet*, realizado no Rio de Janeiro em 1961. Sua participação lhe rendeu a classificação em segundo lugar e uma bolsa de aperfeiçoamento na França. Bem como alimentou outros projetos, o bailarino *Décio Otero*, em parceria com *Márika Gidali* fundou em 1970, em São Paulo, o *Ballet Stagium*, que, segundo Portinari (2001), está vinculado à realidade brasileira e que *Feodorova* considera a companhia mais importante.

Outra obra marcante na história do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* com *Feodorova*, foi o *Galo de Ouro*, a última ópera de *Rimsky-Korsakov*, que de acordo com Portinari (2001) foi composta entre 1906 e 1907. Em 1914 foi apresentada em Paris pela companhia de *Diaghilev* no formato *ópera-balé*, coreografada por *Fokine* e interpretada pelos papéis principais com *Tamara Karsavina*, *Alexis Bulgakov* e *Enrico Cecchetti*. O espetáculo foi prestigiado pelo presidente *Jucelino Kubistchek* (1962) que cumprimentou *Eugenia Feodorova* e posteriormente a bailarina se torna cidadã brasileira.

Em dezembro de 1961, *Eugenia Feodorova* estreou o ballet *O Descobrimento do Brasil* com música do compositor brasileiro *Villa-Lobos* (1887). Espetáculo de quatro atos criado em parceria com *Tatiana Leskova*. Portinari (2001) menciona que *Eugenia* se apropriou de livros e da amizade com *Darcy Ribeiro* para se aprofundar as questões histórico culturais envolvendo os povos indígenas e projetar no seu ballet.

Feodorova apud Portinari (2001), afirma que não tinha conhecimento sobre a missa católica, somente a ortodoxa. Um amigo, *Padre Linhares* (1930), foi quem indicou a ela assistir uma missa celebrada por frades. Experiência apropriada por *Eugenia* que relata sua aprendizagem dos gestos dos rituais do catolicismo no século XVI, diferentes da tradição ortodoxa vigente na Rússia. Bem como fez a leitura da *Carta de Pêro Vaz de Caminha ao El Rei Dom Manuel* (1500) que descrevia as terras recém descobertas e os indígenas. Nessa conectividade que o ballet carrega quando importa ou exporta seus artistas das mais diversas áreas que compunham a formação de uma companhia, as trajetórias subvertem em caminhos que embatem sempre com as novas concepções culturais.

Eugenia Feodorova atuou na sede da *Fundação Brasileira de Ballet*, entidade oficial que unia profissionais e alunos que se apresentavam em Teatros cariocas e turnês por diversas cidades do Brasil. Portinari (2001) afirma que entre o repertório estavam coreografias originais e remontagens como *O Pássaro de Fogo*, com música de *Stravinsky*, *Coppélia* de *Leo delibes* e *Les Sylphides* de *Chopin*. E vários de seus bailarinos tornaram-se professores assistentes, entre eles, *Isolina Sodré* e *Jorge Siqueira* entre os alunos *Norma Pina* e *Ana Botafogo*.

“O golpe militar de 1964 impediu que *Feodorova* criasse uma grande companhia nacional de dança, vinculada ao Ministério da Educação, sediada em Brasília, com mestres e bailarinos homogeneamente treinados pelo método Vaganova” (PORTINARI, 2001, p. 46). Em 1980 ela foi eleita vice-presidente do Conselho Brasileiro de dança, filiado ao *Conseil International de la Danse* da UNESCO, além de efetuar contratos em companhias estrangeiras.

Feodorova questionava a visão generalizante sobre o Brasil de sua época da arte “como artigo de luxo”.

Pena que no Brasil a arte ainda seja encarada como artigo de luxo para consumo de ricos e de uma classe média cujo poder aquisitivo caiu muito nesses últimos anos. Diminuiu o número de alunos de balé. Os pais não podem arcar com os preços dos colégios particulares, tão caros. As escolas públicas, com raras exceções, oferecem ensino de baixo nível. Diante disso, as crianças e os adolescentes não têm como seguir também cursos de arte. No setor do balé, muitas academias fecharam as portas. Só resta esperar e torcer para que, num futuro próximo, a situação melhore”. (PORTINARI, 2001 p. 56).

Outras escolas preservam o ballet clássico no Brasil e segundo Vicenzia (1997) destacam -se:

Ballet Vera Bublitz, unindo bailarinos para o corpo de baile da escola que tinham aulas de *método Vaganova* com *Maria Amélia Barbosa*, assim como *Tatiana Leskova* e *Jane Blauth*;

Em Florianópolis, no ano de 1950, *Albertina Saikowska Ganzo* fundou a primeira escola de dança e em 1967, o brasileiro *Ramon Jisnisky* criou o *Balé de Câmera de Florianópolis*. Vicenzia cita o *Grupo Desterro* de 1984, que leva o primeiro nome da ilha de Florianópolis e foi criado pelo baiano *Toni Príncipe*, que desenvolveu um trabalho de dança moderna, e se destacou em diversos festivais.

Em Curitiba, em 1969, foi criado o *Balé do Teatro Guaíra*, que produziu clássicos em versões integrais. Articulou a linguagem clássica com montagens modernas, e atualmente trabalha a vertente da dança contemporânea mantendo a *Escola de Formação* de jovens bailarinos.

1.3 ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL

A *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* germinou de um projeto desenvolvido em 1995, em Moscou, por *Alexander Bogatyrev (1949)*, solista e diretor artístico do *Teatro Bolshoi de Moscou*, com traços característicos da *Escola Coreográfica de Moscou* na formação profissional de ballet clássico estruturado com o objetivo de oportunizar propagar a *metodologia Vaganova* em Joinville SC, a partir dos anos 2000.

1.3.1 Mapeando a cidade – no campo do patrimônio

O patrimônio cultural é constituído por bens materiais e imateriais referentes à memória, à identidade e à ação dos grupos humanos que contribuíram para a formação da sociedade brasileira. Formado por sítios arqueológicos indígenas (sambaquis, oficinas líticas, sítios líticos,

sítios cerâmicos, entre outros) e históricos (fornos, cemitérios e edificações) bem como os objetos de museus e os saberes e práticas dos diferentes grupos sociais. O patrimônio cultural brasileiro está demarcado pela *Lei Federal n. 3.924/61*.

No campo do Patrimônio Imaterial podemos levantar inúmeras festas tradicionais, festivais e festividades que acontecem durante o ano todo: Verão Teatral movimentado pela AJOTE (Associação Joinvilense de Teatro); Carnaval Joinville, promovido pela Liga das Escolas de Samba da cidade; A Feira do Livro (acontece desde 2004 e inclui a Confraria de Escritores Joinvilenses na ação); A Festa de Corpus Christi (celebração religiosa); A Festa do Colono (organizada pelas comunidades rurais da cidade, em comemoração ao mês do agricultor); Bierville, a festa da cerveja; A Festa das Flores, desde 1936 criada pelos apaixonados por orquídeas; o Natal Joinville, retomado a partir novos moldes aquedados à situações de distanciamento social em 2021, entre outros.

A cidade está associada ao maior Festival de Dança do mundo inscrito no livro dos recordes (*Guines book*). O *Festival de Dança de Joinville* é organizado pelo *Instituto Festival de dança de Joinville* subsidiado através da *Lei Rouanet* e suas ações anuais, objetivando a promoção da dança. Entre as atividades destacam-se artistas e instituições convidadas para a noite de abertura; palestras e cursos ministrados por profissionais renomados do Brasil; Mostra Competitiva realizada no palco do Centreventos Cau Hansen por modalidades e grupos etários; workshops e oficinas; Palcos Abertos dispostos em múltiplos lugares da cidade; Festival Meia Ponta que ocorre no palco do Teatro Juarez Machado; Feira da Sapatilha com expositores do Brasil e trabalho de inclusão com a Mostra Arte para Todos. Evento que recebe turistas do Brasil e da América Latina, coreógrafos renomados, jurados e curadoria especializada a fim de ampliar a visibilidade dos bailarinos brasileiros, com premiações que contemplam bolsas de estudos em escolas pelo mundo.

1.3.2 Narrativas de sua trajetória

De acordo com Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (2020), “*Bolshoi*”, na tradução do russo, significa “grande”, e a história da *Escola Bolshoi no Brasil* está associada a *Alexander Bogatyrev*, *Luiz Henrique da Silveira* e *Vladimir Vasiliev*, sendo os dois últimos os patronos fundadores da *Escola*.

O evento de homenagem ao *Teatro Bolshoi da Rússia*, ocorrido no 14º *Festival de Dança de Joinville* (1996), iniciou com apresentações de bailarinos russos primeiros solistas *Alla Mikhilchenko*, *Galina Stepanenko* e *Serguei Filin*, solistas *Andrei Nikonov*, *Elena*

Andrienko, Erika Luzina, Ilya Rizhakov, Marianna Rizhkina, Nina Speranskaya, Nikolay Tsiskaridze, Ruslan Pronin, além do corpo de baile, conforme Mapa 8 e no Apêndice 5 da dissertação.



Mapa 8 – Sobre a abertura do FDJ de 1996

Fonte: Folheto de Abertura do FDJ de 1996

Em 1998 *Bogatyrev* faleceu, porém, o esboço do projeto estava concluído e alguns países estavam interessados. *Luiz Henrique* comprometeu-se com a proposta e em julho de 1999, na abertura do 17º *Festival de Dança de Joinville*, Alla Mikhalchenko, primeira bailarina do *Teatro Bolshoi*, assinou o protocolo de intenções. De acordo com as narrativas de profissionais envolvidos nos processos da chegada da *Escola* oficialmente na cidade, a

*Associação Empresarial de Joinville (ACIJ)*⁴⁸, que apoiou a primeira vinda dos bailarinos russos na participação do *Festival de Dança*.

As negociações culminaram na assinatura do *Protocolo de Intenções* e na inauguração da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (ETBB)*, no dia 15 de março de 2000, instituição sem fins lucrativos, projeto aprovado pela *Lei de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet*. Empresas e grandes marcas, pessoas físicas e jurídicas juntam-se para a sustentação da *Instituição ETBB*, que oferece aos alunos: ensino gratuito, alimentação, transporte, uniformes e quaisquer objetos e figurinos para espetáculos, profissionais de áreas interdisciplinares.

A *Escola* passou a funcionar conforme a legislação brasileira e os primeiros alunos selecionados em 1999, participaram da 1ª seleção por intermédio de bancas e testes de pré-seleção nas escolas municipais. Em 2001, as crianças selecionadas eram na maioria joinvilense, e com apenas um ano de atividades realizaram o primeiro espetáculo da *ETBB*, “*I Mostra Didática de Dança*”.

Em 2001, uma publicação na capa do *New York Times* destacou imagens da minha turma com a professora russa *Irina Rachinskaya*. Além de *Irina* o professor *Andrey Smirnov* é destacado em uma das fotos com um dos seus alunos. *Irina*, *Andrey* e *Galina Kravchenko*, esposa de *Alexander*, o idealizador do projeto, foram os primeiros professores russos a desenvolverem o *método Vaganova* na *Escola Bolshoi no Brasil*, todos ex-bailarinos do *Teatro Bolshoi de Moscou*. Em 2001 aconteceu o primeiro estágio no *Teatro em Moscou*, com participação em aulas, ensaios e espetáculos.

Em 2002 a *Escola* se apresentou em outros locais do Brasil, além de participar do 20º *Festival de Dança de Joinville* como Instituição convidada, e foi montada uma exposição fotográfica da *Escola* em Moscou, na qual estavam presentes, o presidente do Brasil *Fernando Henrique Cardoso*, ministro da cultura da Rússia *Mikhail Shvydkoi* e os Patronos Fundadores da *Escola Bolshoi Brasil*, *Luiz Henrique da Silveira* e *Vladimir Vasiliev*.

Os corredores da instituição se constituem como espaços expositivos de quadros que recuperam visualmente histórias dos compositores famosos dos ballets, russos e brasileiros. Em 2002 os profissionais da *ETBB*, *Jane Dickie*, *Larissa Araújo*, *Kelly Lotz* e *Maria Antonieta Spadari* foram incluídos no quadro dos profissionais, além dos russos e do ucraniano *Denys Nevdomi* como integrantes do corpo docente.

No dia 15 de março, por tradição a *ETBB* apresenta um espetáculo de aniversário, no qual, alunos a partir da segunda série participam dançando. No terceiro ano de comemoração

⁴⁸É uma das entidades empresariais de maior tradição em Santa Catarina que tem por missão contribuir para o fortalecimento das associadas e para a melhoria do ambiente de negócios, a fim de garantir maior competitividade para estas empresas.

da *Escola Bolshoi no Brasil*, Joinville recebeu o *Presidente Luiz Inácio Lula da Silva*, o *Governador de Santa Catarina Luiz Henrique da Silveira*, o *Ministro da Cultura Gilberto Gil*, *Ministro da Educação Cristovam Buarque*, *Ministro do Esporte Angelo Queiroz* e o *Ministro das Comunicações Miro Teixeira* entre outras autoridades.

O ano de 2003 foi marcado por projetos significativos da *Escola*, período que uma equipe técnica realizou uma viagem para onze capitais dos estados brasileiros, abrindo portas para negociações e realizações de espetáculos em vários desses lugares ao longo dos anos. Outro projeto realizado em 2003, foi uma viagem internacional da *Escola* para uma apresentação artística em Magdeburg, na Alemanha durante o *IV Festival Internacional de Escolas de Ballet*.

No movimento do transpassar os limites geográficos, *Raquel Steglich*, que em 2001 havia sido uma das quatro alunas do estágio em Moscou, em 2003 realizou o primeiro estágio profissional de uma bailarina brasileira no *Teatro Bolshoi de Moscou*, recebida pelo diretor da companhia na época, *Boris Akimov*, abrindo caminhos para outros bailarinos brasileiros da *ETBB* que posteriormente foram os primeiros contratados do Teatro: *Mariana Gomes* em 2006; *Bruna Gaglianone* e *Erick Swolkin* em 2011.

Vale ressaltar o caso do bailarino brasileiro *David Motta*, que ingressou na *Escola Coreográfica de Moscou* e foi contratado pelo *Bolshoi de Moscou*. Também *Evandro Bosle*, *Virgina Mazoco* e *Gabriela Victória* estudaram a *Escola no Brasil*, e aprimoram seus estudos nas *Escolas Coreográficas de Moscou e São Petersburgo*.

O ano de 2004 foi marcado pela apresentação internacional em Ravello, Itália, a convite do sociólogo *Domenico De Masi*, no *Festival de Ravello*, além da implantação de uma casa social de João Pessoa/PB em Joinville, possibilitando crianças paraibanas de estudarem com apoio do governo de João Pessoa com um auxílio moradia. Também nesse ano foi lançado pela primeira vez um CD de músicas para ballet com composições e gravações realizadas por pianistas russos e brasileiros da *Escola*: *Delma Nicolace* (brasileira que hoje se encontra em uma escola de ballet em Portugal), *Eduardo Boechat* (brasileiro que atualmente trabalha na companhia alemã *Ballet am Rhein*), *Natalia Yastrebova* (russa que voltou para o *Teatro russo* após deixar seus ensinamentos da tradição de acompanhar aulas de ballet) e *Pavel Kazarian* (russo que acompanhou no *Teatro Bolshoi de Moscou* as aulas de umas das alunas da *Vaganova*: *Marina Semeonova*, e no Brasil atualmente dirige a *Escola Bolshoi*).

Em 2005 ocorreu um novo intercâmbio cultural e educacional com a Rússia, quando alunos da *Escola no Brasil* viajaram para conhecer a tradição e os costumes do país. Ano que *Mariana Gomes* conquista a oportunidade de estagiar no *Teatro Bolshoi de Moscou*. E no quinto

aniversário da *Escola no Brasil* a apresentação recebeu o considerado *bailarino do século XX* pela UNESCO e patrono fundador da *ETBB Vladimir Vasiliev*, autoridades locais e o diretor do Bolshoi da Rússia *Gennady Yanin*. Das nove coreografias apresentadas, uma é o *Maracatu*, produzido através de uma das oficinas com *Gustavo Cortes* (doutor em Dança com cadeira no corpo docente na Universidade de Dança de BH). Mais tarde a disciplina de *dança popular brasileira (DPB)* foi inserida na grade de aulas semanais das turmas iniciantes na *Escola Bolshoi no Brasil*.

Acompanhando o trabalho no Brasil, *Vladimir Vasiliev*, em 2006, remontou a *Suíte do Ballet “O Quebra-Nozes”*, ampliando o repertório da *Escola* e auxiliando no desenvolvimento dos alunos. Tive a oportunidade de participar da remontagem e estreiar no *Centreventos Cau Hansen* pela primeira vez num espetáculo com a participação de uma orquestra sinfônica, na regência de *Pavel Kazarian* com músicas do russo *Tchaikovsky*. O ballet foi apresentado na Rússia em 2006, a convite da prefeitura de Moscou. Momento que demarcou uma renovação na aprendizagem da dança, pois vinte e seis alunos brasileiros, dentre eles me incluo pela primeira vez dançaram no palco do *Teatro Bolshoi de Moscou* e no *Teatro infantil Natália Sats*, além de dançar o *Maracatu*, com acompanhamento da percussão pelos próprios alunos da *ETBB* (que na época tinham a opção de estudar percussão na aula de música, atualmente o único instrumento que os alunos trabalham é com as aulas individuais do piano).

No ano de 2007 uma nova gestão demarcou estratégias inovadoras para a *Escola no Brasil* com a primeira formatura, ou seja, a finalização do primeiro ciclo de oito anos, 42 jovens brasileiros preparados por russos e brasileiros na *metodologia Vaganova*. O Dr. *Valdir Steglich* assume a presidência e o pianista russo *Pavel Kazarian* a Direção Geral, ambos permanecem atuantes. Porém no setor administrativo *Zoccoli* integrante dessa equipe renovadora foi substituído por *Célia Campos*. O desafio proposto em foi uma remontagem do ballet *Chopiniana* com a professora *Galina Kravichenko*, e com a ex-solista do *Bolshoi de Moscou*, *Galina Kozlova*, apresentado no 25º *Festival de Dança de Joinville* e também em São Paulo. A primeira formatura de dança clássica é marcada pela apresentação da remontagem desenvolvida por *Vladimir Vasiliev* da “*Grande Suíte do Ballet Don Quixote*” e na dança contemporânea *Clebio Oliveira* projetou a montagem de “E se eu te contasse meu segredo”.

A *Cia Jovem* obteve sua constituição em 2008, com cinco dos primeiros formandos da *Escola*, “como oportunidade do primeiro emprego para os talentos da instituição” (ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL, 2020 p. 151), aumentando o número de apresentações, incluindo a *Grande Suíte do Ballet Don quixote* em Porto Alegre, Curitiba e no 26º *Festival de Dança de Joinville*, com *Natalia Osipova* e *Andrey Bolotin* – ambos solistas do *Bolshoi de*

Moscou. Um ballet épico foi remontado para a formatura em 2008 além dos diversos espetáculos que circularam em diversas cidades de Santa Catarina, *as danças Polovitzianas da Ópera “O Príncipe Igor”* com a presença do bailarino, *Alexander Pshenitsyn*, do *Teatro Bolshoi de Moscou* e professor na *ETBB*.

Em 2009, integrantes da *Cia Jovem* viajaram para a Rússia e conheceram os movimentos culturais e o Teatro Bolshoi. Momento em que foi firmado um acordo entre o *Teatro Bolshoi de Moscou* e a *ETBB* objetivando incrementar as atividades em conjunto fortalecendo as ações culturais entre Brasil e Rússia. As experiências vivenciadas internacionalmente foram integradas ao espetáculo produzido em parceria, no ano de 2009 com a *Cia Jovem* em Montevideu, no Uruguai, como também a remontagem com *Vladimir Vasiliev* do ballet *Giselle*. Outros bailarinos do *Bolshoi de Moscou* se apresentaram com a *ETBB* no Brasil nesse ano: *Elena Andrienko*, *Vladimir Neporozhny*, *Ekaterina Krysanova* e *Andrey Bolotin*, fortalecendo os laços entre os países.

Em 2010, ballets contemporâneos foram remontados e espetáculos marcantes para comemorar o aniversário de 10 anos da *Escola*, com presença de solistas russos, bem como a renovação do contrato Bolshoi/Brasil. Em 2011 o *Teatro Bolshoi* é reinaugurado e três brasileiros alunos da escola brasileira passaram a integrar a companhia russa: *Bruna Gaglianone* (maranhense) e *Erick Swolkin* (paulista) passaram a compartilhar os palcos com nomes de destaque na dança internacional, assim como a baiana *Mariana Gomes*, que já residia há 6 anos. Em 2011:

Também nesse ano, pela segunda vez, a Escola brasileira torna sua importância ressaltada no Plano de Ação Brasil Rússia. Nesse documento, o vice-presidente do Brasil, Michel Temer, que participa da V Reunião da Comissão Russo-Brasileira de Alto Nível de Cooperação - em Moscou, junto com o Presidente da Federação da Rússia, Vladimir Putin, salientam que o fortalecimento da Parceria Estratégica Bilateral constitui uma das prioridades de suas políticas externas. Os líderes ao assinar uma Declaração Conjunta manifestam a disposição de prestar todo o apoio a iniciativas de cooperação cultural e ressaltam a importância da atividade da Escola do Teatro Bolshoi em Joinville. (ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL, 2020, p. 208).

Em 2012, a *ETBB* colheu os resultados e comemorou a conquista da concessão de 100% bolsas integrais para os alunos. A bailarina *Cecília Kerche* subiu ao palco do lado dos alunos com estreia do 3º ato do Ballet *Raymonda* no 30º Festival de Dança de Joinville.

Quatorze bailarinos foram contratados para a *Cia Jovem* e a *Cia* integrou um novo ensaísta, *Dimitry Rykhlov*. O ano fechou com alunos de 18 estados brasileiros selecionados e deixaram seus lares para se profissionalizarem na *metodologia Vaganova*, em Joinville/SC.

Desde então, a *ETBB* desenvolve projetos articulados ao processo educacional, patrimonial, sócio cultural de um *método* desenvolvido e fundamentado na Rússia no início do século XX, recontextualizado para o Brasil. Importante ressaltar que uma escola profissional estruturada a partir de uma *metodologia* semelhante à de uma escola coreográfica russa desenvolve, além da dança clássica outras disciplinas que complementam este ensino, diferentemente de academias de dança que só praticam as aulas de dança clássica do *método* e ensaiam coreografias para espetáculos e festivais.

A *metodologia* das escolas profissionais na Rússia articula diversas disciplinas como *dança popular histórica*, *ginástica específica*, *dança folclórica* entre outras. Na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* essas disciplinas da *metodologia* foram inseridas com algumas alterações e estão sendo adequadas continuamente às novas situações pertinentes ao tempo: foram incluídas por exemplo a disciplina de *danças populares brasileiras*, *dança contemporânea* (com maior frequência do que na Rússia), *ginástica acrobática*, práticas auxiliares de diversas áreas incluindo a *Yoga*, atividades que tornam os profissionais formados aqui com perfil específico.

Na Rússia o *método* utilizado é *dramatização de ballet de repertório* e as aulas são ministradas pelo professor de dança clássica e pelo pianista. Já, na *Escola brasileira* são acionadas as *técnicas teatrais* no geral, bem como foram efetuadas adaptações ao calendário e na rotina das práticas. As aulas acontecem na Rússia de segunda a sábado, enquanto no Brasil somente até sexta feira, com dias letivos demarcados a partir de um calendário anual. Atualmente os espetáculos estão sendo valorizados devido às novas percepções do ensino aprendizagem.

Ano após ano a seleção para entrar na *ETBB* tornou-se mais concorrida, processo interrompido pela Pandemia do Covid-19 em 2021, adaptado por uma pré avaliação *online* e posteriormente um grupo reduzido participou presencialmente de um teste final na *Escola*, com medidas protocoladas para o eventual fim. Nos *15 anos da Escola* bailarinos russos como *Maria Mishina*, *Alexander Volchkov*, *Chinara Alizade*, como também do lado do bailarino brasileiro que atuava já há três anos no *Bolshoi da Rússia*, *Erick Swolkin* integraram o corpo de baile brasileiro.

Em 2015, a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil é incluída na *Constituição do Estado de Santa Catarina*, obtendo reconhecimento como entidade cultural e apoiada pelo *Governo do*

Estado, administrativa, técnica e financeiramente. No Brasil, a partir de 2017, professores organizaram encontros sobre a *metodologia* na *Escola Bolshoi do Brasil*. Nos primeiros anos da *Escola* professores russos realizaram laboratórios sobre o *método* e discutiram as propostas de aplicação, depois de um tempo não realizavam mais os encontros. A partir da iniciativa de 2017, ocorreram encontros semanais para reavaliar o *método* e detectaram a contribuição do alinhamento dos cursos de inverno da *ETBB* desenvolvidos durante o *Festival de Dança de Joinville* para professores e bailarinos do Brasil e América Latina.

1.4 INTERCULTURALIDADE - BRASIL E RÚSSIA

O conceito de interculturalidade fundamentado em Nestor Canclini (2004) aborda o estudo das diferenças, tendência distinta dos antropólogos que propiciou uma visão interdisciplinar resultando em *mapas de interculturalidade*. Outro autor acionado é Felix Keesing (1972), a partir de seu estudo comparado do comportamento humano associado a sistemas de costumes em todo o mundo. “Investiga os valores, premissas e objetivos, que fazem de uma dada “cultura” um sistema íntegro de vida, e também a relação entre a cultura do grupo e a personalidade do indivíduo” (KEESING, 1972, p. 19). Análise dos processos pelos quais os costumes persistem ou se transformam, viabilizando a leitura dos contextos temporais e espaciais da dança não apenas pelos movimentos do corpo, mas como o “corpo” é ressignificado como patrimônio em constante movimento analisado em suas múltiplas trajetórias.

Antropólogos buscam generalizações sobre o homem e seu comportamento em suas múltiplas dimensões, integrando assim com outras áreas como biológica, psicológica e sociológica. Conforme Keesing (1972) a disciplina que aparece na leitura acionada é a *etnologia*, descrita pelo autor como sendo uma subciência que estuda os sistemas modernos dos costumes ou comportamentos, encontrados em diferentes povos da Terra evoluindo o tempo e o espaço.

Um ato humano tem muitas variáveis físicas, culturais, sociais, etc. em sua estrutura, para que o cientista do comportamento possa estabelecer “leis” detalhadas de comportamento. [...] É geralmente fácil saber, por exemplo, se o indivíduo que está comendo à mesa é americano ou inglês pela maneira de segurar a faca e o garfo (KEESING, 1972, p. 36).

Keesing (1972) aciona o *habitat* para desenvolver um estudo do comportamento cultural, em que, temperatura, clima, topografia, disponibilidade de recursos influenciam no estilo de vida. No tocante à *constituição*, a atenção se dá aos “corpos e mentes”, pois cada membro é individual. Adentrando no conceito de *cultura*, o autor menciona os contrapontos no emprego técnico e popular da palavra.

O sentido do verbo latino *colere*, segundo Keesing (1972), (cultivar/instruir) ou *cultus* (*cultivo/instrução*), aproxima do sentido científico. Em suma, cultura se refere ao comportamento cultivado, soma de experiências acumuladas e transmitidas socialmente. Assim, opera uma análise dos processos pelos quais os costumes persistem ou se transformam.

Inspirada em exemplos de Keesing (1972), trago questionamentos sobre o *método Vaganova* e seus processos:

- Primeiro sobre a descrição *etnográfica* do “objeto” no país de origem e no país onde está sendo disseminado;
- Observar o “objeto” inserido num esquema;
- Qual sua função cultural?
- Quais relações entre essa cultura e o habitat?
- Forma, função e utilização

A cultura está sujeita a transformações e tende a sofrer constantes alterações. Nesse campo de observação da *metodologia Vaganova* aciono a tradição do sistema que a bailarina criou ao longo do tempo. KEESING, (1972, p. 63), descreve:

Dois grupos de culturas diferente, entrando em contato, ficam em situação de um tomar elementos culturais do outro – ou mais comumente, em situação de cada um receber elementos “difundidos” do outro. Onde o contato e a difusão ocorrem com certa continuidade, o processo de transferência chama-se *aculturação*. Em toda parte, ao longo das fronteiras do mundo de hoje, grupos outrora isolados estão passando por essa aculturação mediante contato com o Ocidente moderno. Uma reformulação cultural como esta, velha na história humana, assume várias formas.

As posições de Nestor Canclini (2004) associadas às narrativas de *Eugenia Feodorova*, apresentadas por Portinari (2001) demarcam possibilidades de relações com histórias de bailarinos de outras gerações que perpetuam o *método Vaganova* pelo mundo. Segundo Portinari (2001) *Feodorova* vivenciou a perda de entes queridos, enviados pelos nazistas para um campo de trabalho forçado, “éramos escravos em fábricas de material bélico”. Artistas que com sensibilidade partiram para outros países e reconstruíram suas vidas.

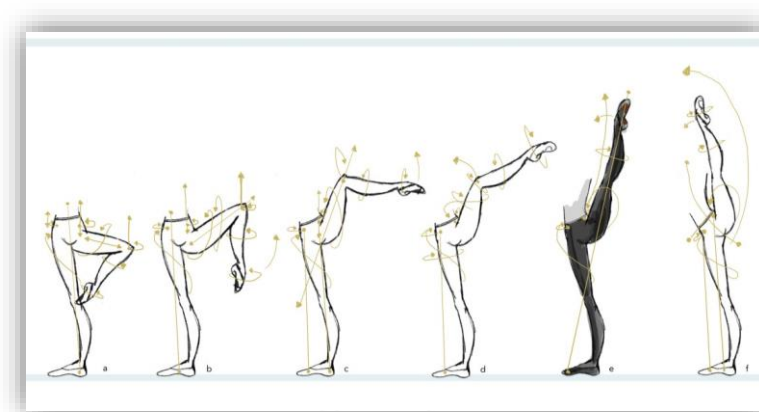
Canclini (2004), em suas reflexões sobre a interculturalidade sinaliza como confronto e entrelaçamento entre grupos a promoção de novos relacionamentos ou trocas. O multiculturalismo implica na aceitação do heterogêneo, enquanto a interculturalidade implica nas relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos entre os diferentes. O conceito de *interculturalidade* apresenta um grupo de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas, buscando a integração entre as mesmas sem perder sua diversidade.

O autor demonstra dois sentidos observados em suas pesquisas: no uso *cotidiano* (no sentido de almejar educação, refinamento, informação); uso *científico* (quando adentra na questão valor/signo e implicações simbólicas). Assim, a partir do conceito da palavra *cultura* Canclini (2004) apresenta um exemplo sobre um refrigerador, sendo um objeto intercambiado que poderia ser substituído por outra máquina de resfriar, devido a sua funcionalidade. Mas quando o material se trata de um processo de significação, produção, circulação e consumo na vida social, o significado do objeto pode ser recontextualizado ao passar de um local à outro, interagindo com novas relações simbólicas. O autor propõe relacionar a análise intercultural com as relações de poder para identificar quem dispõe de maior força para modificar a significação do objeto.

Discorrer sobre o *método Vaganova* no campo antropológico e intercultural é um desafio pela ausência de registros, pelas singularidades geográficas que dificultam a comunicação. Esse constante movimento de internacionalização de professores e bailarinos proporciona um fluxo com a tradição do *método* em investigação, diminuindo as fronteiras e ampliando a fragmentação de um possível modelo constituído. O *método Vaganova* no seu âmbito intercultural constituiu-se pelo o intercâmbio de saberes técnicos, históricos e políticos.

No ballet clássico o encontro heterogêneo entre culturas é decorrente do conhecimento, do saber fazer e do estilo da dança que prepara o profissional. A trajetória do *Escola Bolshoi no Brasil* está sendo desenvolvida por artistas que tem projetado o nome do país através do estudo da metodologia e de uma formação que se encaixa no perfil atlético e artístico, a partir das singularidades da cultura brasileira. A *ETBB* foi desafiada por mudanças ao longo dos tempos, numa linha tênue entre manter a tradição e constituir uma tradução do *método* para o nosso país.

2“DEVELOPPÉ”: DESENVOLVIMENTODA QUESTÃO PATRIMÔNIO NO BRASIL E NA RÚSSIA – OBSERVANDO AS DISCUSSÕES DO PATRIMÔNIO IMATERIAL NA ARTICULAÇÃO DO MÉTODO VAGANOVA BRASIL/RÚSSIA



Mapa 9 – Developpé - Imagem Publicada por David King em 31/10/2021

Fonte: <https://aballeteducation.com/notes-on-getting-extension-to-the-side/>.

O segundo movimento nesta pesquisa, é nomeado “*developpé*”, conforme Mapa 9 – que significa desenvolvimento, termo francês que segundo Vaganova (2013) corresponde ao movimento onde o pé escorrega na perna de base, saindo de *V posição*, com os dedos esticados até o joelho e abre na direção (frente, lado ou atrás), preservando os membros inferiores em “*en dehors*” (para fora).

Os laços culturais entre Brasil e Rússia conforme dados do site da *Embaixada Russa*⁴⁹ no Brasil indicam:

Apesar da distância geográfica entre os dois países, os laços culturais estão se desenvolvendo ativamente. Festivais da cultura ibero-americana, mais grupos artísticos viajando em turnê na América Latina, exposições de arte, semanas do cinema russo e dias da cultura russa – tudo isso fortalece tradições da cooperação cultural entre a Rússia e o Brasil. Entre grandes projetos de cooperação cultural é de destacar a abertura da primeira e até agora a única Escola estrangeira do Teatro Bolshoi (Joinville, SC) e Escola musical de Tchaikovsky (Fortaleza, CE) com o apoio do Conservatório de Moscou. O Festival do cinema brasileiro realiza-se anualmente em Moscou. Em 2013 foi inaugurado o Centro Cultural Brasileiro, que também organiza palestras, concertos, e outros eventos. Durante vários anos opera com sucesso o programa “Ciência sem Fronteiras”, projeto do Ministério da Educação e Ciência da Federação da Rússia e do Ministério da Educação da República Federativa do Brasil. O programa dá a estudantes brasileiros, inclusive

⁴⁹ Fonte: <https://brazil.mid.ru/web/brasil_pt/lacos-culturais>

estudantes de pós-graduação, a oportunidade de estudar nas instituições e universidades russas e organizações de pesquisa por um período de 1 a 3 anos, a fim de ganhar experiência de atividades de pesquisa acadêmica e organizar intercâmbio de pessoal científico e acadêmico russo e brasileiro. Em 21 de setembro de 2017 às margens da Assembleia Geral da ONU foi realizado o encontro entre o Ministro dos Negócios Estrangeiros da Rússia, Sergey Lavrov, e o Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Aloysio Nunes, que resultou na assinatura do Acordo entre o Governo da Federação da Rússia e o Governo da República Federativa do Brasil relativo ao Estabelecimento e Funcionamento de Centros Culturais. A Rússia e o Brasil também estão cooperando na área de esportes. Ambos os estados foram selecionados para sediar grandes eventos esportivos (Jogos Olímpicos e Paraolímpicos, Copa do Mundo FIFA). Neste contexto, em 2013, dois governos assinaram o Memorando de Entendimento sobre Cooperação em Matéria de Governança e Legados Relativos à Organização dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos e Copas do Mundo FIFA 2013.

A dissertação propõe religar os “decalques ao mapa”, e relacionar as “raízes ou as árvores a um rizoma”. Abrir linhas de fuga possíveis, perceber onde estão os trajetos entrelaçados a partir dos documentos expressos.

Pawlick (2011) traz em suas narrativas a preocupação dos profissionais que discutem sobre a tradição do ballet: A tradição oral do legado de *Vaganova* tem sido preservada? O tempo alterou as tradições *Vaganova*? O *método*, a abordagem, o sistema, as bases que fundamentam permanecem as mesmas, na Rússia e no Brasil. Mas o que foi traduzido no espaço-tempo se instalou devido as necessidades correspondentes em cada ponto observado deste mapa traçado por gerações.

Os documentos são acionados conforme Mapa 10 para o estabelecimento da discussão sobre o papel do patrimônio cultural imaterial dos povos da *Federação Russa* que apontam o *Teatro Bolshoi de Moscou* (patrimônio cultural da Humanidade), a *Academia Estatal de Coreografia de Moscou de 2016* (classificada como um patrimônio cultural particularmente valioso dos povos da Federação Russa) e a *Academia Vaganova* (que em 1995 recebeu o status de “objeto especialmente valioso do patrimônio cultural da Federação Russa”). No Brasil, o corpo artístico do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* foi intitulado patrimônio imaterial da cidade do Rio de Janeiro e a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, a primeira Instituição da cidade de Joinville, a receber o título de patrimônio imaterial.


BOLSHOI THEATRE
TICKETS

Bem-vindo - Já é membro? [Entrar] | [Meu carrinho] | [Minha conta] | [Ajuda]

[Programação e ingressos](#)
[Companhia](#)
[Sobre o teatro](#)
[Notícias](#)



18, 19 DE DEZEMBRO DE 2021; 8, 9, 10 DE FEVEREIRO DE 2022 | NOVO PALCO
Romeu e Julieta
 SERGEI PROKOFIEV | BALLET EM 2 ATOS
[COMPRAR BILHETES](#)

Programação para fevereiro de 2022
 Programação para: [Dezembro de 2021](#) [Janeiro de 2022](#) **[Fevereiro de 2022](#)** [Marco de 2022](#)
[Abril - julho de 2022](#) [Mostrar todas as datas](#)
 Tipo de apresentação: [Ballet](#) [Ópera](#) [Todos os eventos](#) [Ver arquivo de programação](#)


 Bolshoi Theatre reopens


 Московская государственная академия хореографии

Pagina inicial
 • NOTÍCIAS
 • RETOR DA ACADEMIA
 • REALIZAÇÕES CRIATIVAS
 • GALERIA DE FOTOS
 Informações sobre a Academia Estatal de Coreografia de Moscou
 • INFORMAÇÃO BÁSICA
 • História
 • fundador
 • Localização, horário de trabalho, contatos
 • ESTRUTURA E GOVERNANÇA
 • Estrutura de gestão
 • Conselho Científico
 • Corpo docente atuante
 • Faculdade de Educação
 • Faculdade de Educação Continuada
 • Departamento de Pós-Graduação e Estágio Auxiliar
 • Departamento de Dança Clássica
 • Departamento de Dança Clássica e Duo
 • Departamento de dança folclórica,

• Governante solene
 Governante solene
 dedicado ao início do ano letivo será realizado
01 de setembro de 2016 às 10-00 no Teatro Acadêmico Acadêmico.
 Reunião de alunos, professores, trabalhadores e pais
 às 9-30 no Teatro Acadêmico Acadêmico.
 • 31 de agosto de 2016 • Notícias MIGAKH •
 • Feliz Dia do Conhecimento!

 ПЕДАГОГИ, СТУДЕНТЫ, УЧАЩИЕСЯ И РАБОТНИКИ АКАДЕМИИ
 УВАЖАЕМЫЕ
 Премьеру СЕМЛЮ

ГОД Р
 КИ


BOLSHOI
THEATRE

[Institucional](#)
[Apresentações](#)
[Audições](#)
[Cursos](#)

[BOLSHOI ONLINE](#)
[APOIE O BOLSHOI](#)

Acessar Área do Usuário
 Nossos apoiadores
 Nossos selos




 Doe!

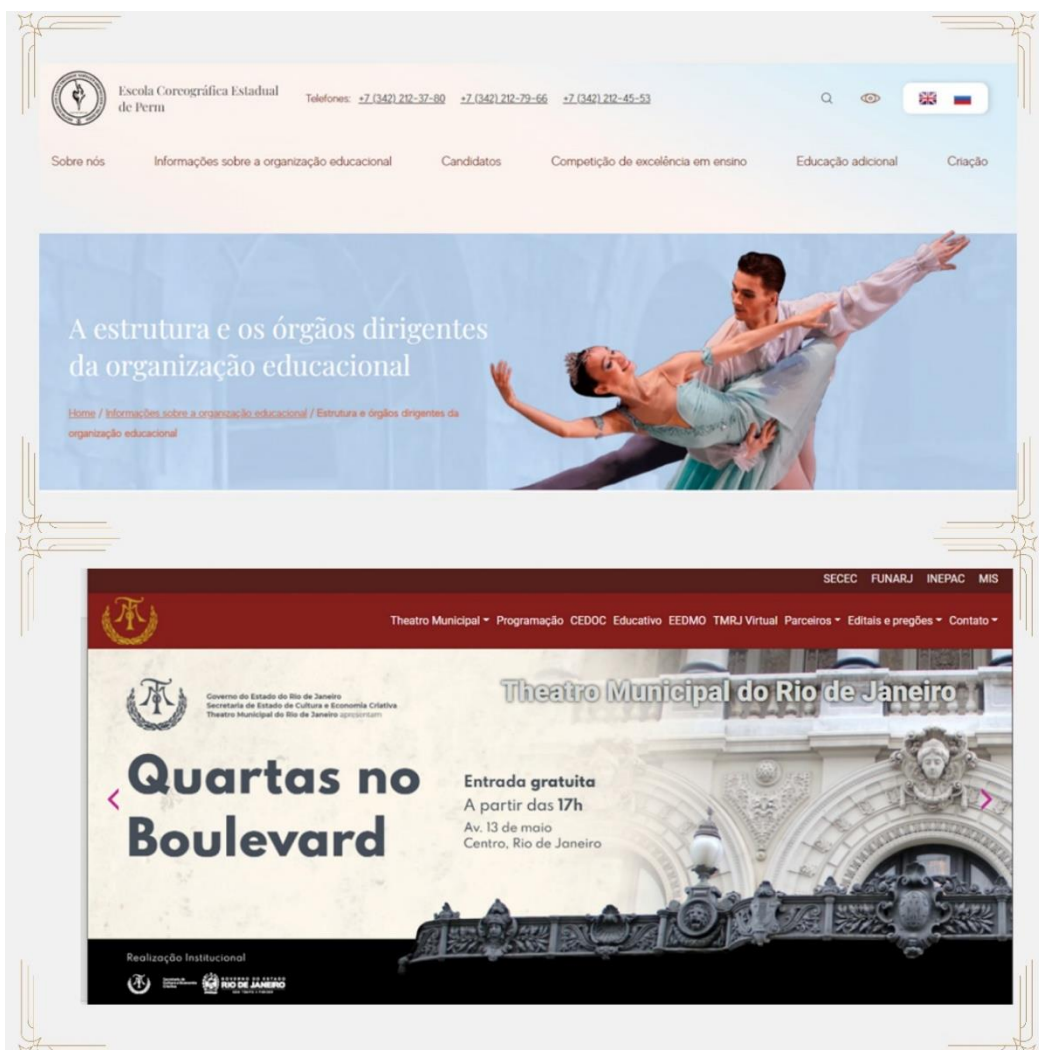

 Adote um Aluno


 CULTURA


 Produtos Bolshoi Brasil

Saiba como apoiar a Escola Bolshoi!
 — Ajude a transformar a vida de centenas de crianças!





Mapa 10 - Infográfico - Principais objetos levantados na pesquisa:
*Teatro Bolshoi de Moscou; Escola coreográfica de Moscou; Escola do Teatro Bolshoi no Brasil;
 Escola Coreográfica de Perm;
 Theatro Municipal do Rio de Janeiro.*
Fontes: Sites oficiais encontrados nas referências da pesquisa

Para adentrar nas questões patrimoniais e na observação do *método Vaganova* apresento uma questão acionada por Heinich (2010-2011): Como um artefato adentra o conjunto do patrimônio cultural nacional? Na sua realidade de pesquisa na França, Heinich demonstra razões pragmáticas “pelas quais a expansão dos conjuntos patrimoniais nacionais tem sido tão difundida, geração após geração e especialmente durante a última.” (MACHADO; SOSSAI 2019, p. 175), acrescidas das razões “sociais” ou “culturais” além de explicações propostas por filósofos, historiadores, sociólogos e antropólogos.

Heinich aborda a “experiência patrimonial não através dos olhos daqueles que visitam monumentos ou admiram pinturas antigas penduradas em igrejas, mas pelos olhos daqueles que “fazem” o patrimônio” (MACHADO; SOSSAI 2019, p. 176). Seus estudos partem da questão:

A que se referem as ações dos encarregados de “fazer” o patrimônio, a seleção do artefato para fazer parte do conjunto patrimonial nacional? A autora revela que na sua concepção as técnicas inventárias e métodos de descrição utilizados pelos especialistas do patrimônio tendem a se tornar mais e mais precisos, especializados e a expandir os critérios de seleção que resultará no número de artefatos que entrarão no conjunto. A “sociologia pragmática” em questão se refere às observações de situações concretas, focada nas ações dos atores, no pragmatismo linguístico e usos efetivos da linguagem ao invés de princípios abstratos.

“A abordagem pragmática considera tanto os objetos quanto os sujeitos em termos de suas ações, em vez de tratá-los como suportes passivos de projeções” (MACHADO; SOSSAI 2019, p. 178). Portanto, através desse método pragmático, Heinich acompanhou especialistas em campo, enquanto observavam os edifícios a fim de decidir quais deveriam listar, descrever, selecionar, estudar. Os resultados levantaram critérios que estavam sendo utilizados por especialistas do patrimônio, os quais foram confrontados com normas que deveriam implementar.

Na observação, apresentaram-se critérios “unívocos” - sempre positivos em qualquer contexto, (a antiguidade, por exemplo), e outros “ambivalentes” – positivos ou negativos, dependendo do contexto, (exemplo a raridade), experiências que revelaram valores fundamentais subjacentes aos critérios elencados. Destacarei a seguir os cinco valores básicos de acordo com (MACHADO; SOSSAI 2019, p. 180):

(1) o valor de *autenticidade*, referindo-se à integridade do vínculo entre o estado atual do objeto e sua origem. Esse valor é uma condição absoluta, presente em qualquer caso: pode ser considerado o próprio âmago do patrimônio; (2) o valor de *antiguidade*, referindo-se à duração do vínculo com a origem: absolutamente relevante a uma concepção mais tradicional ou de senso comum, relativamente relevante a uma concepção mais científica; (3) o valor de *raridade*, referindo-se ao pequeno número de itens existentes em uma mesma categoria: mais relevante a uma concepção tradicional ou de senso comum, enquanto a abordagem científica pode valorizar um item por seu pertencimento a uma série; (4) o valor de *beleza*, qualquer que seja o seu critério: harmonia, simetria, elegância, adornos sofisticados etc.(relevante a uma concepção tradicional ou de senso comum); ou tipicidade, perfeita correspondência com as propriedades da categoria (relevante a uma abordagem científica); (5) o valor de *significação*, referindo-se à capacidade de transmitir um significado, de simbolizar algo, de aceitar comentários, interpretações, etc.: mais relevante a uma abordagem científica.

Os valores segundo Heinich variam de acordo com as diferentes concepções de patrimônio, com exceção do valor autenticidade. Foram estabelecidos através de suas pesquisas “registros de valores”, conjuntos gerais de valores relevantes em múltiplos contextos da vida

social: éticos, estéticos, hermenêuticos, cívicos, jurídicos, econômicos, domésticos, funcionais, reputacionais, purificadores.

Quando se trata de patrimônio nacional, ao se referir o valor de *antiguidade* do registro “doméstico”, seguindo um modelo de sociólogos franceses *Boltanski e Thévenot*, o registro doméstico envolve o respeito aos idosos, pertencimento familiar, confiança, e o cuidado com a transmissão. Heinich coloca que estes requisitos estão presentes na noção de patrimônio, seja familiar ou nacional. Aqui identifico as relações do *método Vaganova* com as gerações, a partir do ofício dos pedagogos.

Segundo Heinich (2010-2011), o valor de *significação* pertencente ao registro “hermenêutico” fomenta a busca por significado e interpretação. Destaca-se entre especialistas, professores que estudaram com grandes mestres a incorporação de suas vivências e experiências em cena, assim como seus estudos através dos livros de outros professores que continuaram o legado de *Vaganova* e que se contrapõe com o senso comum.

Heinich articula o valor *beleza*, associado ao registro “estético” e dialoga com as noções de arte e a beleza. Conforme a autora este não seria o principal registro na relação com o patrimônio. “A exigência de autenticidade ou de significado não implica necessariamente uma exigência de beleza” (MACHADO; SOSSAI 2019, p. 181). A arte contemporânea e o patrimônio são citados como casos diferentes. As observações da *metodologia Vaganova* no percurso cartográfico sinalizam a autenticidade e a significação que implicam na preservação da tradição do *método* e na desvalorização do senso comum.

Ao abordar a questão de raridade, Heinich propõe dois “regimes de valores”: “singularidade” e “comunidade”. A autora traz a raridade com um “status especial”, um valor ambivalente (positivo ou negativo) que dialoga com os outros valores. Assim a raridade entra no regime de “qualificação”, podendo ser positiva ou negativa dependendo da concepção tradicional do patrimônio. Por exemplo, se algo é raro em regras aceitas (comunidade) ou por sua originalidade (singularidade); por ser encontrado em séries (comunidade), ou individualmente (singularidade); pode ser valorizado na medida em que é acessível a todos (comunidade), ou em que é extraordinário (singularidade) – e nesse campo da significação o *método Vaganova* se encaixa no universo esotérico, por ser algo específico para determinadas faixas etárias e necessitar do desenvolvimento de habilidades específicas na formação técnica profissional ou ao múltiplo quando atua no processo de qualidade de conteúdo, de desenvolvimento em diferentes contextos.

A raridade e a multiplicidade são “valores ortogonais”. A raridade valoriza o que é raro, fora do comum e a multiplicidade valoriza o múltiplo. “Esse duplo status axiológico do

patrimônio nacional é provavelmente uma das razões pelas quais tal questão é tão rica e poderosa, tanto para os sociólogos quanto para os atores: ela pode satisfazer as expectativas tanto da singularidade quanto da comunidade” (MACHADO; SOSSAI 2019, p. 182).

Heinich levanta a questão patrimonial nacional ressaltando o aumento do conjunto patrimonial nacional associado às questões de identidade, cultura, sociedade, e importância dos métodos científicos de seleção na administração da cultura que minimizam o lugar da beleza e ampliam as fronteiras com a antiguidade, promovendo valor de significação e somando o valor de tipicidade ao valor da raridade. A “função patrimonial” é conceituada como “conjunto de ações destinadas a conservar objetos que satisfaçam a uma dupla condição” (MACHADO; SOSSAI 2019, p. 183). A primeira é a de pertencer a comunidade, sendo considerado um bem comum (mesmo que pertença a uma propriedade privada em nível jurídico), e a segunda condição de que seu valor durará para sempre. O valor tem origem nos quatro princípios básicos destacados: *antiguidade*, *autenticidade*, *significação* e *beleza*, estes podem ser aprimorados pelo quinto valor, o da *raridade*.

A primeira condição é relacionada com a grandeza espacial na medida em que se amplia o número de envolvidos. E a condição do “valor eterno” está vinculada a grandeza relacionada ao tempo. Sendo assim, a função patrimonial permite que o objeto passe do estado de um bem privado para o de “bem comum”. Em decorrência o valor é anexado ao objeto conforme sua capacidade de qualificação. Heinich levanta o termo: “administração da autenticidade”, que corresponde à atribuição de valor de autenticidade no seu duplo sentido.

2.1 O PAPEL DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DOS POVOS DA FEDERAÇÃO RUSSA

O documento *Sobre a Aprovação do Conceito para a Preservação e Desenvolvimento do Patrimônio Cultural Imaterial dos Povos da Federação Russa 2009-2015*, apresenta o patrimônio cultural imaterial como o mais significativo da cultura nacional, pois contribui para a formação da tolerância, a base da identidade nacional, fortalecendo a conexão espiritual entre gerações e eras e desempenha um papel fundamental na formação da cultura do estado russo.

Em contextos geográficos “O clima rigoroso, o longo inverno gelado e a luta contra a natureza determinaram certos traços do caráter russo” (GRUNWALD, 1978, p. 8). O *patrimônio cultural imaterial dos povos da Federação Russa* faz parte do patrimônio comum da humanidade em vários campos de atividade, aproximando os povos da Rússia e os grupos

étnicos afirmando sua identidade cultural. De acordo com Ministério (2008), seu significado social, econômico, cultural e político é grande.

O Ministério (2021) apresenta definições no Apêndice N 1 à *Ordem do Ministério da Cultura da Rússia* datado de 17 de dezembro de 2008 N 267:

"Patrimônio cultural imaterial" significa costumes, representações e expressões, conhecimentos e habilidades e ferramentas, objetos, artefatos e espaços culturais associados reconhecidos por comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos como parte de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, estando em estreita relação com o patrimônio material e natural, é passado de geração em geração, é constantemente recriado por comunidades e grupos em função do seu ambiente, da sua interação com a natureza e da sua história, e forma neles um sentido de identidade e continuidade, contribuindo respeitando assim a diversidade cultural e a criatividade humana; *"Objetos do patrimônio cultural imaterial dos povos da Federação Russa"* - costumes, formas de apresentação e expressão, conhecimentos e habilidades, bem como ferramentas, objetos, artefatos e espaços culturais relacionados, reconhecidos pelas comunidades, representando significados históricos e culturais e incluídos no Catálogo de Culturas Intangíveis do patrimônio dos povos da Federação Russa; *"Catálogo de objetos do patrimônio cultural imaterial dos povos da Federação Russa"* - um sistema de informação que inclui um banco de dados de objetos do patrimônio cultural imaterial dos povos da Federação Russa (identificação, documentação, pesquisa), cuja unidade e comparabilidade é assegurada pelos princípios gerais de formação, métodos e formas de manutenção do catálogo; *"Portadores do patrimônio cultural imaterial dos povos da Federação Russa"* - comunidades, em particular comunidades indígenas, grupos e, em alguns casos, indivíduos que desempenham um papel importante na criação, preservação e recriação do patrimônio cultural imaterial dos povos da Federação Russa, enriquecendo a diversidade cultural e promovendo o desenvolvimento da criatividade habilidades humanas; *"Áreas de manifestação do patrimônio cultural imaterial dos povos da Federação Russa"*: - Tradições orais e formas de expressão, incluindo a linguagem como portadora do patrimônio cultural imaterial; - Artes performáticas; - Costumes, cerimônias, festividades; - Conhecimentos e costumes relacionados à natureza e ao universo; - conhecimentos e aptidões relacionados com o artesanato tradicional.

A fim de criar as condições necessárias para o uso de *objetos especialmente valiosos do patrimônio cultural dos povos da Federação Russa*, o Presidente da Federação Russa, B. Yeltsin, descreveu a declaração de 1992 que estabeleceu a mais alta categoria de proteção e contabilidade, pressupondo formas especiais de apoio estatal e inclusão no *Código do Estado de objetos especialmente valiosos do patrimônio cultural dos povos da Federação Russa*. No Apêndice 4 segue o regulamento completo.

Adentrando no âmbito mundial, a UNESCO apresenta a relação dos patrimônios imateriais e materiais mundiais da Federação Russa, conforme Mapa 11 e 12:

2008

Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade

Espaço cultural e cultura oral da Semeiskie

Federação Russa



Olonkho, Yakut epos heróicos

Federação Russa



**Mapa 11 – Pesquisa da Lista representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade –
Federação Russa.**

Fonte: <[https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country\[\]=00184&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs](https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country[]=00184&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs)>.

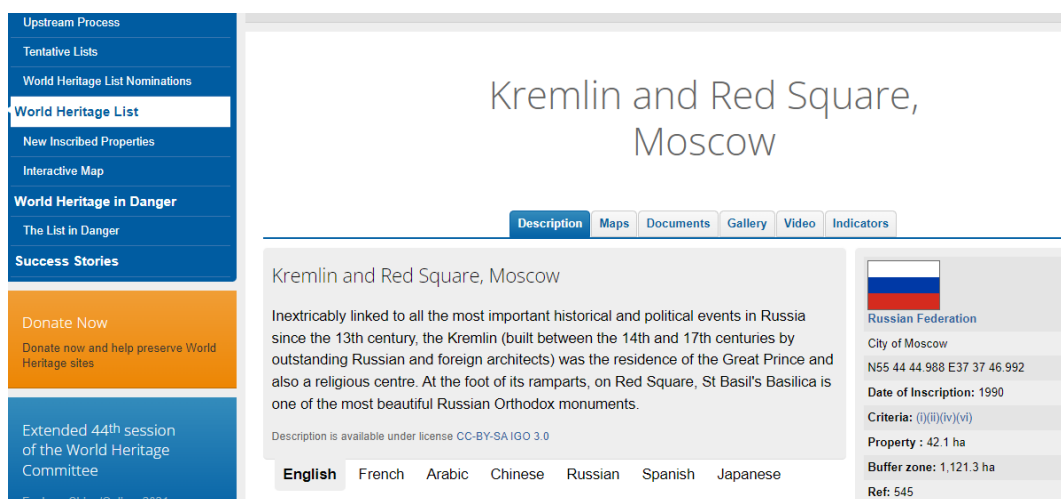


- ◆ Conjunto arquitetônico da Trindade Sergius Lavra em Sergiev Posad (1993)
- ◆ Catedral da Assunção e Mosteiro da cidade-ilha de Sviyazhsk (2017)
- ◆ Complexo Histórico e Arqueológico de Bolgar (2014)
- ◆ Igreja da Ascensão, Kolomenskoye (1994)
- ◆ Igrejas da Escola de Arquitetura Pskov (2019)
- ◆ Edifícios da cidadela, cidade antiga e fortaleza de Derbent (2003)
- ◆ Conjunto cultural e histórico das ilhas Solovetsky (1992)
- ◆ Curonian Spit (2000)
- ◆ Conjunto do Mosteiro Ferapontov (2000)
- ◆ Conjunto do Convento Novodevichy (2004)
- ◆ Complexo histórico e arquitetônico do Kremlin de Kazan (2000)
- ◆ Centro Histórico de São Petersburgo e grupos de monumentos relacionados (1990)
- ◆ Monumentos históricos de Novgorod e arredores (1992)
- ◆ Centro Histórico da Cidade de Yaroslavl (2005)
- ◆ Kizhi Pogost (1990)
- ◆ Kremlin e Praça Vermelha, Moscou (1990)
- ◆ Petróglifos do Lago Onega e do Mar Branco (2021)
- ◆ Arco Geodésico de Struve (2005)
- ◆ Monumentos Brancos de Vladimir e Suzdal (1992)

Mapa 12 - Pesquisa dos Bens inscritos na Lista do Patrimônio Mundial – Federação Russa.

Fonte: <<http://whc.unesco.org/en/statesparties/ru>>.

Para melhor compreensão de como se encontram os dados referentes aos *bens inscritos na lista do Patrimônio Mundial pela Federação Russa*, destaco trechos sobre o *Kremlin e a Praça Vermelha*, em Moscou, encontrados no site da UNESCO (<http://whc.unesco.org/en/statesparties/ru>) conforme Mapa 13:



Mapa 13 - Kremlin e a Praça Vermelha, em Moscou,
 Fonte: <<http://whc.unesco.org/en/statesparties/ru>>):

2.1.1 O método Vaganova e os objetos patrimoniais dos povos da Federação Russa

A legislação russa de proteção dos bens culturais em 2015, conforme critérios demarcados no Apêndice N 1 à *Ordem do Ministério da Cultura da Rússia*, datado de 17 de dezembro de 2008 N 267, estabelece a *Academia de Ballet Russo*, como instituição de ensino superior do país que desempenha um papel importante na preservação da mais antiga escola russa de dança clássica.

A *Academia Vaganova*, fundada como uma instituição de ensino *coreográfica*⁵⁰, é uma das instituições de ensino estadual mais antigas no campo da arte na Rússia, um centro de *educação coreográfica* reconhecido internacionalmente e inclui faculdades de performance, formação pedagógica e avançada, departamento de pesquisa, magistério, estudos de pós-graduação, departamento editorial, biblioteca, museu de história do *ballet Russo* e educação coreográfica, um teatro escolar com o nome de I. A.V., Videoteca *Shiryaeva*, um internato para alunos do corpo docente e outras unidades que apoiam as atividades da *Academia*.

⁵⁰Corresponde à escola de formação profissional em disciplinas específicas da área coreográfica do ballet clássico: dança clássica, dança popular histórica, dança a caráter. Todas preparam o bailarino para dançar profissionalmente os ballets de repertório coreografados por grandes nomes através dos tempos.

Historicamente, em 2001, *Ekaterina Galanova e Vasily Medvedev* (graduados da *Academia Vaganova*) fundaram o *Festival Internacional de Dança, Dance Open*. O principal objetivo deste projeto era preservar o patrimônio cultural da Rússia - a escola russa de ballet e enriquecê-la com novas ideias reunindo especialistas da dança clássica. Em 2010, sob os auspícios do festival, foi estabelecido o *Prêmio Internacional do Dance Open*, cujo objetivo é celebrar as maiores conquistas dos bailarinos modernos, combinando virtuosismo de performance e arte (KAPANOVA, 2015).

Além da *Academia Vaganova* de São Petersburgo, abordada ao longo da pesquisa como berço do *método Vaganova*, apresento a seguir objetos da Federação Russa como resultantes da pesquisa.

O Teatro Bolshoi

O *Teatro Bolshoi* figura como uma das principais companhias de ballet e ópera do mundo, considerado *patrimônio cultural da humanidade pela ONU e UNESCO*. Hoje, com cerca de 1000 funcionários diretos, o *Teatro Bolshoi de Moscou* realiza 300 espetáculos por ano em diversos países, sendo referência na qualidade artística e na produção cultural.

Bolshoi, em russo significa “*grande*” e segundo MORRISON (2017 p. 401):

O *Bolshoi* é mais russa das instituições culturais, e o balé é a mais russa das artes. Desde sua fundação, em 1776, o governo o encarou como um emblema de poder, fosse ideológico, comercial ou ambos, e o balé do Bolshoi – seu estilo musculoso, seu brilho e a insistência consciente da sua própria importância histórica – também capta algo emblemático. Porque a russianidade (ou brasilidade, ou qualquer outro tipo de identificação coletiva, neste caso) é um processo, uma atuação. Está ligada a um lugar, talvez, e segue os imperativos do império, mas o seu domínio pode abranger mais do que território. Em grande parte do pensamento filosófico russo, o espiritual e o racional se fundem na premissa de que a experiência humana não tem limites, e o desejo não pode ser contido. A existência reside além do eu, e o mundo pode ser bem mais compreendido não mediante processos cerebrais fechados, mas por meio da intuição e do ato criativo; tal ato deve ser grandioso, mesmo correndo o risco de levar o aniquilamento. Incendiar Moscou para derrotar Napoleão é fazer sacrifício o preço da sobrevivência. Esse ato foi transformado em arte, mas também foi encarado como arte.

A primeira companhia foi fundada em 1776 pelo príncipe *Peter Urussov e Michael Maddox* e após três anos apresentou-se num recinto privado, adquirido posteriormente pelo *Teatro Petrovsky*. Em 1805, um incêndio destruiu o edifício posteriormente reconstruído. O edifício do *Bolshoi* foi inaugurado em 20 de outubro de 1856 no dia da coroação do Czar

Alexandre II e por muitos anos foi considerado um dos principais pontos turísticos de Moscou que ao longo do tempo passou por reconstruções conforme Mapa 14:



Mapa 14 - Teatro Bolshoi de Moscou e suas fachadas ao longo do tempo.

Fonte: – <<https://www.bolshoi theatre.com/theatre/bolshoi/history/>>.

Em 2002 foi construído no *Teatro Bolshoi* um novo *palco*. Grandes nomes como *Tchaikovsky*, *Rachmaninov*, *Gorsky*, *Prokofiev*, *Grigorovich*, *Vasiliev* (entre eles compositores e coreógrafos) projetaram o *Teatro Bolshoi* internacionalmente. Possui uma única filial de sua escola de ballet fora da Rússia, na cidade de Joinville – SC, a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*.

A pesquisa documental efetuada no site da UNESCO indica o *Teatro Bolshoi de Moscou* como patrimônio na dança, conforme Mapa 15.

II. UN PATRIMOINE EN DANGER

Le Théâtre Bolchoï fait partie du patrimoine essentiel de Moscou et de la Russie. Il s'agit d'un beau bâtiment construit par l'architecte Bovet en 1820. Mais, avec 75% à 80% de ses spectacles consacrés à l'opéra ou au ballet russe,

.....

(1) La liste des personnes rencontrées figure à l'Annexe I, le programme de la mission à l'Annexe II

Il s'agit aussi du centre de conservation et de re-création par excellence d'un patrimoine artistique, voire spirituel unique au monde. A ce titre, le Théâtre Bolchoï est un lieu de mémoire vivant, sans lequel toute une partie de la culture russe maintenue par une tradition vivante, risquerait d'être laminée par le tout-venant de productions faites ailleurs.

Mapa 15 - Trechos sobre a reforma do Teatro Bolshoi

Mission à Moscou pour la restauration du Théâtre Bolchoï sous la conduite de son Excellence, M. l'Ambassadeur J.P. Angremy, délégué permanent de la France auprès de l'UNESCO, 15-23 novembre 1992; rapport final

Fonte: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000093957?posInSet=2&queryId=0b2f8ab9-f8bb-4b17-ad01-3af703787d16>>.

O documento DG / 2003/162 original em francês, conforme Mapa 16, disponível em UNESCO/https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132714_eng?posInSet=16&queryId=6126e777-a533-425a-9139-dd7435d240ab, apresenta trechos que dialogam com a pesquisa, traduzidos pela autora:

programme and meeting document
Address by Mr Koïchiro Matsuura, Director-General of UNESCO, to the Council for Culture and the Arts under the authority of the President of the Russian Federation Moscow, Russian Federation, 25 November 2003 Corporate author: UNESCO. Director-General, 1999-2009 (Matsuura, K.) [4561] Document code: DG/2003/162 Collation: 9 p. Language: English Also available in: Français Year of publication: 2003 Type of document: programme and meeting document

Mapa 16 - DG / 2003/162

Fonte: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132714_eng?posInSet=16&queryId=6126e777-a533-425a-9139-dd7435d240ab>.

[...]A UNESCO concentrou sua atenção em uma terceira categoria de patrimônio, identificada muito mais recentemente. Nossa Organização gastou de fato uma energia considerável durante os últimos quatro anos para recuperar o tempo perdido e responder à necessidade urgente de salvaguardar um patrimônio frágil, cuja própria existência está cada vez mais ameaçada. Estou falando aqui de nosso patrimônio imaterial. A recente adoção, a que me referi anteriormente, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial é, nesse sentido, um acontecimento histórico. Reconhece formalmente um aspecto essencial da nossa definição de patrimônio, provavelmente o mais significativo para nós como seres humanos, abrangendo como o faz todas as práticas, representações, espaços e formas de expressão associadas à criatividade humana. Essa nova convenção proporciona em um único instrumento a confirmação básica da diversidade de conteúdos de nosso patrimônio. Há poucas semanas tive o prazer de proclamar a segunda lista de

Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. A lista incluiu 28 formas de expressão cultural, agora somadas às 19 obras-primas proclamadas há dois anos, entre as quais o “Espaço Cultural e Cultura Oral da Semeiskie” da Federação Russa. O programa Obras-primas foi a nossa resposta concreta e imediata à necessidade de salvaguardar um patrimônio que até então tinha sido deixado de fora do esquema estabelecido pela UNESCO, e os primeiros resultados das avaliações do impacto do anúncio nas formas de expressão cultural em causa, são muito encorajadores. Tenho esperança de que, em um futuro próximo, a Convenção alcance as 30 ratificações dos Estados necessárias para que entre em vigor como um instrumento de definição de padrões internacionais. Poderei então, de acordo com as disposições da Convenção, incluir na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade todas as obras-primas do patrimônio oral e imaterial já proclamadas. Por último, a UNESCO voltou sua atenção total para um quarto domínio - as artes e a criatividade, que representa o patrimônio cultural em constante evolução. Nossos esforços concretos nesta área visam a capacitação nacional e a construção de pontes para fomentar o diálogo e o respeito mútuo entre os povos em todo o mundo. Todas as obras e formas de expressão culturais, comerciais ou não, devem contribuir para a construção da autoestima e do orgulho das pessoas, comunidades e nações de onde são originárias. Podemos promover ativamente esse processo, seja ajudando as populações interessadas a garantir as vantagens da globalização, seja proporcionando-lhes proteção adequada contra os efeitos nocivos de suas manifestações mais extremas. Esse desafio está sendo enfrentado pela iniciativa “Aliança Global pela Diversidade Cultural” da UNESCO. As indústrias criativas se tornaram um meio essencial pelo qual os países expressam e exportam sua criatividade. Quer se trate da música, do design, das artes, do artesanato ou da multimídia, essas indústrias agora têm um impacto considerável na economia mundial e representam um imenso potencial para as economias em desenvolvimento. A Aliança, portanto, visa fortalecer as capacidades de uma vasta gama de indústrias culturais nos países em desenvolvimento e, ao mesmo tempo, criar oportunidades para distribuição regional e acesso aos mercados mundiais. Já existem instrumentos que protegem aspectos específicos deste vasto campo, por exemplo, aqueles que visam proteger os direitos de autor e os intérpretes. No entanto, não existe atualmente nenhum instrumento de proteção dos conteúdos culturais e das expressões artísticas. É por isso que a Conferência Geral, na sua última sessão, pediu-me que elaborasse um anteprojeto de convenção que tratasse especificamente desta matéria e que assegurasse, durante a sua elaboração, que fossem tidos em conta os instrumentos jurídicos internacionais existentes, elaborados em particular pela Organização Mundial do Comércio (OMC) e Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI). Isso marca o início de um novo projeto para a Organização, uma das muitas maneiras pelas quais devemos dar forma prática ao conceito de diversidade cultural a que me referi no início do meu discurso. Embora o conceito de diversidade cultural seja agora amplamente aceito, ele deve, no entanto, ser marcado por diretrizes claras e éticas para evitar qualquer interpretação infeliz ou concepção errônea do significado de “diversidade” e “cultura”. Na verdade, ainda existem atos e comportamentos que as pessoas afirmam ser “culturalmente relacionados” que são violações inadmissíveis dos direitos humanos, atingindo um sério golpe no entendimento intercultural em nome da diversidade cultural. Por várias razões, as estruturas éticas tradicionais estão se desintegrando ou mesmo desaparecendo por completo. Nesse contexto, os instrumentos de definição de padrões internacionais estão se tornando um meio importante de garantir o respeito informado pela

diversidade cultural. A tarefa de elaborá-los oferece-nos a oportunidade de definir padrões políticos e éticos e criar as condições para a solidariedade internacional e um quadro de referência ético comum fundado no respeito pela dignidade humana. Ajuda-nos a criar o terreno comum para o nosso futuro, em toda a sua diversidade. O patrimônio cultural, em seu sentido mais amplo, seja passado ou emergente, tangível ou intangível, incorpora os valores simbólicos das identidades culturais. Como tal, pode ser considerada uma das chaves para a compreensão dos outros, um fator significativo no diálogo entre culturas e civilizações. O patrimônio é, de fato, um instrumento de diálogo, pois ao descobrir o patrimônio alheio, descobrimos a sua cultura e civilização. É ao mesmo tempo o teatro do diálogo porque dá forma material às interações entre diversas culturas e civilizações, nenhuma forma de expressão cultural sendo produto de uma única e única influência cultural. A Federação Russa tem certamente, a este respeito, uma longa experiência de diálogo e promoção da diversidade cultural. A vastidão do seu território e a diversidade de culturas da sua população fazem dele um laboratório vivo cuja dinâmica deve ser compreendida e apreciada. Em visitas recentes à Ossétia do Norte e ao Tartaristão, pude constatar por mim mesmo como são ricas e diversificadas as tradições culturais dessas repúblicas, mas também como são estreitos os laços que as unem. O programa da UNESCO sobre o Teatro Bolshoi em Moscou, realizado em estreita cooperação com a Federação Russa, é para mim emblemático da visão que acabei de apresentar a vocês sobre nossos esforços no domínio cultural. O Teatro Bolshoi é uma combinação única de patrimônio cultural tangível e intangível, reunindo tradições históricas, arquitetônicas e vivas excepcionais; de renome universal, está ajudando a promover a cultura russa em todo o mundo. O Teatro reúne assim numa só entidade o nosso ideal de preservação do patrimônio imóvel, o ideal de salvaguardar o patrimônio imaterial através da tradição musical e do ballet que perpetua, e o ideal de promover a criatividade através do espaço de trabalho que oferece a um dos melhores trupes conhecidas de artistas em todo o mundo. O que está por trás das propostas de restauração e modernização do histórico Teatro Bolshoi é o delicado equilíbrio entre o desejo de preservar o valor histórico do edifício e a necessidade da empresa Bolshoi por uma infraestrutura adequada às suas necessidades criativas e operacionais. As autoridades russas atribuíram à UNESCO um papel especial neste programa e agora estamos realizando a missão de especialistas nos edifícios históricos, necessária para que a modernização da instituição possa começar. Além disso, a UNESCO está considerando o estabelecimento de um conselho consultivo internacional para monitorar a elaboração de um plano diretor que atenda a todos esses requisitos.

A Academia Coreográfica Estatal de Moscou;

Em 1961, a *Escola Coreográfica* foi nomeada *Escola Coreográfica Acadêmica de Moscou* no Teatro Bolshoi da URSS. Resolução do Conselho de Ministros da URSS nº 212 de 03/10/1961 e rebatizada em 1965 de *Escola Coreográfica Acadêmica de Moscou*. O MGHI foi rebatizado de *Moscow State Academy of Choreography (MGAH)*. Ordem do Comitê Estatal de Educação Superior da Federação Russa nº 661 de 05/05/1995.

Em 1995, por ordem do Ministério da Cultura "Sobre a reorganização da *Escola Coreográfica Acadêmica de Moscou*", a escola foi fundida com a *Academia Estatal de Coreografia de Moscou* como uma unidade estrutural. A ordem dizia: "*Considere a Academia Estatal de Coreografia de Moscou a sucessora legal da Escola de Coreografia Acadêmica de Moscou.*" Despacho do *Ministério da Cultura da Federação Russa nº 690 de 09.10.1995*. A *Academia Estatal de Coreografia de Moscou* de 2016 é classificada como um *patrimônio cultural particularmente valioso dos povos da Federação Russa* (Dados retirados e traduzidos pela autora do site oficial do Teatro Bolshoi de Moscou).

A *Academia Estatal de Coreografia de Moscou* é a instituição de ensino teatral mais antiga de Moscou. Sua história remonta a 23 de dezembro de 1773, quando as primeiras "aulas de dança" foram abertas no *Orfanato de Moscou*, estabelecido por ordem da *Imperatriz Catarina II*.

O *Orfanato de Moscou* foi criado de acordo com o "*Plano geral*" elaborado pelo próprio conselheiro secreto *II Betsky* e aprovado pelo *Manifesto [Coleção completa de leis do Império Russo. T. XVI. S. 343-365. (Manifesto de 1º de setembro de 1863, assinado pela Imperatriz Catarina II sobre a organização do Orfanato de Moscou).]* *Imperatriz Catarina II* em 1º de setembro de 1763, "com o objetivo de educar as pessoas para o serviço à Pátria com suas próprias mãos nas várias artes e artesanato. " Integrou a futura rede de instituições estaduais destinadas a garantir plenamente o processo de criação e educação fechada de órfãos, filhos ilegítimos e filhos de pais que, devido à pobreza ou doença, não puderam sustentá-los e engajá-los em sua educação. De acordo com o plano de *II. Betsky*, um dos maiores estadistas do Iluminismo na Rússia, o *Orfanato* se tornaria um local para a formação de um novo tipo de povo, o chamado terceiro estado.

No início dos anos 70 do século XVIII, as crianças que se encontravam no *Orfanato* e tinham completado 10 anos, começaram a ensinar disciplinas gerais, bem como ensinar "de acordo com suas habilidades" em vários ofícios, pintura, recitação, canto, tocar instrumentos musicais, dança. Logo, o *Príncipe P. Urusov* entregou seu privilégio de manter um Teatro público em Moscou para o empresário inglês *Mikhail Maddox* que em 1780, inaugurou o *Teatro Petrovsky* em Moscou.

Em 17 de março de 1776, o príncipe *P. Urusov* recebeu o privilégio do governo. Documento datado de 17 de março de 1776. (Este dia é considerado o dia da fundação do *Teatro Bolshoi*, o nascimento de sua companhia.). Para a manutenção em Moscou de "apresentações teatrais de todos os tipos". Por decreto da *Imperatriz Catarina II*, a atividade sistemática e contínua do teatro musical profissional russo começou. No entanto, para a presente

cartografia não foi possível registrar documentos referentes às leis que salvaguardam a instituição ou suas atividades.

Escola Coreográfica Estadual de Perm

O levantamento realizado no site oficial da *Escola Coreográfica Estadual de Perm*, considerada uma das quatro escolas de ballet do país com status federal, junto com *Moscou, São Petersburgo e Novosibirsk*. A *Escola de Perm* foi criada para sediar a *Academia Vaganova* dando continuidade a tradição, decorrente da evacuação do *Teatro Acadêmico de Ópera e Ballet de Leningrado Kirov* (hoje *Teatro de Ópera e Ballet Mariinsky*) em agosto de 1941.

No verão de 1942 realizou-se o primeiro concerto dos alunos da escola coreográfica, no qual participaram as futuras estrelas do ballet russo: *Ninel Kurgapkina, Irina Kolpakova, Yuri Grigorovich, Nikolai Boyarchikov* e admitindo crianças para a primeira turma da *Escola de Ballet*. Em 1944, o *Teatro Kirov de Leningrado* e sua *Escola Coreográfica* voltaram para Leningrado, porém as crianças de Perm permaneceram na cidade e perderam a oportunidade de continuar suas aulas. A partir de então ocorreu a abertura de um estúdio na cidade, conforme Mapa 17, que formou o ballet para a região dos *Urais* e, sobretudo, para a *Ópera* e o *Teatro* locais.





Mapa 17 – Infográfico sobre a Escola Coreográfica Estadual de Perm
Fonte: Site Oficial da Escola

A *Escola de Perm* se estabeleceu a partir de intercâmbios artísticos. A primeira diretora artística conforme Mapa 17, *Ekaterina Heidenreich* estudou na *Escola de São Petersburgo*. As tradições da *Escola de Moscou* também contribuíram para sua formação através das vivências de *Lyudmila Pavlovna Sakharova*. De 1952 a 2007, atuou na *Escola Ninel Danilovna Silvanovich-Futlik*, conforme Mapa 18. Formada pelo Conservatório de Leningrado, metodóloga e professora de dança clássica e histórico-cotidiana, chefiando permanentemente a associação metodológica de professores de disciplinas específicas⁵¹ na *Escola de Ballet Perm*.

⁵¹As disciplinas relacionadas a formação profissional do bailarino. Vale lembrar que na Rússia as escolas coreográficas oferecem o ensino regular juntamente com as disciplinas específicas na grade horária escolar.



Mapa 18 – Profissionais de renome da Escola Coreográfica Estadual de Perm
 Fonte: Site Oficial da Escola

Atualmente, há 307 alunos na *Escola* de diferentes cidades da Rússia, bem como de outros países. Alunos de escolas do Japão, América, Israel, Itália, Japão, EUA, Taiwan e Coreia anualmente realizam um treinamento de curta duração. A *Escola* é frequentemente visitada por bailarinos de renome, diretores e atores dramáticos, *Artistas do Povo da URSS e da Rússia* como *Vladimir Vasiliev* e *Nikolai Tsiskaridze*. A *Escola* consta também com um museu da história da própria *PGHU*⁵².

Em 2018, completou 73 anos e atualmente a *PGHU* é uma das instituições educacionais cujos graduados trabalham em Teatros na Rússia (*Moscou, São Petersburgo, Perm, Yekaterinburg, Samara, Novosibirsk, Krasnoyarsk, Nizhny Novgorod, Chelyabinsk, Vladivostok, Vladikavkaz, Izhevsk, Rostov, Astrakhan, Petrozavodsk*, entre outras, além de aplicar atividades pedagógicas na Rússia, na *Alemanha*, na *Hungria*, na *Irlanda*, na *Holanda*, no *Japão* e nos *EUA*.

A *Escola* preserva a herança clássica do ballet russo e possui colaboração com muitos coreógrafos contemporâneos, entre eles *Kirill Shmorgoner, Radu Poklitaru, Adam Luders, Vladimir Vasiliev, Yuri Burlaka, Anton Pimanov, Alexey Rastorguev, Arina Panfilova*. Os laços internacionais da *Escola* se expandem significativamente, interagindo com diversos centros culturais estrangeiros, com a realização de *Master Classes* internacionais de dança clássica, folclórica, histórica e cotidiana, concertos conjuntos, participação em projetos criativos,

⁵²Sigla da Escola Coreográfica Estatal de Perm.

admissão e formação de estudantes estrangeiros, participação de professores em júri de competições internacionais.

Para a abordagem do patrimônio na Rússia, subsidiaram documentos e traduções relativos aos planos culturais, leis diretamente ligadas as instituições russas aqui mencionadas. A proposta é apresentar trechos do documento de 45 páginas sobre o pedido do *Governo da Federação Russa*, datado de 29 de fevereiro de 2016, *sobre as políticas até 2030* que dialogam com as discussões, conforme Figura 3:



Figura 3 – Pedido do Governo da Federação Russa
Fonte: Site oficial da Unesco

Algumas questões do campo artístico são levantadas e correlacionam com os resultados que se observam no campo das contratações de brasileiros pelos *Teatros Russos*. Ocorreu a contratação de bailarinos brasileiros como solistas nas companhias de *Kazan*, *Vladivostok*, *Voronej*, *Samara*, *Perm* recentes e que comprovam essa dificuldade da contratação fora das grandes “capitais”, como Moscou e São Petersburgo.

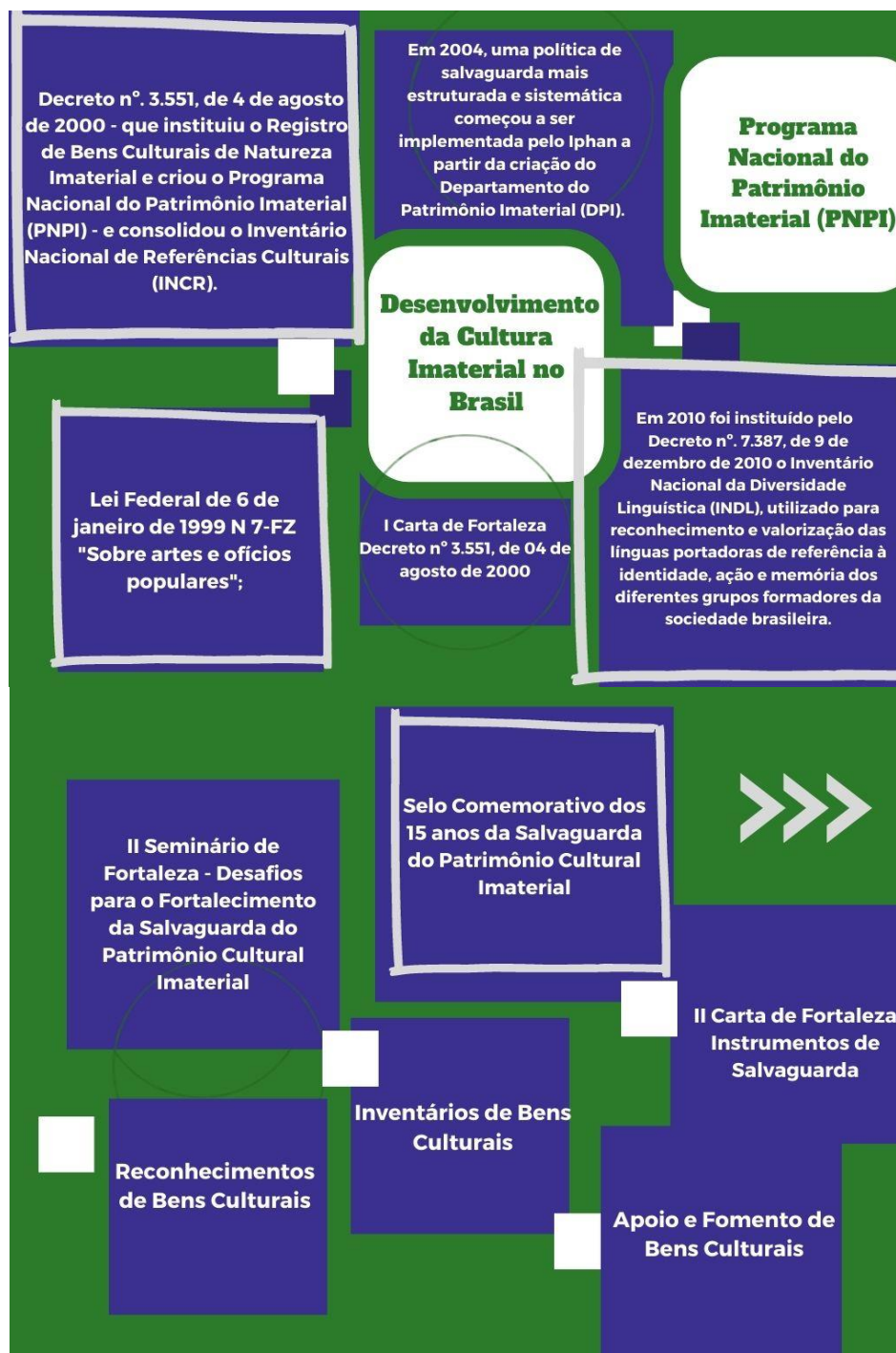
2.2 A ARTICULAÇÃO DO MÉTODO VAGANOVA NO BRASIL E O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

A *metodologia Vaganova* atravessou continentes e pode ser identificada como um movimento além do conhecimento da formação de bailarinos e suas instituições que embarcam nessa proposta se apropriando de conjuntos complexos e geracionais.

No cenário do patrimônio imaterial em que o *método Vaganova* se insere o *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)*, uma autarquia federal vinculada ao *Ministério do Turismo* que responde pela preservação do *Patrimônio Cultural Brasileiro*. Cabe ao *Iphan* proteger e promover os bens culturais do país, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras. O site oficial do *Iphan* (2021) destaca questões relacionadas aos bens culturais de natureza imaterial:

Os bens culturais de natureza imaterial, dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) definem como patrimônio imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural." Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006.

Para atender às determinações legais e criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação desses bens imateriais, o *Iphan* coordenou estudos que resultaram na edição dos seguintes documentos e acontecimentos ao longo da história conforme Mapa 19:



Mapa 19 – Documentos relacionados a cultura imaterial no Brasil

Fonte: Site Oficial do IPHAN

2.2.1 O método Vaganova e os objetos patrimoniais no Brasil

A abordagem das duas instituições brasileiras consideradas objetos patrimoniais no Brasil relacionadas ao ballet clássico são: *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil – ETBB* e *Corpos Artísticos do Theatro Municipal do Rio Janeiro*.

A Escola do Teatro Bolshoi no Brasil – ETBB

Em 29/10/2020 o prefeito Municipal de Joinville, Udo Dohler, no exercício de suas atribuições, sancionou Lei Ordinária que instituiu a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* como *Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Joinville*. Para compreender o objeto de estudo abordado serão destacados alguns excertos do *Plano Municipal de Cultura de Joinville* relacionados à arte, à cultura, à produção da dança e a *ETBB*. Algumas *Metas do Plano Municipal de Cultura – 2012-2021* foram dirigidas para o Projeto de Lei correspondente a instituição da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* como *Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Joinville* e o Projeto de Lei do IPCJ (Inventário do Patrimônio Cultural de Joinville).

O Plano Municipal, Seção III, Joinville, o patrimônio cultural e as artes destaca:

“O compromisso de Joinville com o patrimônio cultural e as artes está expresso em sua Lei Orgânica, de 1990. Nela, o patrimônio histórico-cultural, a cultura e as artes em geral aparecem como responsabilidades do município, orientando as políticas públicas e as ações de governo”:

A Subseção I: Competências do Município em relação à cultura, ao patrimônio histórico-cultural e às artes, apresenta:

No capítulo II da Lei Orgânica, artigo 4º, item 22, a municipalidade tem como uma das suas atribuições, promover a proteção do meio ambiente e do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual. No mesmo capítulo, no artigo 5º, constam como atribuições do município, em comum com a união e o estado: III - proteger documentos, obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, monumentos, paisagens naturais notáveis, e sítios arqueológicos; IV - impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico e cultural; V - proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação e à ciência.

[...] Entidades representativas

Atualmente as instituições que representam o setor são a Anacã Joinville (Associação dos Grupos de Dança), a Ajods (Associação Joinvilense de Dança de Salão) e a ADJ (Associação de Dança de Joinville). A Associação de Grupos de Dança – Anacã Joinville, fundada em 8 de agosto de 2009, conta com 13 grupos filiados com aproximadamente 200 bailarinos. A Anacã Joinville tem como seu principal projeto a gestão do Dança Joinville, projeto que teve início em maio de 2009 com a união dos grupos locais contando com o apoio da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, que cede gratuitamente três

salas apropriadas para a prática da dança e para realizar seus ensaios. O Dança Joinville realiza 4 espetáculos por ano para um público médio anual de 500 pessoas. A Associação Joinvilense de Dança de Salão – Ajods, constituída em 2007, estruturou-se com o objetivo inicial de promover a união dos profissionais da dança de salão em busca de objetivos comuns: o desenvolvimento da dança de salão em Joinville e região, a unificação das ações, o aprimoramento dos conhecimentos em dança de salão, a divulgação da dança de salão e a promoção da mesma no âmbito regional. Desde o início, a Ajods promove bailes, festas e encontros entre seus associados, que inicialmente eram menos de dez. Suas ações eram extensivas a todas as pessoas amantes da dança de salão, professores, escolas, dançarinos e simpatizantes, concentrando-se, até 2010, na realização de bailes de dança de salão, onde as pessoas pudessem praticar esta arte de forma livre e descontraída, remontando às origens dos antigos bailes de gala. Conta atualmente com 5 escolas associadas com aproximadamente 50 100 filiados. Em 2008 é realizada em Joinville a primeira edição do Ritmos a Dois, concurso de dança de salão que só tem crescido e se desenvolvido em todos os seus aspectos, assim se consolidando como um grande evento representativo de dança de salão no calendário nacional do setor.

O setor

Não é apenas a dança como arte e como espetáculo que interessa ao Setorial de Dança. As formas culturais da dança - as heranças populares, as danças tradicionais desta região 73/107 (alemã, gaucha, fandango etc.), as numerosas tradições de dança de salão, as danças folclóricas, a capoeira, entendida também como dança, são elementos que compõem este grande universo da expressão humana por meio do corpo, do ritmo. Situam-se também no Setorial as iniciativas mais recentes no âmbito da dança voltadas para os idosos (a dança sênior) e os deficientes, assim como a dança sacra e aqueles programas de caráter pedagógico voltado para crianças e adolescentes (Programa Dança na Escola, Mostra de Dança na Educação Infantil etc.).

A dança como expressão artística

Desde os primeiros anos da colonização em Joinville, a dança - principalmente nas suas formas clássica e folclórica - é praticada como uma forma de arte, quase sempre em associações que combinavam atividades de canto popular, canto lírico, literatura, dança e teatro. Lança-se aqui um olhar especial para os acontecimentos que marcaram a arte da dança joinvilense nos últimos 40 anos. Os aspectos aqui relacionados foram escolhidos por seu papel na abertura de novas possibilidades para o estudo e a prática da dança como arte. Entre as principais instituições voltadas para a formação e a produção em dança na cidade, encontram-se a Escola Municipal de Ballet (Casa da Cultura), o Instituto Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, o Instituto Festival de Dança de Joinville, o Studio de Dança Dois Pra Lá Dois Pra Cá, o Instituto Ímpar, a Academia Corpo Livre, o Grupo AZ Arte, Asgar Centro de Dança e o Espaço Cultural Avá-Ramin. A Secretaria de Educação desenvolve também um trabalho importantíssimo na formação, principalmente com seu programa Dança na Escola (voltado para os estudantes) e com o Saber e Acontecer (formação continuada de professores).

Escola Municipal de Ballet

Criada em 1975, a Escola Municipal de Ballet (EMB) é uma unidade da Fundação Cultural de Joinville, integrando a Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior. Tem como missão possibilitar o acesso, por meio de um currículo diversificado, ao ensino da dança, visando formar cidadãos sensíveis e criativos. A Escola mantém o curso regular de balé clássico, que inclui ainda em sua matriz curricular as disciplinas de teatro, alongamento, história da dança, iniciação musical e anatomia aplicada à dança. Disponibiliza vagas para crianças a partir de 5 anos. Também oferece cursos livres de sapateado, jazz e balé para adultos. A escola conta hoje com 350 alunos em sua sede, além dos 25 que atende dentro do Programa de Extensão Comunitária da Casa da Cultura, em que oferece aulas de iniciação à dança.

Escola do Teatro Bolshoi no Brasil

A instalação da Escola Bolshoi no Brasil veio plantar um novo marco na dança de Joinville, cujos bons efeitos não apenas sobre a dança joinvilense, mas também brasileira, começam a ser percebidos. A Escola do Teatro Bolshoi no Brasil – a única escola do Bolshoi fora da Rússia – foi inaugurada em 15 de março de 2000. Em 2007 ocorreu a formatura da primeira turma de dança clássica. Numerosos egressos do Bolshoi têm sido convidados a integrar-se a conjuntos profissionais no mundo inteiro, o que evidencia a ampla visibilidade e o respeito que a Escola vem construindo. Em planejamento desde 2006, a criação da Companhia Jovem do Instituto Escola do Teatro Bolshoi no Brasil acontece em 2008, com a contratação de cinco formados da turma que concluiu o Curso Técnico de Formação, após oito anos de estudo. Os primeiros bailarinos 74/107 da Cia. Jovem ETBB assinam contrato como funcionários legais do Instituto Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, que segue as leis trabalhistas vigentes e as normas do sindicato dos artistas de Santa Catarina. A criação da Cia. Jovem, que hoje conta com 15 componentes, tem como objetivo principal oportunizar trabalho para os egressos pela Escola, além da possibilidade de incluir alunos nos repertórios e apresentações agendadas para que estes tenham a possibilidade da prática cênica.

Festival de Dança de Joinville

Depois da criação da Escola Municipal de Ballet, a realização, em 1983, do Festival de Dança de Joinville foi o segundo marco na história da dança em Joinville. Por muitos anos, o Festival de Dança de Joinville trouxe para a cidade grandes expressões do mundo da dança - tanto bailarinos quanto professores - exercendo vivas influências sobre as práticas da dança em Joinville. No entanto, o enorme empenho e os vultosos recursos requeridos da municipalidade para sua realização acabaram reduzindo a capacidade de ação da Fundação Cultural não só na promoção de outras manifestações artísticas, como também na própria dança joinvilense, que ficou por alguns anos relativamente abandonada. Para sanar esta dificuldade, a Fundação Cultural estabeleceu parceria com o Instituto Festival de Dança, que passou a incumbir-se da execução do Festival, incluindo o planejamento e a captação dos recursos para suas edições. Esta parceria foi questionada em 2008 pelo

Ministério Público, com a exigência de que o Instituto de transformasse em organização social, o que veio a acontecer em 2009, quando o contrato de gestão entre a Fundação Cultural e o Instituto foi revisto e a situação, regularizada. Desde então, a qualificação do Festival de Dança de Joinville é inegável, sobretudo por realizar-se praticamente sem recursos públicos do município, trazendo para a cidade, ao contrário, não apenas um significativo número de visitantes, mas grupos, artistas, professores, críticos e espetáculos dentre o que de melhor a dança brasileira tem produzido. E embora a avaliação mais comum seja a de que o FDJ renda visíveis frutos para a dança brasileira, seus bons efeitos sobre os criadores de dança na cidade são inegáveis. Mais recentemente, o Festival de Dança tem realizado um movimento decidido em relação à promoção da dança local – movimento que já vinha se desenhando há vários anos no período do Festival e que agora vem se abrindo para desdobrar-se ao longo de todo o ano.

Grupos e Companhias de Dança

À exceção da Escola Municipal de Ballet, que é pública, os entrevistados são todos do âmbito privado, com ou sem fins lucrativos (sendo em média 30% amadores e 70% profissionais), tendo como foco principal a dança. Das instituições entrevistadas, 7 são escolas de dança (3 delas de dança de salão, 1 de danças urbanas e 3 de balé e dança contemporânea); 24 são grupos de dança e 3 são associações representativas da classe (uma de grupos de dança, outra de profissionais da dança em geral e uma específica da dança de salão). Durante a Pré Conferência Setorial Dança, os participantes solicitaram que constasse deste panorama a seguinte listagem dos grupos atuantes na cidade: Ama Cia de Dança; Centro Beribazu de Cultura; Chhai – Casa do Hiphop Arte Inclusiva; Cia. Urbana Siloe; Companhia Jovem do Teatro Bolshoi; Compás y Arte Escola de Dança Flamenca; CTG Chaparral; CTG Invernada do Sol 75/107; CTG Sítio Novo; CTG Unidos de Joinville; Dança e Tradição Studio de Dança Elos da Corrente; Dança de Rua Escola Municipal de Ballet; Grupo Art Crist; Grupo Cultura Urbana; Grupo de Dança Fernando Lima ; Grupo de Dança Sênior Bethesda; Grupo Folclórico Oldenburg; Grupo Folclórico Windmuhle; Grupo Fúria Das Ruas; Grupo Happy Tap; Join Jesus Ministério de Dança; Maniacs Crew; Ministério de Dança Os Anjos do Hip Hop; Movement Soul; Studio de Dança Dois Pra Lá Dois Pra Cá Ltda; Taipas Cia. de Dança; Trup Cia. de Dança Experimental.

Eventos representativos da dança em Joinville

Aniversário anual do Bolshoi; Baile de Gala do Studio de Dança Dois Pra Lá Dois Pra Cá; Bolshoi para Joinville – temporadas da ETBB (3 vezes ao ano); Dia Mundial da Dança; Encontro de Grupos Folclóricos Windmühleball; Eventos de encerramento das escolas de dança de Joinville (tradicionais); Festival Cultural Beribazu (11 anos em Joinville com as danças afro-brasileiras) Festival de Dança de Joinville; Festival de Dança Sacra; Festival Escolar de Dança; Formação de Plateia da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil; Mostra de Dança Luni Kids (3 anos); Mostra do Programa de Dança nas Escolas Municipais; Mostra Espetáculos de Dança de Joinville; Noite Cultural da Escola Municipal de Ballet; Projeto Dança Joinville; Ritmos a Dois; Concurso de Dança de Salão; Seletiva do Festival de Dança de Joinville; Sexta com Arte da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil.

Conclusão

De modo geral pode-se perceber que o setor da dança em Joinville vem se desenvolvendo num ritmo constante, carecendo, entretanto, por um lado, de investimentos para ampliar e melhorar a formação profissional e, por outro lado, de maior envolvimento e mobilização política do setor com vistas ao seu próprio fortalecimento e qualificação. A definição de diretrizes, ações e recomendações para o Plano Setorial de Dança se deu durante as duas primeiras edições da Conferência Municipal de Cultura de Joinville – CMC-Jlle (2007 e 2009). As prioridades foram estabelecidas em fórum realizado no dia 28 de maio de 2011 e ajustadas na Pré-Conferência Setorial de Dança, realizada em 1o de setembro de 2011.

A Seção X; Plano Setorial de Museus e Patrimônio Cultural; Subseção I; Panorama dos setores de museus e patrimônio cultural, aborda:

[...] A legislação existente no município, apesar de sua inegável importância na construção de uma política pública de preservação do patrimônio cultural de Joinville, restringiu-se somente à proteção do patrimônio de natureza material, como edificações, ambiências, sítios arqueológicos, praças, coleções, acervos, entre outros. Em consonância com o Decreto Federal nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, passou-se a reconhecer no Brasil a necessidade da proteção, além do patrimônio material, das manifestações culturais de natureza imaterial. Entende-se por patrimônio cultural imaterial os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, que se transmite de gerações em gerações, é reinventado, constantemente, pelas comunidades e grupos em função do meio que os cerca, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo, assim, para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Tentando ampliar a ação do poder público sobre a proteção do patrimônio cultural do município, incluindo uma ação voltada a valorização do patrimônio de natureza imaterial, foi elaborado, em um trabalho pactuado com a sociedade civil que durou aproximadamente cinco anos, o Projeto de Lei Complementar nº 48/2011, que versa sobre a instituição do Inventário do Patrimônio Cultural de Joinville (IPCJ). Com este novo marco legal, o município terá o inventário como mais um mecanismo de proteção do patrimônio cultural. Diferente do tombamento, que é uma ação de caráter irrevogável, a Projeto de Lei do IPCJ prevê a revisão completa, a cada dez anos, da listagem dos bens inventariados no município.

Metas do Plano Municipal de Cultura 2012-2021 associadas à abordagem:

Meta 2

Inventário do Patrimônio Cultural de Joinville (IPCJ) 100% implementado como mecanismo de conhecimento e proteção, com registro de bens culturais materiais móveis e imóveis e registro de saberes, celebrações, formas de

expressão e lugares reconhecidos como patrimônio imaterial do município. Esta meta se refere à implementação do Inventário do Patrimônio Cultural de Joinville (IPCJ), mecanismo de conhecimento e proteção de bens culturais materiais e imateriais, instituído pela Lei Complementar no 363/2011. O IPCJ é constituído pelo Inventário do Patrimônio Cultural Material (IPCM) e Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial (IPCI). Em complemento à Lei Municipal no 1.773/1980, que instituiu o tombamento como mecanismo de proteção de bens culturais materiais móveis e imóveis, o inventário é um novo procedimento administrativo pelo qual o poder executivo municipal pode atuar na defesa do patrimônio cultural local, em conformidade com os princípios constitucionais e com o Estatuto da Cidade (Lei Federal nº10.257/2001). No que tange ao patrimônio material, o inventário é um mecanismo de proteção mais flexível que o tombamento, já que pode ser revisto ao longo do tempo. O processo de implementação do IPCM prevê a extinção do Cadastro de Unidades de Interesse de Preservação (UIP's), procedimento administrativo utilizado desde a década de 1980, para indicação prévia de bens culturais imóveis que podem vir a ser protegidos por legislação de proteção do patrimônio cultural. Conforme o art. 8º da Lei Municipal nº 363/2011, no prazo de 18 meses, a contar da publicação desta Lei, o Cadastro de UIP's deverá ser integralmente revisado, com a inclusão no IPCJ dos imóveis considerados de relevância cultural para preservação. Todos os bens culturais localizados no município já protegidos por tombamentos, em âmbito federal, estadual e municipal, ou por legislação específica de proteção, serão incluídos no IPCJ, o que garante aos mesmos todos os benefícios previstos em Lei. Este marco legal abriu caminho para uma política pública municipal de salvaguarda, proteção e valorização do patrimônio imaterial de Joinville, até então não prevista pela legislação municipal. Entende-se por patrimônio cultural imaterial os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural. A inclusão de bens culturais materiais e imateriais no IPCJ se dará por registro em livros específicos, após análise e deliberação da Comissão do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Natural do Município (COMPHAAN), com base em pesquisas que constatem valores culturais atribuídos a estes bens. Esses registros, além de garantir, por força de Lei, a proteção de bens culturais, promove a produção de conhecimento sobre as manifestações culturais reconhecidas como patrimônio cultural do município de Joinville.

Meta 4

Aumento em 100% no número de pessoas que frequentam museus, centros culturais, cinemas, exposições, espetáculos de teatro, circo, dança e música, feiras, mostras, festivais e festas populares. Esta meta se refere ao aumento da frequência do público nas práticas artísticas e culturais, especificamente a museus, centros culturais, cinemas, espetáculos de teatro, circo, dança e música, feiras, mostras, festivais e festas populares. Expressa a experiência cultural dos cidadãos em atividades fora do âmbito domiciliar, mede o acesso a bens e serviços culturais e contribui para a garantia do direito à cultura. Em Joinville, como no restante do país, a cultura ainda não é um direito usufruído pela maioria da população. Nesse sentido, o aumento da frequência às práticas artísticas e culturais deve ser o reflexo de políticas que estimulem a fruição, a formação de público e que ampliem a oferta de bens culturais. Levando em consideração que parte significativa dos espaços culturais do município, tais como os museus, teatros e centros culturais, está localizada na região central da cidade, faz-se necessária a implementação de políticas públicas que

estimulem a mobilidade urbana, oportunizando, aos moradores dos bairros da área urbana e das localidades da área rural, experiência de fruição das criações artísticas e do patrimônio cultural do município. Tal meta demanda políticas específicas visando reduções ou isenções de tarifas do transporte coletivo. Será também preciso ampliar os mecanismos de divulgação, pelos meios de comunicação impressos e audiovisuais, das ações culturais realizadas no município, tanto por parte do poder público municipal, por meio da Secretaria de Comunicação, como pelas empresas privadas que atuam nesse setor.

Meta 21

Construção, adequação, equipagem e operacionalização de 7 novos equipamentos culturais no território da cidade: Centro de Referência de Culturas Populares, Praça de Cultura e Esportes do Aventureiro, Espaço Mais Cultura Vila Nova, Teatro Municipal de Joinville, nova sede do Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, Antiga Prefeitura e Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke.

[...] O Teatro Municipal de Joinville, com capacidade para cerca de 1.100 espectadores, foi pensado para localizar-se junto ao Centreventos Cau Hansen, integrado a este (com vistas ao Festival de Dança) e à Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (ETBB), com a qual compartilhará espaços e agenda. O projeto arquitetônico começou a ser desenvolvido colaborativamente entre o Ippuj, a Fundação Cultural de Joinville e a ETBB. Foi realizada, também, uma reunião pública para compartilhamento do projeto, que deve passar por ajustes finais. Após esses ajustes, será recomendável, antes da abertura dos processos licitatórios para contratação dos projetos executivos complementares, uma audiência pública envolvendo todos os segmentos relacionados ao uso do equipamento e a sociedade. Até 2011, não existiam recursos captados para a execução das obras do Teatro. Os recursos necessários para a construção e equipagem deste equipamento serão obtidos em convênios e incentivos fiscais do Governo Federal e do Governo Estadual, já existindo, em 2011, a aprovação de R\$ 6 milhões, pelo Conselho Estadual de Cultura, para liberação por meio do Fundo Estadual de Cultura, a partir de 2013.

Nos trechos destacados do *Plano Municipal, Seção III, Joinville, o patrimônio cultural e as artes*, a ETBB se apresenta com relevância. Para complementar os resultados direcionados a *Escola Bolshoi no Brasil*, segue o *Projeto de Lei* que instituiu a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade*, conforme Figura 4 .

 CÂMARA DE VEREADORES DE JOINVILLE ESTADO DE SANTA CATARINA	
Ano 2017	
Projeto Lei Ordinaria - 222/2017	
Entrada: 30/05/2017 18:38	
Autoria	
Tânia Larson - SD	
Mensagem Nº:	
Ementa	
Institui a Escola do Teatro Bolshoi como Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Joinville.	
Tramite	
30/05/2017 Iniciada elaboração do documento	
30/05/2017 Enviado ao Suporte Legislativo	
30/05/2017 Enviado para Assinatura do Autor	
30/05/2017 Enviado para Protocolo	
30/05/2017 Protocolado e encaminhado para leitura no pequeno expediente	
01/06/2017 Enviado ao Suporte Legislativo para	

Figura 4 – Primeira página do documento Projeto de Lei que instituiu a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade.

Fonte: Pdf cedido pela vereadora Tânia Larson via e-mail após entrevista.

Em seguida o documento descreve:

O projeto de Lei Ordinária 222/2017: Institui a Escola do Teatro Bolshoi como Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Joinville. O Prefeito Municipal de Joinville, no exercício de suas atribuições, conforme artigos 42 e 68, VI da Lei Orgânica do Município, faz saber que a Câmara de Vereadores de Joinville aprovou e ele sanciona a presente lei ordinária: Art. 1º - Fica estabelecida no Município de Joinville a Escola do Teatro Bolshoi como Patrimônio Cultural Imaterial do Município, a fim de preservar e incentivar seus trabalhos no âmbito cultural e artístico da cidade. Art. 2º - A conservação da Escola do Teatro Bolshoi, se torna de interesse público devido seu valor histórico e

artístico reconhecido internacionalmente. Art. 3º - Se torna reconhecida sua importância social e cultural, evidenciada em seus trabalhos na comunidade de Joinville, entre outros eventos em que a Escola faz parte como parceira ou organizadora. Art. 4º - Se torna notável a relevância em existir no município a Escola de Teatro Bolshoi, levando conhecimento e contemplação artística aos cidadãos de Joinville. Art. 5º - Esta lei entra em vigor no dia de sua publicação. (TÂNIA LARSON - SD Gabinete Parlamentar, 30 de maio de 2017).

Na continuação do Projeto de Lei Ordinária nº 222/2017:

Justificativa. O projeto de lei apresentado tem como objetivo reconhecer a Escola do Teatro Bolshoi como Patrimônio Cultural Municipal, considerando seu incentivo às práticas artísticas e suas ações voltadas à comunidade Joinvilense. A Escola do Teatro Bolshoi é a única filial do famoso Teatro Bolshoi da Rússia, sendo que desde sua inauguração em março de 2000 vem promovendo atividades e apresentações voltadas para o estímulo cultural da cidade. É válido ressaltar os frutos que a Escola trouxe à cidade, a elevando em reconhecimento internacional, e diferenciando Joinville entre as demais cidades do estado, trazendo centenas de turistas e curiosos a cada ano para apreciar as festividades proporcionadas pela tal. No âmbito social, é inegável a participação da Escola do Teatro Bolshoi em ações que visam a apreciação da dança de forma gratuita e educativa, tais como as Palestras de Formação, os eventos da Semana do Idoso, as comemorações do Dia Mundial da Dança com a comunidade, e as experiências proporcionadas pela Formação de Plateia. Seguindo exemplo da ONU e UNESCO, que no passado já mostraram reconhecimento internacional ao Teatro Bolshoi da Rússia, o destacando como Patrimônio Cultural da Humanidade, fica a decoro do Município de Joinville nivelar sua única filial do Bolshoi, instaurado em nossa cidade, ao mesmo patamar, refletindo equivalência e qualidade no ensino artístico e investimento social celebrado ao longo dos anos pela Escola. Acreditando na importância desta propositura, esta Vereadora solicita o apoio dos nobres pares para aprovação do Projeto de Lei apresentado (TÂNIA LARSON - SD Gabinete Parlamentar, 30 de maio de 2017).

No documento seguem as fichas do processo de votação e recebimento e o Relatório que destaca:

Trata-se do Projeto de Lei Ordinária n. 222/2017, de autoria da Ver. Tânia Larson, que objetiva instituir a Escola do Teatro Bolshoi como Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Joinville, tornando-o assim de interesse público, notadamente em razão do seu valor e histórico publicamente reconhecido. Importante frisar que foram realizados debates com as partes interessadas, especificamente o representante da Escola do Teatro Bolshoi e da COMPHAAN e Secretário da Cultura do Município de Joinville. É o breve relato. 2. Análise Técnica. 2.1 Competência e Iniciativa. Não há restrição imposta às municipalidades para que legislem sobre a matéria a que se refere a proposição: organização administrativa. O artigo 30, inciso IX, da Constituição Federal atribui às municipalidades a competência legislativa sobre promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local e no âmbito do Município de Joinville, o artigo 4º, inciso I, item 22, da Lei Orgânica reveste o Município de competência para: Art. 4º Ao

Município de Joinville compete: I - dispor sobre assuntos de interesse local, cabendo-lhe, entre outras, as seguintes atribuições: [...] “22 - promover a proteção do meio ambiente e do patrimônio histórico cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual”; E a Lei Orgânica Municipal possibilita que o poder legislativo coteje assuntos de interesse local. A saber: Art. 7º Cabe à Câmara, com a sanção do Prefeito, dispor sobre as matérias de competência do Município e especialmente: I - legislar sobre assuntos de interesse local, inclusive suplementando a legislação federal e estadual; Diante do exposto, não há restrição imposta às municipalidades para que editem normas com vistas a regulamentar os serviços de interesse local, neste caso conferir como patrimônio cultural uma instituição instalada no município de Joinville.

2.2 Forma de Veiculação da Proposição. De mesma sorte, nota-se não existir impropriedade técnica no que tange à forma de que lançou mão a autora para apresentar sua Proposição. Com efeito, a Lei Orgânica do Município relacionou determinadas matérias cuja disposição legislativa foi reservada à Lei Complementar (rol constante dos incisos do artigo 33 da LOM), a Resoluções (artigo 48 da LOM) e a Decretos Legislativos (artigos 46 e 47 e da LOM). Considerando-se que não há obrigatoriedade para que a matéria seja veiculada por meio de algum daqueles instrumentos, resta concluir que sua regulamentação remanesce mesmo à lei ordinária municipal. Sendo assim, verificam-se preenchidas as formalidades necessárias para a admissibilidade da proposição em destaque.

3. Conclusão. Tecidas todas estas considerações, recomenda-se a Aprovação do Projeto de Lei Ordinária n. 222/2017 pela Comissão de Legislação, Justiça e Redação, porquanto não se vislumbram óbices à admissibilidade jurídica do processo legislativo. Joinville, 30 de setembro de 2020. Richard Harrison (MDB)Relator; Fábio Dalonso (PSD)Secretário; Mauricio Fernando Peixer (PL) Membro; Odir Nunes (PSDB)Membro e Roque Mattei (MDB) Membro. A Lei Nº 8.885, de 27 de outubro de 2020 institui a Escola do Teatro Bolshoi como Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Joinville. O Prefeito Municipal de Joinville, no exercício de suas atribuições, conforme artigos 42 e 68, inciso VI, da Lei Orgânica do Município, faz saber que a Câmara de Vereadores de Joinville aprovou e ele sanciona a presente lei ordinária: Art. 1º Fica estabelecida no Município de Joinville a Escola do Teatro Bolshoi como Patrimônio Cultural Imaterial do Município, a fim de preservar e incentivar seus trabalhos no âmbito cultural e artístico da cidade. Art. 2º A conservação da Escola do Teatro Bolshoi, se torna de interesse público devido seu valor histórico e artístico reconhecido internacionalmente. Art. 3º Se torna reconhecida sua importância social e cultural, evidenciada em seus trabalhos na comunidade de Joinville, entre outros eventos em que a Escola faz parte como parceira ou organizadora. Art. 4º Se torna notável a relevância em existir no município a Escola de Teatro Bolshoi, levando conhecimento e contemplação artística aos cidadãos de Joinville. Art. 5º Esta lei entra em vigor no dia de sua publicação. (UDO DÖHLER, Prefeito). O Documento assinado eletronicamente por Udo Dohler, Prefeito, em 27/10/2020, às 13:46, conforme a Medida Provisória nº 2.200-2, de 24/08/2001, Decreto Federal nº8.539, de 08/10/2015 e o Decreto Municipal nº 21.863, de 30/01/2014.

Por fim, seguem trechos das vinte e uma páginas do inventário *IPCJ* da Prefeitura Municipal de Joinville:

Senhor Presidente, Estamos encaminhando a essa Egrégia Câmara, para apreciação e aprovação dos Senhores Vereadores, o anexo projeto de Lei que institui o Inventário do Patrimônio Cultural de Joinville - IPCJ, instrumento complementar à Lei 1.773, de 10 de dezembro de 1980 e à Lei 6.705, de 11 de junho de 2010. O IPCJ visa identificar, registrar e catalogar os bens culturais materiais e imateriais, em um cadastro simples, dinâmico e flexível no tempo. Além disso, o projeto prevê soluções positivas e compensatórias, hoje inexistentes na legislação municipal vigente, para os proprietários de bens inventariados. A nova lei permitirá a revisão completa da lista de imóveis cadastrados como Unidades de Interesse de Preservação - UIP, elencando apenas os de maior importância ao patrimônio de Joinville, de acordo com critérios claros e objetivos. Comisso, possibilita-se o desenvolvimento sustentável da cidade, criando-se um equilíbrio entre as necessidades reais de crescimento e preservação da memória coletiva. A preservação do patrimônio cultural é uma obrigação do Estado, prevista em declarações da Unesco, nas Constituições Federal e Estadual, na Lei Orgânica Municipal e no Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Ambiental de Joinville. Preservar o patrimônio cultural é garantir diferenciais que fortaleçam a identidade de um povo, de uma cidade, de um Estado, de uma Nação. Não é contraditório ao desenvolvimento econômico e social, pelo contrário, impulsiona-o. Recuperar e preservar o patrimônio cultural são atividades essenciais à formação do conceito de herança, além de estímulos ao desenvolvimento econômico sustentável e humanizado. Um povo sem memória não tem referências que lhe permitam projetar-se para o futuro. Uma cidade sem patrimônio preservado não oferece diferenciais que a destaque em dentre as demais, o que se torna um impedimento ao desenvolvimento humano e turístico, em médio prazo. O patrimônio cultural é a base da identidade, e justamente por isso, é um dos alicerces do desenvolvimento econômico e humano. A Agenda 21 da Cultura, documento assinado em Barcelona, no ano de 2004, por gestores de municípios de mais de 40 países, inclusive Joinville, salienta que o patrimônio cultural, tangível e intangível, é o testemunho da criatividade humana e o substrato da identidade dos povos. A vida cultural contém, simultaneamente, a riqueza de poder apreciar e acumular tradições dos povos com a oportunidade de permitir a criação e a inovação das suas próprias formas. A Declaração Universal de Diversidade Cultural (Unesco, 2001), salienta que toda criação tem suas origens nas tradições culturais, porém se desenvolve plenamente em contato com outras. Essa é a razão pela qual o patrimônio, em todas as formas, deve ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas. A legislação de patrimônio cultural hoje vigente em Joinville trata somente da preservação do patrimônio material, como edificações, ambiências, sítios arqueológicos, praças, lugares, coleções, acervos, entre outros. Ocorre que, além do patrimônio material, também é reconhecida a necessidade de se proteger o imaterial. Isso porque não só de aspectos físicos se constitui a cultura de um povo. Há muito mais, contido nas tradições, no folclore, nos saberes, nas línguas, nas festas, nas celebrações e em diversos outros aspectos e manifestações, transmitidos oral ou gestualmente, recriados coletivamente e modificados ao longo do tempo. Entende-se por patrimônio cultural imaterial os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, que se transmite de gerações em gerações, é

reinventado, constantemente, pelas comunidades e grupos em função do meio que os cerca, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo, assim, para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. O presente projeto de Lei, além de atualizar a legislação nesse sentido, prevê e estimula a aprovação de lei complementar específica que estabeleça uma série de benefícios aos proprietários de bens imóveis inventariados, que hoje arcam com todas as obrigações de mantê-los preservados. Alguns mecanismos propostos por este projeto de Lei, ainda inédito no Brasil, foram adotados com sucesso na cidade de Buenos Aires, trazendo benefícios consideráveis aos proprietários dos bens, ao estimular o uso e a preservação dos imóveis para moradia ou para a implantação de serviços de cultura e lazer diferenciados. Outros benefícios sugeridos para futuro, como as isenções tributárias, já estão vigentes em muitos municípios brasileiros, inclusive próximos de Joinville, como Curitiba, Florianópolis, São Bento do Sul e Blumenau. Importante salientar que o presente projeto de Lei foi analisado e elaborado com a participação efetiva e consonância de inúmeras instituições representativas de diferentes órgãos públicos e segmentos da sociedade civil. Entre 2009 e 2010, foram realizadas reuniões periódicas, específicas para este fim, com a presença de representantes dos seguintes órgãos públicos e instituições: Fundação Cultural de Joinville (coordenação); Fundação Instituto de Pesquisa para o Planejamento Sustentável de Joinville - IPPUJ; Fundação Municipal do Meio Ambiente - FUNDEMA, Secretaria de Infraestrutura Urbana - SEINFRA; Secretaria da Fazenda; Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE; Sociedade Educacional de Joinville - SOCIESC; Associação Empresarial de Joinville - ACIJ; Associação de Joinville e Região da Pequena, Micro e Média Empresa - AJORPEME; Câmara de Dirigentes Lojistas de Joinville - CDL; Associação dos Comerciantes de Materiais de Construção de Joinville e Região - ACOMAC; Sindicato das Empresas de Compra, Venda e Locação e Administração de Imóveis e Condomínios Residenciais e Comerciais do Norte do Estado de Santa Catarina - SECOVI NORTE/SC; e Sindicato da Indústria da Construção Civil de Joinville - SINDUSCON. Por fim, o projeto de Lei foi aprovado pelo Conselho da Cidade. Em face das razões ora apresentadas, os Senhores Vereadores certamente haverão de aprovar o anexo projeto de Lei, na sua íntegra. Na oportunidade, apresentamos a V. Exa., Senhor Presidente, e aos demais integrantes desse Poder Legislativo, nossos protestos de estima e consideração (CARLITO MERSS, Prefeito Municipal). Exmo. Sr. Vereador Sandro Silva; Presidente da Câmara de Vereadores de Joinville. *N e s t a.* Projeto de lei nº Anexo à Mensagem nº. Institui, no âmbito do Município de Joinville, o Inventário do Patrimônio Cultural de Joinville - IPCJ, e dá outras providências.

Dialogando diretamente com o patrimônio imaterial, cita-se:

CAPÍTULO III. DO INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL – IPCI. Seção I. Dos Registros e Procedimentos. Art. 29. O inventário dos bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural joinvilense será efetuado em quatro livros de registro, a saber: I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas

da vida social; III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas, lúdicas e infantis; IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas. § 1º A inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira e joinvilense. § 2º Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural joinvilense e não se enquadrem nos livros definidos, cabendo à Comissão do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Natural do Município de Joinville determinar sua abertura, quando for o caso. Art. 30. A inclusão de bens culturais de natureza imaterial no IPCI será instruída junto à Fundação Cultural de Joinville, com todos os elementos necessários à identificação das características que determinam a importância da sua preservação. § 1º A iniciativa do processo de inclusão no IPCI poderá partir de qualquer interessado, devendo, neste caso, ser instruído pelo requerente com todos os elementos necessários, com base nos critérios de valoração estabelecidos no art. 7º. § 2º Um único processo poderá tratar da inclusão de inúmeros bens imateriais no IPCI, sempre que os mesmos estabelecerem uma noção de conjunto. Art. 31. Instruído o processo, a Fundação Cultural de Joinville o submeterá à Comissão do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Natural do Município de Joinville, para análise e deliberação quanto à inclusão no IPCI. § 1º A Fundação Cultural de Joinville, sempre que necessário, orientará os proponentes na montagem do processo. § 2º A instrução constará de descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente, e deverá mencionar todos os elementos que lhe sejam culturalmente relevantes. § 3º Ultimada a instrução, a Fundação Cultural de Joinville emitirá parecer acerca da proposta de registro que será publicado em jornal de grande circulação no Município, para fins de manifestação de interessados. § 4º Decorridos 15 (quinze) dias da publicação do parecer, o processo será encaminhado à Comissão do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Natural do Município de Joinville, que o incluirá na pauta de deliberação de sua próxima reunião. § 5º Após a deliberação da Comissão do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Natural do Município de Joinville, o Diretor Presidente da Fundação Cultural de Joinville decidirá pela inclusão, ou não, do bem cultural de natureza imaterial no IPCI, em até 30 (trinta) dias, prorrogáveis por igual prazo. Art. 32. A inclusão de bem imaterial no IPCI se dará por portaria do Diretor Presidente da Fundação Cultural de Joinville, a ser publicada no Jornal do Município no prazo de 15 (quinze) dias, sendo-lhe conferido o título de Patrimônio Imaterial de Joinville. Parágrafo único. A inscrição do bem cultural de natureza imaterial no IPCI poderá ser cancelada, a qualquer tempo, mediante a provocação da instauração de procedimento específico, devidamente justificada e instruída com os elementos pertinentes, por parte de qualquer interessado, junto à Fundação Cultural de Joinville, ou ex officio, seguindo-se, no que couber, os trâmites previstos no art. 17 da presente Lei. Art. 33. Os bens imateriais do Município de Joinville, que eventualmente sejam protegidos por legislação específica de preservação do patrimônio cultural, nas diferentes esferas, serão automaticamente incluídos no IPCI, dispensando-se os procedimentos previstos nos artigos 30 e 31 desta Lei.

Na Seção II do capítulo III, referente aos bens imateriais, o IPCJ destaca:

Dos Efeitos aos Bens Imateriais. “Art. 34. A inclusão de um bem cultural no IPCI determina a obrigação de respeito e atenção à sua preservação”. Parágrafo único. A Fundação Cultural de Joinville, através de seu Diretor Presidente, poderá, mediante manifestação de interessados ou ex officio, provocar a instauração do processo de registro do bem cultural inscrito no IPCI como Patrimônio Cultural de Santa Catarina ou Patrimônio Cultural do Brasil, junto aos órgãos competentes. Art. 35. Os projetos relacionados à manutenção e preservação de bens imateriais registrados no IPCI, que eventualmente sejam encaminhados aos mecanismos de incentivo do Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura -SIMDEC, implementado pela Lei no 5.372, de 16 de dezembro de 2005, terão prioridade dentre os demais projetos de cultura imaterial.

Informações da vereadora Tânia Larson - Câmara de Vereadores de Joinville, dia 24 de agosto de 2021 - Processo: Escola do Teatro Bolshoi no Brasil como Bem Imaterial

* A vereadora e sua equipe de advogados encontraram desafios para apresentar a relevância de nomear o considerado Patrimônio Imaterial da cidade; * Além da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, estão desenvolvendo a tarefa de instituir a Festa das Flores, da cidade de Joinville como Bem Imaterial; * O referente projeto até o momento foi o único projeto de Patrimônio Imaterial da cidade que passou pela Câmara de Vereadores; * A vereadora *Tânia Larson*, em conversa, menciona seu interesse em dar continuidade ao processo com a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* na instituição da *Escola* como também Patrimônio Material da Cidade. No domingo, 12 de dezembro de 2021, durante a cerimônia da *Colação de Grau de formatura, da 14ª turma na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, o embaixador da Rússia no Brasil, *Alexey Kazimirovitch Labetskiy*, discursou sobre a importância da *Escola* brasileira para o cenário da dança e da arte, no mundo. Na ocasião, o *Embaixador* aproveitou para condecorar o *Diretor Geral da Escola Bolshoi, Pavel Kazarian*, e em nome do *Chanceler Russo, Sergei Lavrov*, fez a entrega da *Medalha de Honra* pela cooperação concedida a pessoas que desempenham funções importantes na promoção de entendimento dos povos, e neste caso concreto dos povos russo e brasileiro BRRU.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro – TMRJ

O Governador do Estado do Rio de Janeiro declarou o *Corpo Artístico Permanente* da *Fundação do Theatro Municipal Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro* com lei nº 5735, de 27 de maio de 2010:

A Lei Nº 5735, de 27 de maio de 2010 do Governador do Estado do Rio de Janeiro cita:

Faço saber que a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro decreta e eu sanciono a seguinte Lei: Art. 1º Declara o Corpo Artístico Permanente da Fundação Theatro Municipal Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Art. 2º Esta Lei entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário. (SÉRGIO CABRAL, Governador, Rio de Janeiro, em 27 de maio de 2010). Justificativa. O Theatro Municipal – A História. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, situado em uma das extremidades da Avenida Rio Branco, antiga Avenida Central, é um dos símbolos das grandes mudanças urbanísticas introduzidas pelo Prefeito do Distrito Federal, Engenheiro Francisco Pereira Passos, em 1904. Inspirado na Ópera de Paris, onde o modelo francês daquela cidade foi utilizado como referência para as transformações urbanas realizadas pela recém formada República, inspirou também os dois arquitetos, empatados no primeiro lugar do concurso internacional. Idealizado através do empenho de vários intelectuais da época, entre eles Olavo Bilac e Arthur Azevedo, a 19 de março de 1904 foi aberto por edital da Prefeitura um “concurso artístico” para apresentação dos projetos para a construção do novo teatro. A resolução causou polêmica, onde alguns contestavam os gastos que não fossem os utilizados em melhorias de saneamento e educação, tão necessários à cidade no início do século XX. Para tal argumento, cumpre lembrar que a Prefeitura possuía fonte de renda própria para o objetivo. Esta era proveniente de imposto especial cobrado de outros teatros existentes na época, ação esta, oficializada através de lei. Entre os sete inscritos no concurso da Prefeitura para a escolha do projeto, foram finalistas os de pseudônimo “Aquilla”, “Isadora”, respectivamente o engenheiro Francisco Oliveira Passos, filho do então prefeito Pereira Passos e Albert Guilbert, arquiteto francês. Na construção não foram poupados esforços para que o edifício fizesse justiça aos comentários polêmicos na imprensa, questionando as capacidades artísticas do referido engenheiro, chegando mesmo a ser atribuída a autoria real a um arquiteto belga. Na realidade, a fusão entre o 1º e 2º lugar foi sábia e resultou em um resultado plástico deslumbrante, entre mármore, vitrais, cristais e obras de arte. A obra durou quatro anos, na qual, durante o primeiro ano havia dois turnos de trabalhos, de forma ininterrupta, para que as fundações em granito estivessem concluídas dentro do prazo previsto. Os materiais nobres empregados, entre eles os mármore italianos e belgas utilizados nas áreas internas e externas e o cobre com pátina dourada na cobertura, todos importados da Europa, exigiam esmero e capacitação técnica, requerendo a utilização de mão-de-obra estrangeira, conforme registro dos livros de ponto da construção, existentes no Centro de Documentação do Theatro Municipal. Na noite de 14 de julho de 1909, coube ao poeta Olavo Bilac fazer o discurso de inauguração, entregando à cidade do Rio de Janeiro a materialização dos sonhos dos que aspiravam com uma casa de espetáculos digna da nova metrópole. A História Artística. Quando de sua abertura, em 1909, o Theatro não tinha orquestra, coro ou corpo de baile. Durante sua primeira década (1909 – 1919) estas três organizações vieram completas da Europa, ou mais precisamente, da Itália. As temporadas líricas e de balé eram então organizadas pelos grandes empresários daquela época que dominavam as praças do Rio e de Buenos Aires e, em forma menor, São Paulo e Montevideu. Se examinarmos os arquivos dos dois teatros, Municipal do Rio e Colón de Buenos Aires encontraremos temporadas idênticas, com o mesmo repertório,

mesmos nomes, mesmos cenários, mesmos sucessos e insucessos. Na década seguinte (1920 – 1929) conhecendo bem suas praças, estes empresários passaram a contratar elementos locais para completar suas companhias, em especial para a orquestra, isto porque já existiam orquestras locais destinadas ao gênero sinfônico como, no caso do Rio de Janeiro, as do Centro Musical do Rio de Janeiro, Centro Sinfônico Leopoldo Miguez e, a partir de 1913, a Sociedade dos Concertos Sinfônicos, esta dirigida por Francisco Braga. Em 1925, entretanto, o Colón estabeleceu seus Corpos Estáveis e começou a implantar o princípio da “municipalização” das temporadas, isto é, organizadas pela prefeitura, no começo ainda se servindo dos grandes empresários apontados acima, e, a partir de 1931, totalmente geridos pelo município. – Isto trouxe consequências nas temporadas do nosso Municipal: constatando-se que as temporadas de ópera e balé utilizavam cada vez mais elementos do país e, a partir daquela data, que os empresários relutavam em trazer orquestra e coro completos da Europa, pela perda da Praça de Buenos Aires, e estimulados pela solução portenha, passou-se a pensar numa solução idêntica. Passada a tormenta econômica mundial dos anos 29 e 30 e, neste último, a vitória da revolução comandada por Getúlio Vargas, em 1931 o Interventor Federal da cidade do Rio de Janeiro, Adolfo Bergamini, chegou à conclusão de que seria vantajoso, sob todos os aspectos, criar uma Orquestra oficial permanente pondo fim ao sistema de contratação de músicos avulsos que vigorara nas duas décadas precedentes. Assim em 2 de maio de 1931 pelo Decreto nº 3.506 criou-se a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A 5 de setembro de 1931 iniciava-se a atividade da orquestra cujos músicos foram recrutados através de concurso, com um concerto, tendo como solista o tenor Tito Schipa, sob a regência de Francisco Braga, que foi seu primeiro Maestro Titular. Os maiores vultos da música nacional e estrangeira tem dirigido a orquestra do Theatro Municipal e seu Coro tanto em ópera, como Marinuzzi, Panizza, Papi, Szenkar, Wolff, Serafin, Morel, Votto, Bush, Elmendorff, Gracis, Jarvi, Tauriello, Franz Paul Decker, Veltri, Gandolfi e os brasileiros Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky, David Machado, Mario Tavares, Henrique Morelenbaum e Roberto Duarte entre outros, bem como em concertos e ballet, tais como E. Kleiber, Swarowsky, Romano Gandolfi e compositores como Stravinsky, F. Schmitt, Hindemith, e os brasileiros Villa-Lobos, Mignone, José Siqueira e Lorenzo Fernandez. Em 1932, Walter Mocchi com sua esposa, Bidu Sayão e seus principais maestros, Silvio Piergili, Salvatore Ruperti e Santiago Guerra, reuniram os principais cantores nacionais em atividade na época e mais os formandos da Escola de Canto do Theatro Municipal e criaram a Associação Brasileira de Artistas Líricos (ABAL), que se tornou o embrião da ópera nacional e de onde saíram os primeiros integrantes do Coro do Theatro Municipal, finalmente formado em 1933. Aqui cantaram, entre muitos outros, Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Bidú Sayão, Renata Tebaldi, Maria Callas, Rolando Panerai, Helga Dernesch, John Vickers, dirigidos por Pietro Mascagni, Felix Weingartner, Fritz Busch, Carl Ebert. A partir de 1978, após a reforma do teatro e a construção da Central Técnica de Produções, incrementou-se a produção local e montagem de grandes espetáculos líricos com direção cênica de artistas de renome nacional e internacional, como Franco Zeffirelli, Lamberto Puggelli, Sergio Brito, Adolfo Celli, Gianni Rato, Wolfgang Wagner, Hugo de Anna e Margarita Wallmann. O Corpo de Baile do Theatro Municipal só foi criado oficialmente em 1936, mas desde a criação da Escola de Dança por Maria Olenewa, em 1927, seus bailarinos já se apresentavam nas temporadas de ópera como sendo o Corpo de Baile do Theatro Municipal. O Ballet do Theatro Municipal, uma das poucas companhias de dança clássica das Américas e a ÚNICA do Brasil, vem se apresentando regularmente desde

1936, mostrando ao mundo artistas como Márcia Haydée, Beatriz Consuelo, Yvonne Meyer, Tamar Cappeler, Aldo Lotufo, Artur Ferreira, Nora Esteves, Ana Botafogo, Cecília Kerche, Roberta Marques, Thiago Soares, entre outros; sendo que, a grande maioria destes artistas são oriundos da Escola de Dança Maria Olenewa. A companhia foi dirigida por grandes nomes da dança como Maria Olenewa, Tatiana Leskova, Nina Verchinina, Eugenia Feodorova e Jean-Yves Leormeau entre outros. Assim, em 1933, foi organizada a primeira Temporada Lírica Oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a apresentação de 11 (onze) óperas com solistas internacionais e nacionais, mas com a Orquestra Sinfônica, o Coro e Corpo de Baile do Theatro Municipal, pela primeira vez completo com artistas residentes na cidade do Rio de Janeiro. A partir da criação de seus corpos artísticos estáveis, a Orquestra Sinfônica, o Coro e o Corpo de Baile, pelo alto nível artístico de seus integrantes imediatamente reconhecido pelos principais maestros do mundo que aqui aportavam, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro rapidamente conquistou uma reputação de excelência no cenário clássico internacional e chegou a ser classificado como um dos cinco melhores teatros do mundo. Até não muito tempo atrás, todo grande artista das artes clássicas no mundo tinha como meta, para ser reconhecido como detentor de fama internacional, apresentar-se à frente dos corpos artísticos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O fascínio que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro exerce no mundo inteiro é devido não apenas à sua beleza arquitetônica, mas sobretudo à magnificência de seus corpos artísticos, que são o suporte indispensável para as suas maravilhosas temporadas de óperas, ballets e concertos apresentados pela casa. Manifestações Cênicas do TMRJ. Patrimônio Imaterial Cultural do Estado do Rio de Janeiro. Falar do Theatro Municipal sem seus corpos artísticos seria a mesma relação de um “corpo sem alma”. Como instrumento de preservação da prática cultural das manifestações cênicas clássicas do canto lírico, da dança e da orquestra sinfônica, todas no âmbito do Theatro Municipal, vinculados a atividade-fim desta secular casa de espetáculos, o presente projeto visa o reconhecimento da importância da preservação dos “Corpos Artísticos Permanentes da Fundação Teatro Municipal” de nosso estado, justificados no entendimento do que estes representam como forma de expressão das artes clássicas, garantindo assim a perpetuação da transmissão não só destes fazeres e de sua tradição, mas principalmente preservando a memória cultural original do núcleo embrionário das temporadas líricas, genuinamente cariocas, surgidas na década de 30, pela necessidade de suprir as temporadas internacionais, inviabilizadas pela crise financeira de 1929, fato este decisivo, que colaborou decisivamente para a identidade, formação da cultura clássica de nossa cidade e porque não dizer, do país, visto que, à época a cidade do Rio de Janeiro era ainda o Distrito Federal. Lembrando ainda, que a população brasileira elegeu o Theatro Municipal do Rio de Janeiro como uma das Sete Maravilhas do Rio de Janeiro, não sendo esta eleição, com certeza, somente pelo seu belíssimo prédio, mas pelas atividades lá apresentadas por seus Corpos Artísticos Permanentes.

Para finalizar a documentação referente ao objeto patrimonial do *TMRJ* apresento trechos do *Plano Municipal de Cultura – Rio de Janeiro*:

Plano de construção de uma cultura cidadã para a cidade do Rio de Janeiro: A sociedade clama por uma política pública de cultura que tenha continuidade, uma política de Estado para além de uma gestão de governo, fundamentada,

construída, proposta e formulada em conjunto com os diversos setores da sociedade, referenciada em diagnósticos, pesquisas, levantamentos, mapeamentos considerando os anseios e necessidades de cidadãos e cidadãs que conferem vida, movimento e expressão à cidade. Esta é a cidade do Rio de Janeiro para a qual somos convocados – todos e todas – a pensar e a construir um Plano de Cultura. Nessa direção, consideramos como principal desafio desta política de Estado, o de ultrapassar ações pontuais e eventuais, traçando diretrizes e metas para os próximos dez anos. Isso supõe a descentralização de recursos direcionados às áreas desassistidas das periferias da cidade, além do fomento e apoio às diferentes linguagens artísticas, à valorização, salvaguarda, proteção e manutenção das comunidades tradicionais, da memória e das identidades locais da cidade do Rio de Janeiro.

[...] 2. Caracterização do Município – Histórico: Remonta ao início dos anos 1530 a construção do primeiro marco simbólico da posse das terras brasileiras no Rio de Janeiro, uma casa portuguesa chamada pelos indígenas de Carioca (casa de branco), atual gentílico dos habitantes da cidade. Mas foi apenas em 1565 que a Cidade de São Sebastião foi fundada pelos portugueses como uma tentativa de coibir a ocupação de invasores. Em 1763, o Rio de Janeiro se tornou a nova capital da colônia, o que a fez crescer em importância e em número de habitantes, que nesse ano somaram 40 mil. Para expandi-la foram executadas diversas reformas urbanas e sanitárias como a abertura de ruas, surgimento de novos bairros, aterramentos e construções como o Passeio Público, primeiro parque público da América Latina. Em 1808, com a transferência da Família Real para o Brasil, o Rio de Janeiro tornou-se capital sede do Reino português, agregando cerca de 15 mil novos moradores à cidade. O fato de ter sido a única cidade colonial a se tornar sede do Império permitiu que o Rio fosse dotado, ainda no século XIX, de seus primeiros equipamentos culturais como a criação, em 1818, do Museu Nacional e da Biblioteca Nacional. A presença da corte foi responsável por mudanças expressivas: a fundação do Banco do Brasil, a criação da Imprensa Régia, o Real Horto Botânico, entre outros. Novos teatros foram construídos, como o Real Teatro de São João. Também trouxe mudanças nos hábitos dos cariocas que ficavam mais recolhidos em suas residências e que passaram a sair com mais frequência às ruas e se entreter em teatros, arenas e circos armados nas periferias do centro. Talvez esta situação histórica possa explicar a posição desta cidade em relação às demais capitais do Brasil já que, segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 73,2% dos municípios brasileiros não possuem, sequer, um museu, e apenas cerca de 7% possuem um cinema. A transferência da sede da Monarquia portuguesa para o Rio colaborou com a vinda de diversas missões artísticas e científicas que contribuíram para propagar a imagem da cidade para o resto do mundo. O Brasil teve como sua primeira política cultural a Missão Francesa (1816) responsável pela contratação de artistas, arquitetos, gravadores e fotógrafos franceses com a tarefa de remodelar, pintar e registrar a nova sede do Império. Foi liderada por Joachim de LeBreton e formada por Jean-Baptiste Debret, Nicolas -Antoine Taunay, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny e Marc Ferrez. O maior legado dessa política foi o surgimento dos ensinos regulares na Academia Imperial de Belas Artes criada em 1827. A independência do Brasil, em 1822, provocou a transformação da cidade em capital do Império. A cidade cresceu e sua população também. Anos mais tarde, a liberação da mão de obra escrava, as imigrações estrangeiras e nacionais produziram um grave problema de moradia e transporte fazendo com que muitos passassem a morar em cortiços no centro da cidade. Nesse período surgiu a primeira favela, instalada no morro da Providência. Em 1902, na gestão do prefeito Francisco Pereira Passos, o Rio de Janeiro, então capital da República, passou por um

processo de embelezamento inspirado no programa de modernização parisiense, que mudou completamente a fisionomia da cidade ao alargar ruas, abrir avenidas e remodelar o porto. Os prédios revelaram um novo estilo arquitetônico, o ecletismo, que tem no Teatro Municipal o seu mais importante exemplo. Na área da saúde, as campanhas sanitaristas empreendidas por Oswaldo Cruz, provocaram a destruição de cortiços e a remoção de favelas, principais focos de doenças como cólera, febre amarela e varíola. Os moradores de tais habitações foram, então, deslocados para as áreas periféricas da cidade.

2.3 REQUISITOS PARA INCLUSÃO COMO PATRIMÔNIO MUNDIAL

Inclusão na *Lista do Patrimônio Mundial pelo Governo de São Petersburgo - Comitê de Controle Estatal, Uso e Proteção de Monumentos Históricos e Culturais*:

Ao propor qualquer um dos sítios para inscrição na Lista do Patrimônio Mundial, um Estado Parte da Convenção assume a responsabilidade por sua preservação e expressa sua prontidão para cumprir todas as regras aplicáveis de proteção internacional. Portanto, a inclusão na Lista do Patrimônio Mundial não é apenas um momento importante e solene, mas também o início de um longo e muito responsável caminho associado à tomada de todas as medidas possíveis para preservar os sítios inscritos na Lista do Patrimônio Mundial e que fazem parte do patrimônio comum da humanidade. A inclusão de um sítio na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO é um processo longo e trabalhoso. 2,5 anos é o tempo mínimo necessário para cumprir todos os requisitos e procedimentos do Comitê do Patrimônio Mundial. Para ser incluído na Lista do Patrimônio Mundial, qualquer Estado Parte da Convenção deve: - identificar objetos localizados em seu território e dignos de inclusão na Lista do Patrimônio Mundial. Ao mesmo tempo, é necessário levar em conta a diferença entre objetos de valor para qualquer povo ou estado e objetos que podem ser reconhecidos como parte do patrimônio comum da humanidade. Patrimônio Mundial são monumentos, conjuntos e locais de interesse que têm um valor universal excepcional, ou seja, um valor "que é tão excepcional que transcende as fronteiras nacionais e representa um valor universal para as gerações presentes e futuras de toda a humanidade". - incluir os objetos identificados na lista preliminar. A Lista Provisória é um registro de bens que um Estado Parte da Convenção planeja propor para inscrição na Lista do Patrimônio Mundial. As listas provisórias devem ser enviadas ao Centro do Patrimônio Mundial pelo menos um ano antes do envio do dossiê de candidatura ao Comitê do Patrimônio Mundial. Os Estados Partes devem revisar suas Listas Indicativas pelo menos a cada 10 anos. - preparar um dossiê sobre o objeto com a descrição de todas as suas características, justificativa da singularidade, mapas detalhados mostrando os limites do objeto, informações sobre os métodos de proteção do objeto e o sistema de gestão de acordo com os requisitos atuais do Comitê do Patrimônio Mundial. - submeter o dossiê à consideração de organizações especializadas - órgãos consultivos do Comitê do Patrimônio Mundial (este procedimento leva cerca de um ano e meio). O dossiê sobre sítios de patrimônio cultural é revisado por especialistas do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), e para sítios de patrimônio natural - por especialistas da IUCN (Conselho

Internacional de Conservação). O dossiê de locais mistos está sendo revisado em conjunto pelo ICOMOS e pela IUCN. Com base nos resultados da consideração de especialistas, uma das três decisões pode ser feita: - recomendar o sítio para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial; - enviar o dossiê para revisão (neste caso, o estado terá de fornecer todas as informações adicionais necessárias); - recusar a inclusão na Lista devido ao valor insuficiente do objeto para ser reconhecido como patrimônio mundial. Se os especialistas dos órgãos consultivos do Comitê do Patrimônio Mundial recomendarem um bem para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial, a questão será submetida à próxima sessão do Comitê do Patrimônio Mundial. Desde 1978, nas sessões anuais do Comitê do Patrimônio Mundial, decisões têm sido tomadas sobre a inclusão de bens na Lista do Patrimônio Mundial se eles atenderem aos critérios definidos nas Diretrizes para a Implementação da Convenção do Patrimônio Mundial. Uma propriedade proposta para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial deve: Seja uma obra-prima do gênio criativo humano; II. refletir o impacto de uma mudança nos valores humanos em um determinado período de tempo ou em uma determinada região cultural do mundo no desenvolvimento da arquitetura ou tecnologia, arte monumental, planejamento urbano ou planejamento paisagístico; III. ser evidência única ou, pelo menos, excepcional de uma tradição cultural ou civilização existente ou desaparecida; IV. ser um exemplo notável de um tipo de estrutura, conjunto arquitetônico ou tecnológico ou paisagem, ilustrando uma importante etapa (etapas) de desenvolvimento na história da humanidade; V. ser um exemplo notável de assentamento humano tradicional, uso da terra ou uso da água característico de uma determinada cultura (ou culturas), ou um exemplo notável de interação humana com o meio ambiente - especialmente nos casos em que tal exemplo se tornou vulnerável sob a influência de mudanças irreversíveis; VI. estar direta ou indiretamente relacionado a eventos ou tradições, ideias ou crenças existentes, ou obras de literatura e arte de valor universal excepcional (na opinião do Comitê, este critério deve ser usado principalmente em conjunto com outros critérios); VII. incluem os maiores fenômenos naturais ou locais de excepcional beleza natural e valor estético; VIII. ser um exemplar notável, refletindo as principais etapas da história da Terra, incluindo vestígios de vida antiga, processos geológicos contínuos de desenvolvimento de formas da superfície terrestre, que são de grande importância, ou fenômenos geomorfológicos e fisiográficos significativos; IX. constituem um exemplo notável de processos ecológicos e biológicos importantes e contínuos de evolução e desenvolvimento de ecossistemas terrestres, fluviais e lacustres, costeiros e marinhos, bem como de comunidades vegetais e animais; X. incluem habitats naturais mais importantes e significativos em termos de conservação da biodiversidade, incluindo habitats para espécies ameaçadas de grande valor universal em termos de ciência e conservação da natureza. Por decisão do Comitê, um objeto pode ser incluído na Lista do Patrimônio Mundial como um objeto cultural (C - cultural), natural (N - natural) ou misto (M - misto) cultural e natural. Os primeiros seis critérios são usados para a avaliação de sítios de patrimônio cultural, os critérios (VII) - (X) - para a avaliação de sítios naturais, sítios mistos podem ser incluídos na Lista com base em qualquer um dos dez critérios. Um bem é reconhecido como tendo valor universal excepcional e digno de inclusão na Lista do Patrimônio Mundial se atender a pelo menos um dos critérios. Uma exceção é o critério (VI), que é suficiente para inclusão na Lista em casos extremamente raros. De acordo com o Comitê do Patrimônio Mundial, ele “deve ser usado principalmente em combinação com outros critérios”. Em toda a história da existência da Lista do Patrimônio Mundial, com base no cumprimento do critério (VI), apenas 11 locais foram incluídos,

incluindo o Campo de Concentração de Auschwitz (Auschwitz), o Memorial da Paz de Hiroshima (Genbaku Dome) e o Independence Hall na Filadélfia. O emblema do Patrimônio Mundial é usado para designar bens inscritos na Lista do Patrimônio Mundial .

Convenção para a Salvaguarda Do Património Cultural Imaterial. Seguem trechos do documento:

Paris, 17 de outubro de 2003 A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, daqui em diante denominada “a UNESCO”, reunida em Paris de 29 de Setembro a 7 de Outubro de 2003 na sua 32ª sessão, Referindo-se aos instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos humanos, em particular à Declaração Universal dos Direitos do Homem, de 1948, ao Pacto Internacional sobre Direitos Económicos, Sociais e Culturais, de 1966 e ao Pacto Internacional sobre os Direitos Civis e Políticos, de 1966, Considerando a importância do património cultural imaterial, crisol da diversidade cultural e garante do desenvolvimento sustentável, como se destaca na Recomendação da UNESCO para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, de 1989, na Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, de 2001 e na Declaração de Istambul de 2002 adoptada pela Terceira Mesa Redonda dos Ministros da Cultura, Considerando a profunda interdependência entre o património cultural imaterial e o património material cultural e natural, Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, a par das condições que criam para um diálogo renovado entre as comunidades, trazem igualmente consigo, à semelhança dos fenómenos de intolerância, graves ameaças de degradação, desaparecimento e destruição do património cultural imaterial, devido em particular à falta de meios de salvaguarda deste, Consciente da vontade universal e da preocupação comum de salvaguardar o património cultural imaterial da humanidade, Reconhecendo que as comunidades, em particular as comunidades autóctones, os grupos e, em certos casos, os indivíduos, desempenham um papel importante na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do património cultural imaterial, assim contribuindo para o enriquecimento da diversidade cultural e da criatividade humana, Tendo em conta o grande alcance da atividade desenvolvida pela UNESCO na elaboração de instrumentos normativos para a proteção do património cultural, em particular a Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural de 1972. Tendo em conta também que ainda não existe nenhum instrumento multilateral de carácter vinculativo visando a salvaguarda do património cultural imaterial, Considerando que os acordos, recomendações e resoluções internacionais existentes em matéria de património cultural e natural necessitam de ser eficazmente enriquecidos e complementados por novas disposições relativas ao património cultural imaterial, Considerando a necessidade de reforçar a consciencialização, em particular das gerações jovens, para a importância do património cultural imaterial e da sua salvaguarda, Considerando que a comunidade internacional deve contribuir, juntamente com os Estados Partes na presente Convenção, para a salvaguarda deste património num espírito de cooperação e entreatajuda, Recordando os programas da UNESCO relativos ao património cultural imaterial, nomeadamente a Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade, Considerando o papel inestimável do património cultural imaterial como factor de aproximação, intercâmbio e

entendimento entre os seres humanos, Aprova, neste dia dezessete de outubro de 2003, a presente Convenção.

Para efeitos da presente Convenção,

1. Entende-se por “património cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu património cultural. Este património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interação com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. Para efeitos da presente Convenção, só será tomado em consideração o património cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais relativos aos direitos humanos existentes, bem como com a exigência do respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e de um desenvolvimento sustentável. 2. O “património cultural imaterial” tal como é definido no parágrafo I supra, manifesta-se nomeadamente nos seguintes domínios: (a) tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor do património cultural imaterial; (b) artes do espetáculo; (c) práticas sociais, rituais e atos festivos; (d) conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo; (e) técnicas artesanais tradicionais. 3. Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, investigação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão - essencialmente pela educação formal e não formal - e revitalização dos diversos aspectos deste património. 4. Entende-se por “Estados Partes” os Estados que estão vinculados pela presente Convenção e entre os quais ela está em vigor. 5. A presente Convenção aplica-se *mutatis mutandis* aos territórios visados no Artigo 33º que dela se tornem Partes, em conformidade com as condições que o referido artigo especifica. Nesta medida, a expressão “Estados Partes” refere-se também a esses territórios.

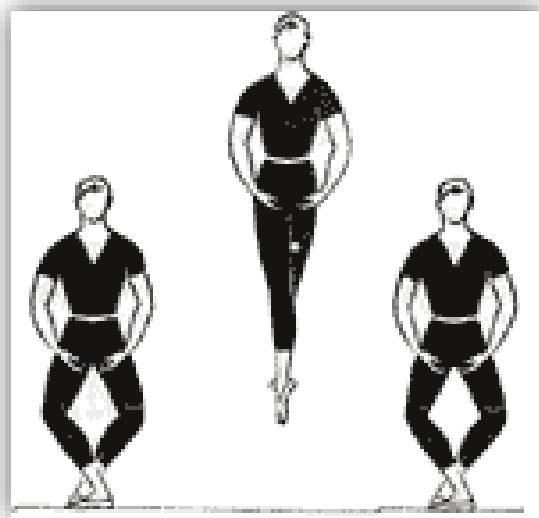
O Site da *Unesco* disponibiliza a lista de convenções que se relacionam com o tema: Protegendo nossa herança e promovendo a criatividade (fonte: <<https://en.unesco.org/themes/protecting-our-heritage-and-fostering-creativity>>.)

A UNESCO está convencida de que nenhum desenvolvimento pode ser sustentável sem um forte componente cultural. Na verdade, apenas uma abordagem do desenvolvimento centrada no ser humano, baseada no respeito mútuo e no diálogo aberto entre as culturas, pode levar a resultados duradouros, inclusivos e equitativos. No entanto, até recentemente, a cultura estava ausente da equação de desenvolvimento. Para garantir que a cultura ocupe seu lugar de direito nas estratégias e processos de desenvolvimento, a UNESCO adotou uma abordagem em três frentes: ela lidera a defesa mundial da cultura e do desenvolvimento, ao mesmo tempo que se envolve com a comunidade internacional para definir políticas e estruturas legais claras e trabalhar no terreno para apoiar governos e partes interessadas locais para

salvaguardar o patrimônio, fortalecer as indústrias criativas e encorajar o pluralismo cultural. As renomadas convenções culturais da UNESCO fornecem uma plataforma global única para cooperação internacional e estabelecem um sistema holístico de governança cultural baseado em direitos humanos e valores compartilhados. Esses tratados internacionais se empenham em proteger e salvaguardar o patrimônio cultural e natural do mundo, incluindo antigos sítios arqueológicos, patrimônio imaterial e subaquático, coleções de museus, tradições orais e outras formas de patrimônio, e apoiar a criatividade, a inovação e o surgimento de setores culturais dinâmicos. * A Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005) * A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) * A Declaração Universal sobre Diversidade Cultural (2001) * A Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural Subaquático (2001) * A Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972) * A Convenção sobre a Proteção de Direitos Autorais e Direitos Conexos (1952, 1971) * A Convenção sobre os Meios de Proibição e Prevenção do Tráfico Ilícito de Bens Culturais (1970) * Convenção de Haia para a proteção de bens culturais em caso de conflito armado (1954).

“O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE & GATTARRI, 2011, p. 30).

3“TEMPS SAUTÉ”: PRIMEIRAS ELEVAÇÕES QUE IMPULSIONAM AOS GRANDES SALTOS – COMUNICAÇÃO DIALÓGICA ENTRE O CORPO DO BAILARINO E AS ADAPTAÇÕES QUE O PROCESSO INTERCULTURAL PERMITE SEM PERDER OS PRINCÍPIOS CONSTITUINTES QUE SUSTENTAM A TRADIÇÃO



Mapa 20 - Temps Sauté

Fonte: <https://ru.any-notes.com/information/terms/balet-terms/?page=12>. Acesso em: 05 nov 2021.

O terceiro e último movimento apresentado nesta dissertação, “*Temps Sauté*”, conforme Mapa 20 corresponde a um dos movimentos executados no *método Vaganova* que, de acordo com Pavlova (2000), “*sauté*” em francês significa: saltado, que vem da palavra “*sauter*”: saltar pular. Após atingir o ponto mais alto do salto, a ponta dos pés do bailarino toca o chão na aterrissagem, em seguida a sola dos pés e por último os calcanhares.

O contato direto com o cenário propiciou a identificação direta com o objeto de pesquisa, bem como para coleta de dados sobre o *método Vaganova*.

[...] no caso da pesquisa com seres humanos, diferentemente da pesquisa em seres humanos, o sujeito da pesquisa deixa a condição de cobaia (ou de objeto de intervenção) para assumir o papel de ator (ou de sujeito de interlocução). Na antropologia, que tem no trabalho de campo o principal símbolo de suas atividades de pesquisa, o próprio objeto da pesquisa é negociado: tanto no plano da interação com os atores, como no plano da construção ou da definição do problema pesquisado pelo antropólogo (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003, p.3).

As vozes entrevistadas de professores, de bailarinos e de críticos ecoam como vivenciaram o *método Vaganova*.

3.1 AS NARRATIVAS, BRASIL E RÚSSIA – “REVERÊNCIA FINAL”⁵³

A proposta não é confrontar ideias ou contrapor situações e pontos de vista, e sim, olhar cada narrativa como um recorte na geografia dos afetos que a cartografia propõe, “a arte é um meio de comunicação social cuja função deveria ser a de transmitir e de conscientizar acerca das grandes ideias e das grandes falhas da época em que o artista atua” – (Petrella apud MOMMENSOHN E PETRELLA, 2006, p. 209).



Cesar Lima, entrevistado no dia 31/01/2021, nascido na década de 1960, viveu sua infância no subúrbio carioca, momento histórico no qual não existia a internet e a criatividade era um impulso para as brincadeiras. Formado em Educação Física pela *Universidade Gama Filho (RJ)* onde teve contato com as danças *lundu*, *maculelê*, *maracatu*, *xaxado*, *danças populares brasileiras*. Estudou *ballet afro* e *sapateado* com *Fátima Bernardes*. Teve o contato com o ballet clássico a partir dos 22 anos.

Nas palavras do entrevistado: “*Tatiana Leskova (Dona Tânia)* teve o contato com professores russos *pré- Vaganova*, da “*escola antiga*”, saídos da Rússia por conta da *Revolução* e foram morar e ensinar em Paris”.

Entrou no *Theatro* após ter praticado apenas quatro anos de ballet. Conheceu *Eugenia Feodorova*. “*Dona Eugenia era pedagoga e de aula muito forte*”. Já conhecia o *método Vaganova*, e oferecia aos seus alunos aulas no seu *Estúdio* após a rotina do *Theatro*. “Suas aulas davam início as 18h e não tinham hora pra acabar”.

“O ballet clássico é uma dança antiga, onde aluno e professor devem ter um comportamento ligado diretamente a tradição do ballet” – afirma *Cesar Lima*.

“O sucesso do *método Vaganova*, está na lógica e evolução do conteúdo oferecido na formação ano após ano, e isso é fundamental”, afirma.

⁵³A reverência é o movimento de abertura e fechamento da aula de dança clássica, um agradecimento que no *método Vaganova* tem duas partes: a primeira para o (a) professor (a), e a segunda para o (a) pianista. É tradição, todos presentes na sala ficarem de pé ao som e movimento da reverência que é seguida de uma frase musical de 8 tempos sem preparação inicial - (exceto na primeira série).

Cesar Lima tem muito orgulho de ser bailarino na sua terra. “Gostaria que o *Theatro Municipal* respirasse a vida de antigamente com muitos espetáculos, gostaria que ele crescesse em valor e trabalho”. Hoje em dia existem mais recursos no sentido de ensino e elementos extraordinários à escola. A formação está atualizada com apoio de atividades complementares, como o caso do Pilates. Na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, do qual *Cesar Lima* já fez parte do quadro docente e como *Diretor Artístico*, “a tradição se apresenta da forma que *Dona Eugenia* me contava”, cita.

No *Theatro Municipal*, os ballets apresentados eram tradicionais e passados através dos profissionais que ali desenvolviam seus trabalhos. “Hoje a internet nos aproxima de outros repertórios até desconhecidos na época” - segundo *Cesar Lima*.

De acordo com o entrevistado o *método* de ensino aplicado na Rússia e no Brasil, utiliza da “mesma fórmula”. Na sua opinião as reuniões pedagógicas que iniciaram entre os professores da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, mostrou uma evolução entre seu ano de trabalho⁵⁴ na *ETBB* e o ano de 2018 quando foi convidado a participar da banca de avaliações de dança clássica da *Escola*.

Para *Cesar Lima* o *método Vaganova* é patrimônio da humanidade, pois é um legado que a Rússia deixou para o mundo.

O ballet é “uma arte viva e se adapta ao tempo”. “Ensinar é doar. No processo de ensino o importante é o outro. É um processo de troca”. (Cesar Lima, 2021).

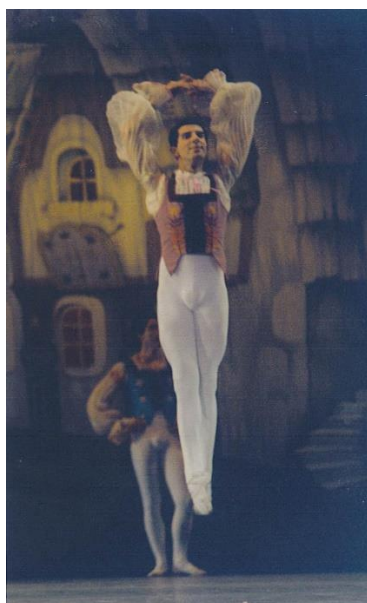


Figura. 5 - Cesar Lima interpretando “Amigos de Franz” do ballet “Coppélia”.

Demi-solistas, década de 90.

Fonte: Documentos pessoais do entrevistado.

⁵⁴*Cesar Lima* trabalhou como professor e diretor artístico na *ETBB*.



“Precisamos desenvolver a metodologia sim, mas sem perder o estilo, e isso é uma questão muito delicada”. (Trofimova apud PAWLICK, 2011, p. 128). Em termos de metodologia, *Trofimova* foi uma das poucas pessoas que pertencia ao citado *Departamento de Metodologia* instituído na *Academia na época de Vaganova*, e descreve sobre os processos envolvidos neste departamento: *Kostrovitskaya*⁵⁵, foi convidada para ir a Moscou.

⁵⁵*Vera Kostrovitskaya*—Trechos das notas biográficas sobre Vera Kostrovitskaya - Escrito por Natalia Roslavleva René no Prefácio do livro: “101 aulas de dança clássica”. Nascida em 16 de janeiro de 1906 em São Petersburgo, foi matriculada na *Escola Imperial* (hoje *Academia Vaganova*) em 1916, aos dez anos de idade. Ela era uma estudante residente e todas as suas despesas eram custeadas pela escola. A *Revolução [Revolução Bolchevique]* ocorreu em 1917 na primavera de seu primeiro ano acadêmico. Naquela época, o curso era de sete anos. No primeiro ano, ela teve *Olga Preobrazhenskaya* (como professora, a mesma de *Vaganova*). Seus dois dos últimos anos 1921-22 e 1922-23, foram passados na classe de *Agripina Vaganova*. Ela, *Mungalova* e *Mlodzinskaya* foram as primeiras graduandas da classe de *Vaganova*; e foram aceitas no *Teatro Mariinsky* (anteriormente chamado de *Teatro Kirov*). Participava da classe de *Vaganova na Companhia*, um pequeno e seletivo grupo das bailarinas e permaneceu nessa classe pelos treze anos e meio que estudou no *Kirov*. Ela foi obrigada a deixar o *Teatro* por causa de tuberculose nos pulmões. Durante seus anos no *Teatro Kirov*, ela participou de muitos concertos em outros palcos, dançando *Nikia* de ‘*La Bayadere*’, e muitas das variações clássicas padrão. Logo após sua formatura, ela se tornou membro do *Ballet Molodoi*, para o qual *George Balanchine* fez sua primeira coreografia. Depois que ele saiu, o *Ballet Molodoi* se desfez. Mais tarde, foi remontado sob a direção de *Vassili Vainonen* uma nova empresa. No ano de 1936-37, *Kostrovitskaya* começou sua carreira de professora na *Escola Coreográfica de Leningrado*, trabalhando com uma turma do terceiro ano de meninas. Paralelamente, formou-se no departamento pedagógico anexo à escola dirigido por *Vaganova*. Ela se tornou membro do *Comitê de Método*, dando atenção séria ao estudo do ensino do ponto de vista do *método* (isto é, como os passos estudados serem melhores divididos e ensinados e em que ordem). Durante a guerra, ela permaneceu em Leningrado. Ela trabalhou com ensaios e aulas para as bailarinas que permaneceram na cidade (a empresa e a escola foram evacuadas para a cidade de Perm) e organizou mais de duzentos e cinquenta concertos em hospitais para feridos. No segundo ano da guerra, ela teve um papel muito ativo na organização de concertos para o exército e, como líder de pequenas “brigadas de concerto”, viajou constantemente entre Leningrado e o Lago Ladoga, frequentemente sob fogo. Nesses concertos, *Kostrovitskaya* dançava papéis de personagens. Quando o cerco foi levantado, com o primeiro conjunto de crianças aceito, ela voltou a trabalhar na escola; mas, simultaneamente, ela foi dura com as brigadas de cidadãos que estavam engajadas na restauração da cidade de Leningrado. Depois que a maior parte da *Escola* voltou de sua evacuação, ela retomou sua antiga posição de professora das classes sênior e intermediária. Em 1947, quando o *Conservatório de Leningrado (em homenagem a Rimsky-Korsakov)* - Atualmente denominado *Conservatório Estadual de NA Rimsky-Korsakov de São Petersburgo* - adicionou um departamento pedagógico com *Vaganova* em sua chefia, ela se tornou a assistente de *Vaganova*. Assim, enquanto continuava a trabalhar na *Escola Coreográfica*, *Kostrovitskaya* deu aulas para professores-alunos sobre o *método* de ensino de dança clássica. Quando *Vaganova* morreu em 1952, ela conduziu o curso final de alunos até o seu fim. Então, o departamento foi fechado. Vários anos depois, a *Escola Coreográfica de Leningrado* abriu um curso de atualização para professores de ballet, vindos de todas as partes da União Soviética, incluindo Moscou; e foi *Kostrovitskaya* quem ministrou esses cursos. A partir de 1958, ela foi professora sênior e instrutora sênior de *método* da *Escola Coreográfica de Leningrado*. Ela se aposentou da *Escola* em 1969 com uma pensão por causa de uma lesão no joelho. No entanto, ela continuou a ministrar os cursos de atualização para professores. Ela dirigiu seminários pedagógicos duas vezes na *Escola Coreográfica de Moscou*. Além do presente livro, ela é autora de um folheto, “*O Método de Ensino de Temps Lié*”, e do livro didático da *Escola Coreográfica Vaganova, Escola de Dança Clássica (completando a obra do falecido Alexei Pisarev)*. Ambos os livros foram traduzidos por *John Barker*, o professor de ballet de Nova York. Ela é professora de *Gabriella Komlieva*, uma bailarina principal do *Ballet Kirov*, *Marina Vassilieva*, bailarina de *Novosibirsk*, e *Leocadia Ashkelovicate*, bailarina em *Vilnius*, Lituânia. *Malika Sabirova*, premiada no *Primeiro Concurso Internacional de Artistas de Ballet (1969)* em Moscou, foi sua aluna por algum tempo na *Escola Coreográfica Vaganova*. “*101 Classical Dance Lessons*” é uma publicação da *John Barker School of Ballet*. Foi publicado apenas uma vez com um número limitado de cópias no final dos anos 1970.

Eles adotaram muito da metodologia de São Petersburgo lá. O *ministro da Cultura* da época dirigia o *Teatro*; e o governo se dedicava de forma intensa ao ballet. Em Moscou, houve seminários de ballet para pessoas de diferentes cidades. A *Academia de Leningrado* ofereceria exemplos de combinações de “*adágios*” no seminário, e a *Academia de Moscou* explicava os saltos. Portanto, “a técnica se constrói sobre si mesma”. *Peskov*, um grande professor de Moscou, mostrou as combinações de salto. O diretor pediu, também, para dar uma palestra. E no final discutimos tudo. “Esse tipo de abordagem teórica, parece perdida hoje”. “Não há mais discussão sobre técnica ou método tão aprofundada”, afirma *Trofimova*, segundo (PAWLICK, 2011, p. 97).



Figura 6 - Irina Trofimova.

Fonte: Pawlick (2011).



Kurgapkina, segundo Pawlick (2011) *Agrippina* dizia que pernas altas⁵⁶ são para o circo, e mesmo os bailarinos que tivessem as possibilidades de levantar as pernas tão alto, ela não permitia. Ela incentivava a levantar a perna 90° para a frente; ao lado, e para trás a perna poderia ser um pouco mais alta. Levantar a perna para o lado atualmente de forma demasiada

⁵⁶No ballet trabalha-se a altura das pernas por angulações da articulação coxofemoral. Adiante compartilho um quadro e comparações de uma pesquisa mencionada em Pawlick (2021).

expondo outras partes do corpo, era considerado ginástica artística, ou mesmo apenas ginástica, e, simplesmente, isso não era permitido.



Ninella Kurgapkina in 1957 as Kitri, one of her signature roles. Kurgapkina was known as a spitfire on stage. Photo: Efraim Lesov.

Figura 7 - Ninella Kurgapkina

Fonte: Pawlick (2011).



Eliana Caminada, nasceu na capital do Rio de Janeiro no bairro da Tijuca. Entrevistada no dia 07/02/2021, nascida em 1947, cita que teve “o privilégio de ter tido pais de conhecimento da cultura geral”. Viveu no meio de artistas. Seu esposo *Eric*, bailarino e o próprio “*Theatro Municipal*, “que era uma Universidade” – afirmou. Conviveu com cenógrafos, figurinistas, iluminadores, músicos, orquestra, coristas.

“Você dança ballets que contém dança e coro, como no caso do ballet de *Fokine*, *O Galo De Ouro*, remontado por *Tatiana Leskova*”. É uma forma de conhecimento que só o *Teatro* pode te dar – cita *Eliana*.

Trabalhou na *Universidade Castelo Branco* como professora universitária, tendo apenas concluído o segundo grau, experiência profissional possibilitada por um parecer circunstanciado concedido pela *Universidade Federal Fluminense* de notório saber que foi concedido por unanimidade pela *Comissão da UFF*.

Com cinco anos iniciou ballet com *Sandra Dieken*, bailarina brasileira do *Original ballets Russes*, levada por *Nina Verchinina* que veio ao Rio de Janeiro, a viu e a levou para Os *Ballets Russes*. Teve aulas com *Nina Verchinina* e com *Tatiana Leskova*.

“Meu pai nunca teve um carro, nunca tiveram um apartamento próprio, nada, mas eles não perdiam uma peça de teatro, um concerto, uma ópera...” (Caminada, 2021).

Seu pai estudou num colégio interno na Inglaterra dos nove aos dezoito anos, onde conheceu *Pascoal Carlos Magno* (1906) - foi um ator, poeta, teatrólogo e diplomata brasileiro e se formou em literatura. Suas reuniões familiares sempre tinham artistas, músicos, poetas.

Segundo seu depoimento: “Hoje os pais não cumprem esse papel, sabe, faz falta na educação dos filhos esse olhar pra cultura artística”. Existiam bons programas de televisão, cita o exemplo “*Concertos para Juventude*”⁵⁷, a *TV Tupy*, que encenava ao vivo peças como “*Anna Karenina*”⁵⁸, toda semana era uma nova peça – afirma. Sua relação com o *método Vaganova* foi através do seu esposo *Eric*, que se encantou quando viu a primeira vez em 1956 “*estrelas do ballet soviético*”. Na sua opinião, “tinham uma projeção e capacidade de comunicação com o público, uma alma que ninguém nunca tinha visto no Brasil”, afirma. Essa nova forma gerou mais afinidade com o brasileiro, técnica de *portes e lifts*, *Águas Primavera* e outros *pas de deux* eram deslumbramento - cita *Eliana*.

“Existe o lado científico do *método*. Um gênio da organização e sistematização de uma cultura oral”, acredita.

Caminada observou que aprendeu ballet quando ainda não havia um método definido. Aborda os estilos que preconizavam na época. Cita: uniformidade, conjunto impecável, era resultado de um *método* unificado. *Eliana Caminada* observa relação entre a *metodologia Vaganova* no Brasil e na Rússia quando acredita que existe uma afinidade entre os países Brasil e a Rússia.

Segundo *Caminada*, *Vaganova* criou um *método* universal, diferente do de *Bournoville* que é tipicamente dinamarquês. Na entrevista levanta dados sobre a atuação dos bailarinos no mercado da dança formados pela *ETBB*.

Afirma que pequenas diferenças existem entre as escolas profissionais na Rússia e no Brasil, mas no seu ponto de vista “não são fatores estruturais”. Quanto ao professor observa-se a sua formação, através de qual fonte *Vaganova* esse professor se formou. Era comum *Eliana*, *Eric*, *Aldo Lotufo*, *Armando Nesi*, se reunirem em sua casa para estudar o livro de *Vera Kostrovitskaya* quando chegou no Brasil. Procuravam no programa, os nomes dos passos que aprendiam aqui e alguns nomes não encontravam no livro.

⁵⁷ Tinha como objetivo romper as barreiras entre a música erudita e o grande público, e consistia na exibição de pequenos concertos didáticos ao vivo. Posteriormente, passou a apresentar obras completas dos grandes mestres da música clássica.

⁵⁸ Romance do escritor russo *Liev Tolstói*.

Na visão de *Eliana Caminada*, o *método Vaganova* está inserido num processo cultural imaterial, é uma contribuição para a história da humanidade.

“Na *Vaganova* você imprime um sotaque da sua brasilidade, que está no seu gestual desde que você nasceu, o ritmo que você ouviu, as informações que forem chegando que você nem sabe que tem, mas tem”. Tem algo nosso de comunicação, o sorriso fácil, de certa maneira isso encanta o mundo, o mundo que olha aquilo e reconhece a base de *Vaganova*. (*Eliana Caminada*, 2021)

“Mas alguma coisa naquele bailarino chama atenção”. *Eliana* chama isso de “*sotaque*” que o bailarino brasileiro imprime, assim como o Cubano, o Argentino, todos aqueles que tiveram *Vaganova* na sua base. Aborda o fato de o *método cubano* ter sido desenvolvido a partir do *método Vaganova*.



Figura 8 - Eliana Caminada no pas de deux do ballet “O Corsário” com Aldo Lotufo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Fonte: <<http://mestresdadanca.com.br/2019/07/11/eliana-caminada/>>.



Osipenko observou seus bailarinos no *Teatro Mikhailovsky*: “agora a técnica realmente aumentou”. Se antes, *Dudinskaya*, realizava trinta e dois fouettés⁵⁹, “era um presente do destino”; hoje os bailarinos estão fazendo duplos e triplos e vários truques, a execução técnica aumentou. Outro aspecto da técnica do ballet clássico que no *método Vaganova* desapareceu

⁵⁹Técnica avançada de giros sequenciados em uma única perna, onde a bailarina executa 32 voltas em torno de si por 32 vezes. É realizado nas pontas, geralmente no final de um *grand pas de deux* clássico.

segundo relatos de Osipenko: “pequenos movimentos, pequenos passos, transições rápidas...”. Todos os diferentes tipos de técnica podem existir, mas na opinião de *Osipenko*, “a técnica mais difícil está nos pequenos movimentos, e quase não existe mais” – traduzido pela autora (PAWLICK, 2011, p. 133).

Segundo o depoimento de *Osipenko*, Pawlick (2011) os bailarinos de hoje removem as abordagens que não são confortáveis para eles. “Eles são diferentes, mais longos do que eram décadas atrás, porém é necessário ensinar os elementos para não desaparecerem da técnica” – afirma. Nos seus relatos, apresenta os estrangeiros, franceses, os quais adotaram alguns dos “passos” [russos]. Na sua percepção, o estilo da escola russa se desenvolve pela observação criteriosa de pedagogos que ensinam detalhes aos seus alunos.



Figura 9 – Alla Osipenko
Fonte: Pawlick 2011



Fellipe Camarotto, entrevistado no dia 28/02/2021, nascido em 1987 em Osasco- SP, formado em ballet clássico pela *Escola Bolshoi Brasil*, Letras Português e Inglês e Pós-graduado em psicopedagogia, abordou sobre a “confusão” que muitos fazem em relação as

exigências do *método Vaganova*. Na ocasião relatou que qualquer metodologia é constituída para os diversos corpos desde que “o professor saiba o que está fazendo” e afirma que um processo pedagógico necessita de mudanças (CAMAROTTO, 2021).

No âmbito da entrevista *Fellipe* ressaltou a questão do *método Vaganova* ser uma linguagem universal e que está inserida no contexto patrimonial imaterial. Na rua vivenciou o corpo, brincava muito e fazia “cover” de cantores nacionais, como *Sandy & Junior*. Hoje trabalha com o conteúdo programático da *metodologia Vaganova* readaptado através de suas experiências para a realidade das academias brasileiras.

Em suas vivências da formação, teve a oportunidade de realizar estágios no *Teatro Bolshoi de Moscou* onde teve contato com muitos dos profissionais renomados do *Teatro*, além dos seus professores na formação na própria *ETBB*. Sua relação com a Rússia se estendeu para além da cultura do ballet, cita a neve e a própria vida russa. Entre seus professores, se encontram os nomes: *Sacha Svetlov (bailarino argentino)*, *Cesar Lima*, *Sergio Lobato*, *Guivalde Almeida* (falecido em 2020, foi Jurado, Maitre e Diretor da *Cia Brasileira de Danças Clássicas de SP*), *Yliá*, *Gilbert de Assis*, *Dimitry Afanasiev*, e na *Cia Jovem da Escola Bolshoi* da qual fez parte, *Galina Kozlova*⁶⁰ (Professora que foi solista do *Bolshoi de Moscou* e que trabalha no *Curso de Férias Mostra Dança- SP*), *Viktor Barikin*, além de profissionais como *Manuel Francisco*, *Ilara Lopes*, *Emílio Martins*

“No Brasil temos a relação com o sol, o calor que pulsa, a naturalidade para a dança e dialoga com a intensidade dos russos na dança” – afirma. De acordo com *Fellipe*, o *método Vaganova* aqui se desenvolveu de início pelo que se ouvia falar, sem acesso a cursos, o que na sua opinião trouxe certas divergências. O que caracteriza o *método*, para *Fellipe*, é a progressão ano após ano, a didática relacionada ao corpo. Hoje, no seu entende, que o desenvolvimento do método é maior no Brasil, pois os professores estão buscando mais informações - afirma.

Na Rússia, especificamente no *Teatro Bolshoi* o piso do palco e das salas possuem inclinação, o clima exige mais aquecimento. As habilidades físicas para a adaptação no *método* são mais sistemáticas, prezam pelos detalhes dos movimentos, citou *Camarotto*.

⁶⁰ Foi minha professora do 6º ao 8º ano na *ETBB* e na *Companhia Jovem* em 2009.



Figura 10 - Felipe Camarotto na variação do grand pas de deux do ballet “O Corsário”, em espetáculo pela Cia Jovem do Bolshoi Brasil.

Fonte: Documentos pessoais do entrevistado



Gabriela Komlieva estabeleceu críticas sobre a amplitude exagerada dos “levantamentos de pernas”. Para ela, o uso das “possibilidades máximas do passo” não poderia afetar o desempenho da coreografia clássica da época.

Segundo Pawlick (2011), até a década de 1960 a estética da dança clássica pressupunha que o bailarino construísse “poses” em que o torso obtivesse uma posição vertical sobre a “perna de base”⁶¹, permitindo que a “perna de trabalho” executasse movimentos independentes. Ao elevar ainda mais a “perna de trabalho”, as possibilidades da articulação do quadril aumentam em detrimento da “perna de base”, e o tronco desestabilizava e perdia a posição vertical devido à posição compensatória da pelve e da coluna.

Pawlick (2011) afirma que, devido a esse novo olhar sobre o corpo e o movimento no ballet, consideravam que o *en dehors* da “perna de base” se tornava mais limitado durante a execução do movimento. Essa base de desenvolvimento dos movimentos vem sendo aprimorada ao longo do tempo, pois os novos perfis estéticos dos bailarinos clássicos profissionais exigem maiores possibilidades de movimentos.



⁶¹ A perna que fica estendida e com contato ao chão, que sustenta o corpo em determinada pose, e que durante o movimento está “inativa”, ou seja, não está realizando o movimento principal, mas está servindo de base para que o movimento aconteça com a outra perna, a perna de trabalho.

Maikon Golini, joinvilense formado pela *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* e atual professor assessor artístico da *Escola*, conheceu esse novo mundo do ballet através do ingresso na própria *Escola* – relatos na entrevista no dia 09/03/2021. Em sua família não existiu influências artísticas. *Maikon* frequentou na sua infância um *Colégio de Freiras*, onde dançava em datas comemorativas.

Apresentou seu contato com a *metodologia Vaganova* como um “presente do seu dia a dia”. “A sala de aula e meus estudos na instituição que vigoram o *método*” – afirmou.

Acreditou sempre em seus mestres, estes que lhe apresentaram esse novo mundo desconhecido, desde o calçar das sapatilhas até as barras. Com seus sete anos de idade foi selecionado na escola pública onde estudava para frequentar a *ETBB* com bolsa integral.

“A aplicabilidade do *método Russo* no Brasil é real”, forma muitos profissionais de nível técnico e artístico muito próximo no nosso país. No nosso tempo de infância não se falava em ballet como profissão em nenhuma esfera social, comentou. Hoje as pessoas acreditam que é possível viver do ballet como profissão. Na sua opinião, não havia informações claras e organizadas sobre o *método Vaganova* relacionada ao Brasil.

Maikon Golini realizou três estágios no *Teatro Bolshoi em Moscou* e estudou como professor no curso da própria *Academia Vaganova*. Em 2019 realizou estágio nas duas *Escolas* da Rússia, a *coreográfica de Moscou* e a *de Perm*⁶².

As interferências que aconteceram com a transmissão do *método* no nosso país, foram e são necessárias para atender à necessidade das crianças brasileiras com nove anos de idade que iniciam na carreira, acredita *Maikon*. Acrescentou que os bailarinos na nossa *Escola* são formados nas disciplinas “muito próximas das aplicadas nas *Escolas* russas, mas aqui há algo diferente, um tempero diferente”. Segundo seu ponto de vista, o *método Vaganova* é um patrimônio imaterial, sendo que podemos encontrar informações em aulas gravadas, livros, mas, para *Maikon*, viver o *método* de forma prática é o principal. Pois, através do *método Vaganova* os bailarinos se formam e podem dançar em qualquer lugar do mundo.

Para *Golini*, foi necessário repensar o *método* pois não faria sentido aplicar exatamente o que ele viveu a vinte anos atrás – afirmou. No seu entendimento as necessidades e os contextos geram muitas interpretações. “Cada aluno/bailarino é único”. Sendo necessárias estratégias únicas, estudar olhando para frente. Existe a tecnologia e outras áreas que contribuem além do olhar do passado, sem perder a essência. “Usar o melhor hoje sem perder a identidade” – afirma *Maikon*.

⁶² O diretor *Pavel Kazarian* nos deu suporte e apoio, levando conosco cinco dos nossos bailarinos da *ETBB*.

É possível desenvolver o aluno independente das suas habilidades físicas através de força e incentivo e olhar para a absorção dos “tipos físicos” no mercado de trabalho. Numa formação o bailarino, os professores “estão à mercê do contratante.” Na sua visão, a *Escola no Brasil* não forma bailarinos apenas para a Rússia. “A expressão e carisma conquistam os palcos” (Golini, 2021).



Figura 11 - Maikon Golini dançando Pas de Trois do Ballet “O Quebra Nozes” em Mostra Didática da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil.

Com as alunas Mariana Zschoepper e Cristiane Smolski.

Fonte: Documentos pessoais do entrevistado



Lopukhov escreveu em 1937 que a visão de mundo de Vaganova era diversa da visão de mundo de seus seguidores, sem a intenção de ofender os “seguidores de Vaganova”, como eram designados a quem sempre considerou uma pedagoga inteligente, cita Pawlick (2011). Acreditava que seus seguidores “abordavam seu método dogmaticamente”. Superestimavam capacidades físicas ou simplesmente não pensavam nelas, com base em suas observações. “Afim, o que é útil e seguro para uma pessoa pode ter consequências trágicas para outra” – traduzido pela autora.

Lopukhov escreveu que considerava Natalia Dudinskaya uma bailarina de resistência única. E, naturalmente, “o trabalho que ela poderia suportar pareceria prejudicial para muitas outras pessoas” – traduzido pela autora, (PAWLICK, 2011, p. 102).



Germana Saraiva, iniciou seus estudos na *Escola de Dança Maria Olenewa*⁶³ e frequentava o *Estúdio Versátil*, tendo aulas com *Paula Abulquerque*, *Dennis Gray*⁶⁴ e *Eugenia Feodorova* além de vivenciar e fazer aulas com demais bailarinos da *Companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Conheceu a *Escola Bolshoi* aos quatorze anos e construiu seus conhecimentos no *método Vaganova*. Em seus relatos, apontou que anteriormente ao ingresso na *ETBB* em Joinville, percebia que os professores não seguiam uma única metodologia, mas cada professor “aplicava o que aprendeu”. O *método* vigente e que ela ouvia falar era o *Royal*⁶⁵ - relatos na entrevista no dia 20/03/2021.

⁶³Maria Olenewa nasceu em Moscou, capital da Rússia, no ano de 1896. Olenewa começou a estudar ballet na *Academia de Dança Malinowa* em Moscou, até que, em 1916, mudou-se para Paris com sua família, fugidos da revolução bolchevique. Em Paris, Olenewa deu continuidade aos seus estudos com *Lídia Nelidova* e *Alexander Domadof*, participou da temporada de óperas e bailados do *Theatre des Champs Elysées* e depois ingressou na *Companhia de Anna Pavlova* onde se tornou primeira bailarina. Em 1918 veio pelo Brasil pela primeira vez, em excursão com a companhia de *Pavlova*, e depois, em 1921, voltou ao país, dessa vez fazendo parte da companhia formada por *Leonide Massine*. Foi também em Buenos Aires que Olenewa iniciou sua carreira como professora, atuando como diretora da *Escola de Dança do Teatro Cólón* no período de 1922 a 1924. Em 1926 mudou-se para o Brasil e um ano depois fundou junto ao crítico teatral *Mário Nunes*, a *Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* (atual EEDMO). A escola, que foi a primeira profissionalizante de ballet no país, foi oficializada como *Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* em 1931, e graças a escola, uma geração de bailarinos foi formada, tornando possível a criação do *Corpo de Baile do Teatro Municipal*, em 1936. Nos anos seguintes, *Maria Olenewa* atuou também como coreógrafa, assinando os trabalhos *Amaya*, *Maracatu do Chico Rei*, *Príncipe Igor*, *Daphnis e Chloé*, e *Folhas de Outono*. Olenewa, porém, teve em seu auxílio a importante figura de *Vaslav Veltchek*, bailarino e coreógrafo tcheco, que veio do *Teatro Chatelêt* e da *Ópera Comique de Paris*, e que aqui desembarcou às vésperas da década de 1940. Por problemas no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, acabou afastando-se do cargo, mudando-se para São Paulo em 1943, onde assumiu a *Escola de Bailados do Teatro Municipal* da cidade, e reinicia o trabalho que havia começado no Rio de Janeiro. Em 1947, após estar a quatro anos na cidade de São Paulo, abriu sua própria escola, o *Curso de Danças Clássicas Maria Olenewa*, que deu origem ao *São Paulo Ballet*. Olenewa dedicou 38 anos de sua vida a carreira, desenvolvendo atividades pedagógicas no país, remontando grandes obras do repertório clássico internacional e coreografando diversas obras tendo como base composições nacionais. Permaneceu a frente do *Curso de Bailados Maria Olenewa*, em São Paulo, até 1965, quando desesperada por um diagnóstico médico errado, que dizia que ela tinha câncer, decide acabar com sua própria vida. Uma das maiores homenagens que recebera fora ter seu nome na *Escola de Danças Clássicas do Municipal do Rio de Janeiro*, que em 1982 passou a se chamar *Escola Estadual de Dança Maria Olenewa*. Fonte: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Maria_Olenewa>.

⁶⁴Em 1949, o mestre e coreógrafo tcheco *Vaslav Veltchek*, que dirigia a *Escola de Dança* e o *Ballet do Municipal*, nomeou *Dennis Gray* primeiro bailarino de caráter da companhia, e mais tarde nesse mesmo ano, *Dennis* foi premiado como *Bailarino-Revelação de 1949* pela *Associação Brasileira de Críticos Teatrais*.

⁶⁵Com o lema de oferecer oportunidades de dança e aprendizado para todos, o *método Royal* utiliza os braços como a base da força. A execução correta é aliada para saltos, giros, equilíbrios e a sustentação. Também é bastante desenvolve a relação entre o espaço físico do corpo, utilizando bastante o auxílio do parceiro de dança. A técnica é bem elaborada e dividida em *Syllabus*, ou seja, tudo é ensinado de forma leve, fazendo com que o aluno não se sinta pressionado a aprender. O método surgiu na *Royal Academy of Dance*, que completou 100 anos no dia 31 de dezembro de 2020. A *Escola* iniciou os seus trabalhos como *Associação de Professores de Dança da Grã-Bretanha*, em 1920. Ela nasceu depois de uma reunião dos seus principais profissionais, organizada por *Philip Richardson*, ex-editor do *Dancing Times*. *Adeline Genée*, que foi escolhida como a primeira Presidente, lançou em seu primeiro ano no cargo as diretrizes que são base do método, junto aos professores contratados, montando o currículo da *Escola*. No ano seguinte, já estavam sendo realizados os exames de audição. O grupo cresceu e foi ganhando influência, representando as principais técnicas e práticas da época. Dezessete anos depois, seu sucesso foi tanto que recebeu o selo real. Em 1936, após um conselho privado com o *Rei Jorge V*, se tornou a *Real*

Germana compreende o *método Vaganova* como um sistema direcionado para dançar com todo o corpo e nem sempre concorda com algumas regras, pois percebe que o aluno pode não se sentir livre para “dançar com a alma”. Segundo seu ponto de vista, se não houver atenção, a dança torna-se “robotizada”.

Em 2021 inaugurou a *Germana Saraiva Escola Internacional de Ballet*.

Na sua jornada de estudos na *Escola Bolshoi* teve a oportunidade de ir até a Rússia e sua primeira impressão foi marcada especialmente pelo “frio” no clima e no “espírito russo”. Ela sentiu falta do “calor humano brasileiro”. Para *Germana* essa foi uma das oportunidades que rendeu mais aprendizados em sua vida, principalmente por ter tido a oportunidade de estagiar no *Teatro Bolshoi de Moscou*.

Germana intensificou a relação do “corpo” como sendo um dos principais fatores que difere o aprendizado da técnica russa no Brasil. Acrescentou que a didática russa vai além do *método*, por explorar um lado humano diferente. Ela observou divergências entre os países e propôs observar o *método Vaganova* com mais atenção. “Através da *Escola Bolshoi* o *método Vaganova* está crescendo no país”, acredita.

Sinalizou grandes mudanças no ballet na sua época de formação em relação aos dias de hoje, “não tinha internet”, acrescentou.

“As buscas eram realizadas no próprio corpo”, pois, “hoje existe muita cópia”. Não havia tanta riqueza em detalhes, hoje o *método* desenvolve com mais técnica e virtuosidade, acredita. No processo intercultural, apontou que houve “adaptações” no *método* antes mesmo dele chegar ao nosso país. Cita *Ekaterina Maximova*⁶⁶, por exemplo, dançava de forma pura, numa época em que não se exigia tanta qualidade dos movimentos e que o corpo era diferente do que se requer hoje. Aqui no Brasil, para *Germana*, o *método* se “adaptou” porque o “corpo é outro” e por inúmeros aspectos culturais, incluindo alimentação que traz alterações na questão física. Acrescentou: “Aqui está em construção, lá é feito na forma russa”. *Germana* acredita que o *método Vaganova* está inserido no processo patrimonial imaterial.

As pessoas são responsáveis por transmitir o *método* – afirmou.

Academia de Dança. Fonte: <<https://blog.sodanca.com.br/metodo-royal/>>. Site oficial: <https://www.royalacademyofdance.org/>.

⁶⁶Formada pela *Escola do Teatro Bolshoi*, pela professora *Elizaveta Gerdt. Maximova* apresentou-se pelo *Ballet Bolshoi* entre 1958 e 1980 com seu parceiro e marido *Vladimir Vasiliev*, (patrono fundador da *ETBB* e coreógrafo das versões dos ballets da Escola no Brasil). – Ambos estiveram na *ETBB* prestigiando nos primeiros anos da instituição como avaliadores nos exames anuais da *Escola*.

Seus estudo no *método* e sua atuação profissional na área introduziram novas formas de pensar e utilizar o *método* trabalhando a individualidade, pois “a motivação abre possibilidades”, acredita.

E o que nos difere “lá fora”, para *Germana*, “é a nossa garra, força”.



Figura 12 - Germana Saraiva interpretando os “Bonecos Espanhóis” do ballet “O Quebra-Nozes” na versão criada para a ETBB por Vladimir Vassiliev e música de P. Tchaikovsky.

Na foto o aluno Fellipe Camarotto.

Fonte: Documentos pessoais da entrevistada.



Terekhova ressaltou a preocupação sobre a formação profissional, *apud* Pawlick (2011). Existem as tentativas de preservar as tradições relacionadas a *metodologia Vaganova*, mas lhe parece que no passado, os graduados tinham mais “*estilo*” na sua preparação para o mercado de trabalho. “Agora, eles dançam mais e estudam menos”. Anteriormente, eles estudaram mais e dançavam menos”.

“A prática é necessária, é claro, mas há um número inacreditável de apresentações agora para os alunos da *Academia*: eles fazem turnês, se apresentam no *Hermitage* ou em um *Teatro* em outro país”. Talvez isso tome o tempo que eles precisam para aprender, e dançar. O problema do tempo está presente na *Academia Vaganova*, depois piora quando os alunos entram no *Teatro* – afirmou.



Ariate Costa, joinvilense, teve uma infância com muitas brincadeiras vivenciadas em uma grande família e considera o *método Vagnova* um sistema inteligente e muito polido.

Entrou com nove anos na *Escola Bolshoi* através da *Escola Municipal João Costa*⁶⁷. Formada em dança clássica na primeira turma e cursou dois anos a mais no *Curso de Dança Contemporânea*⁶⁸ que a *Escola Bolshoi* ofereceu na época.

Desde o início se apaixonou, o *método* que segundo seu depoimento traz leveza, suavidade. “Não é só técnica, tem expressividade ligado com outros estilos, frances e italiano”. Essencial na formação e construção do corpo do bailarino e para a dança contemporânea serviu para desconstruir, utilizando a base, o estudo do corpo – cita. “Riquíssimo presente para a dança” - afirma.

Em 2006, como aluna da *Escola Bolshoi do Brasil* dançou na Rússia e narra que não tinha noção da grandiosidade que vivenciava. Teve a oportunidade de assistir os ballets “*Don Quixote*” e “*Cinderela*” no *Teatro Bolshoi*⁶⁹. Na sede principal *Bolshoi de Moscou*, Ariate percebeu o fanatismo e a paixão. Sinalizou as diferenças culturais, pois na Rússia os padrões são mais rígidos, no entanto, observou pontos de ligação com a nossa cultura.

“O trabalho nas companhias está em movimento e evoluindo”, citou. Hoje se observa que as crianças entram na *Escola Bolshoi* com muito mais conhecimento. Entre as divergências do desenvolvimento do ballet na Rússia e no Brasil, Ariate relatou a frequência das aulas. Lá são seis vezes na semana (segunda a sábado), aqui trabalhamos de segunda a sexta. Lá o *método Vaganova* é muito difundido⁷⁰. As crianças na Rússia respiram dança, são apaixonadas e têm esse sonho, desejam fazer a carreira na dança.

Ariate questiona a tentativa de igualar padrões culturais do Brasil com os da Rússia. “Temos que trabalhar o melhor em nossos alunos mas não nos comparar”. E nessa observação do *método* como patrimônio, aciona a importância de termos “raízes de conhecimento”.

Ariate trabalha na *ETBB* como professora de dança contemporânea, depois de ter vivenciado na *Cia Debora Colker*⁷¹. No seu olhar, para se desenvolver como aluna, primeiro se desperta o interesse, “querer mexer o corpo”.

⁶⁷Ariate adentrou esse universo assim como eu, como Maikon e outros joinvilenses que hoje são professores na própria instituição. Sua professora de educação física na Escola Municipal João Costa quem a incentivou para realizar o teste da *ETBB* em 1999, que até hoje vai até as escolas municipais selecionar crianças.

⁶⁸A *ETBB* já obteve dois cursos: *Curso de Nível Médio em Dança Clássica* com duração de oito anos; *Curso de Nível Médio em Dança Contemporânea* com duração de três anos, ambos aprovados pelo MEC. O segundo obtinha uma grade curricular diferenciada e seguia uma proposta que hoje foi imbricada na grade do curso de oito anos, o que projetou a eliminação desse curso.

⁶⁹Fomos em vinte e quatro bailarinos selecionados da *ETBB* mais a equipe e compartilho da mesma sensação de que não sabia o quão grande era vivenciar o *Teatro Bolshoi*.

⁷⁰Vale ressaltar que na Rússia é o único método que existe de ballet clássico – por isso é conhecido por *método Russo*.

⁷¹Criada em 1994, a *Companhia de Dança Deborah Colker* acaba de completar 27 anos. Com treze espetáculos em seu repertório, a companhia se mantém como uma das mais premiadas e prestigiadas no Brasil e no mundo, recebendo em 2018 o *Prix Benois de la Danse de Moscou*, o mais importante prêmio da categoria. Recebeu ainda

Para *Ariate*, não existe um único caminho para adentrar o mercado de trabalho na dança, mas através do *método Vaganova* “você consegue construir seu corpo para outros métodos”. Relatou sua experiência na dança contemporânea e afirmou: “não tive dúvidas que o *método* me preparou para a carreira” – (*Ariate Costa*, 2021).

Salientou a importância do educador, do professor como incentivador.

“O *método Russo* nos faz um pouco russos” – afirma. “Cada método e sistema traz um pouco da sua origem”. “Mas a identidade não se deixa influenciar” - (*Ariate Costa* durante a entrevista que ocorreu no dia 27/03/2021).



Figura 13 – Ariate Costa entre os quatro coreógrafos joinvilenses da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil na estreia do ballet "432" no Teatro Juarez Machado, em novembro de 2021.

Ariate Costa, Bruna Lorrenzzetti, Maikon Golini e William de Almeida.

Fonte: Documentos pessoais da autora.



Kekisheva (*apud* Pawlick 2011) diz: “Temos ensaios para uma variação de no máximo quinze a vinte minutos, e se nessa quantidade de tempo tiver que ensinar movimentos o tempo está perdido”. Enfatiza que a questão emocional está atingindo os bailarinos contemporâneos e importância de lidar com as emoções após espetáculo, quando se machucam ou estão doentes. Para *Kekisheva*, antigamente o tempo de recuperação era menor.

um *Laurence Olivier* em 2001, célebre prêmio inglês, concedido pela *The Society of London Theatre*, pelo espetáculo *Mix*. Em 2009, *Deborah Colker* foi convidada pelo *Cirque du Soleil* para criar o novo espetáculo da companhia canadense, *Ovo*, sendo a primeira mulher a criar e dirigir um espetáculo para o *Cirque*. Em 2016, foi a diretora de movimento da cerimônia de abertura das *Olimpíadas do Rio de Janeiro*, evento transmitido para mais de 2 bilhões de pessoas em todo o mundo. Ao longo destes anos, a Companhia já realizou mais de 1.600 apresentações, em cerca de 65 cidades e em 32 países, atingindo mais de 3.000.000 de pessoas. Fonte: <<https://www.ciadeborahcolker.com.br/companhia>>.

No “universo” *Vaganova* é tudo muito específico. Na *Escola*, os alunos tem a tarefa de estudar os “pas” - passos, aprender durante os oito anos de estudos cada movimento, inclusive aprender a explicar como cada um deve ser feito. Já em uma companhia profissional, os bailarinos fazem aulas mais curtas apenas para lembrar o corpo dos movimentos que ele estudou durante todos esses anos e agora precisa desenvolver sua interpretação e maturidade em cena e obter uma carreira longínqua⁷². Sobretudo se na *Escolas* os alunos utilizam mais tempo em espetáculos, eles se formam sem adquirir o que chamamos de “vocabulário” da *metodologia*.



Monica Gross, gaúcha natural de Gramado - RS, sua entrevista no dia 06/04/21, dividiu muitas de suas histórias e aprendizados. Atua no corpo docente da *ETBB* e desenvolve trabalhos com o *PBT*⁷³, dentro e fora da *Escola*.

Iniciou seus estudos na *Dança Afro* em Florianópolis – SC. Dançou por um ano no *Ballet Stagium*, uma companhia pioneira em obras com música brasileira e técnica neoclássica. *Mônica* sempre fez aula em meio a adultos.

Aos nove anos teve contato com a *Cia de Dança de Lisboa* e realizou um workshop de dança moderna com a *Cia* que estava em turnê no Brasil, a partir dali muitas outras oportunidades foram se abrindo. Conheceu o *método Vaganova* após o ingresso na *Escola Bolshoi no Brasil*. Observou as diferenças culturais entre os países na parte histórica, na questão física e no tempo de aulas. Demarcou que aqui no Brasil temos a vantagem de colocar “nosso tempero, nosso sotaque, nosso jeitinho”.

No âmbito do processo intercultural imaterial, *Mônica* lembrou o fato dos quantos profissionais estão envolvidos nessa transmissão do “saber fazer” que os russos trazem através dos estudos do *método Vaganova*. Relatou que além dos professores e pianistas, também residem em Joinville figurinistas/estilistas que chegam dos *Teatros Russos* para criar os

⁷² Sobre o ballet no âmbito da alta performance, profissão e alto rendimento, vale ressaltar a diferença dos desportos como a ginástica artística, que desenvolve o atleta de alto rendimento mais cedo, e a carreira do atleta se encerra mais cedo também. Já o bailarino clássico estudando por oito anos, da maneira dita por “correta” entre profissionais da área específica, tende a chegar a se aposentar dos palcos aos 35, 40, 45 anos, dependendo do seu corpo e trabalho.

⁷³*Progressing Ballet Technique (PBT)* é um programa inovador de condicionamento e fortalecimento do corpo que foi desenvolvido para aprimorar a técnica dos alunos, concentrando-se no treinamento da memória muscular necessária em cada exercício em todas as formas de dança. É um sistema de treinamento único que usa exercícios específicos da técnica de balé para treinar a aquisição de habilidades de uma maneira gradual e progressiva do júnior ao avançado. O *PBT* ajuda professores em todo o mundo a preparar seus alunos para receberem a força de que precisam para atingir o melhor nível pessoal. Fonte: <https://www-pbt-dance.translate.google/en?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc>.

figurinos dos ballets de acordo com as necessidades tradicionais, colocando seu estilo artístico, como no caso da atual estilista da ETBB, *Gala Orekova*.

Para a entrevistada não há como separar o ballet e a vida, o desenvolvimento em todas as áreas é significativo. A responsabilidade, a seriedade, os objetivos. “Sem isso não evoluímos no *método*”. A cada dia precisamos buscar evolução, moldar nosso corpo, afirma *Mônica*. Enquanto aluna, só estudava o *método*, porém enquanto professora se identifica repensando-o a todo instante. Acrescentou que sofreu um trauma enquanto dançava relacionada a sua saúde, desenvolveu transtorno alimentar e hoje através da sua atuação quanto professora busca instruir da melhor forma minimizando os impactos negativos que podem causar as influências negativas nos estudos dos futuros bailarinos.

Os bailarinos brasileiros estão por todo o mundo, são exportados porque aqui não temos um “mercado vasto e frutífero” - afirmou.

No seu aprendizado do *método Vaganova*, *Mônica* expressou ter tido dedicação de atleta que herdou de sua mãe. Acordar cedo, se alongar, procurar atividades extras, características que impulsionaram a fluidez do seu caminhar na sua carreira. Porém suas questões com o corpo interromperam seu tempo na *Escola*, precisou se recuperar para voltar a se desenvolver na *Escola Bolshoi*. Relatou que um dos principais motivos de ter desenvolvido a *Anorexia*⁷⁴ foi de querer sempre “melhorar sem respeitar o tempo”. Afirma que hoje os requisitos para o bailarino não desenvolver essas doenças são muito maiores, através de testes semestrais, avaliações físicas e instruções com palestras e auxílio profissional.



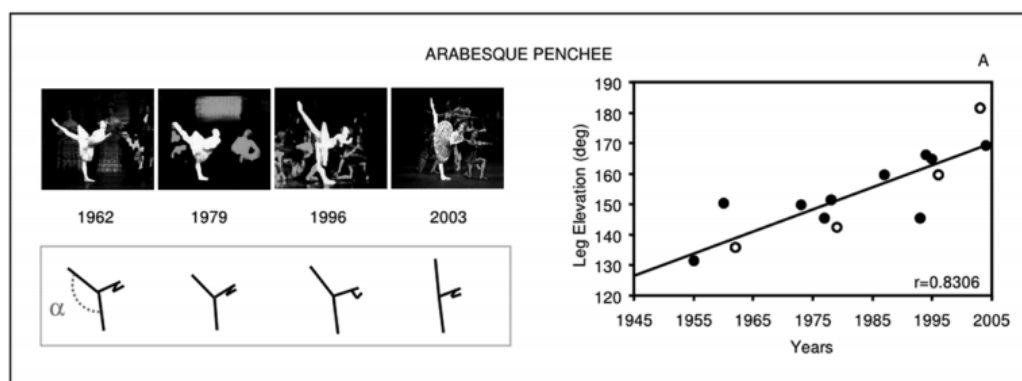
Figura 14 - Mônica Gross professora na ETBB.

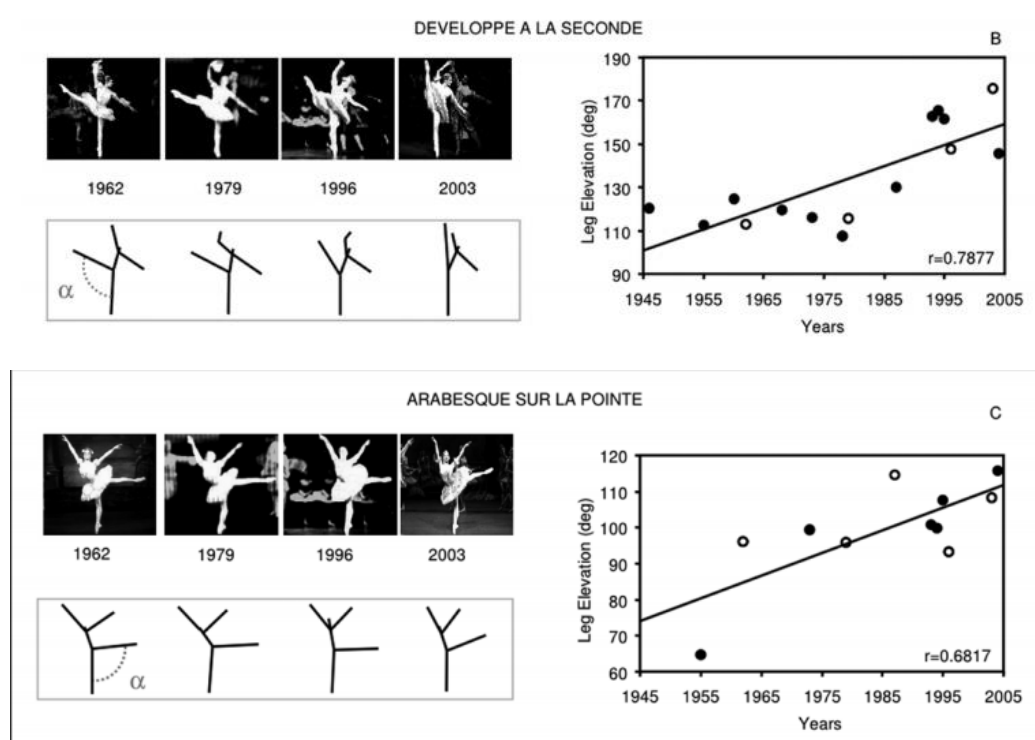
Fonte: <<https://www.escolabolshoi.com.br/curso/344/metodologia-vaganova-2-ano-curso-para-professores>>.

⁷⁴ Transtorno alimentar capaz de afetar pacientes de ambos os sexos, causado por um desejo excessivo, ilimitado e sem controle de emagrecer e se manter em um determinado padrão de beleza.

PAWLICK (2011, p. 105 e 106) apresentou um estudo italiano recente de *E. Duprati* em afiliação ao *Covent Garden*, sobre o ballet clássico, que demonstra que “a estética aceitável do ponto de vista do público mudou ao longo do tempo” – traduzido pela autora. Essa mudança trouxe consigo uma tendência de “pernas superiores com modificação mínima da posição do torso”, que ainda permanece o mais vertical possível. Sabendo que os bailarinos das décadas de 70/80 tinham as mesmas capacidades físicas de hoje. “Articulações soltas, arcos flexíveis e grandes extensões não são simplesmente criações do treinamento moderno” – traduzido pela autora. As posições que vemos no palco são o resultado de uma mudança na estética aceitado ballet hoje e da preferência do público, segundo esse estudo, de acordo com Mapa 21. *Duprati*, apud (PAWLICK, 2011, p.104, 105 e 106), escreveu:

Por exemplo, a bailarina da Figura 2 produziu uma elevação de 96° em 1962, enquanto bailarinos em produções posteriores aumentaram a elevação para 115° , em 2004. Mas a mesma bailarina, apresentada em outra posição na Figura 2, era fisicamente capaz de alcançar uma elevação de 137° . Isso sugere que a elevação mais baixa no primeiro caso representa uma escolha artística, ao invés de limitação. A tendência linear mostra que as variações na posição do corpo são sistemáticas, não aleatórias. [...] Os bailarinos pareciam aperfeiçoar a biomecânica do movimento, talvez aumentando a inclinação do quadril e, conseqüentemente, a amplitude de movimento da perna ativa. Isto alcançou a linha corporal vertical característica das produções recentes, sem modificar posição do tronco – traduzido pela autora.





Duprati study, figure 2.

Mapa 21– Recorte da pesquisa de E. Duprati

Fonte: Pawlick (2011)

Duprati, Elena, Marco Iosa, and Patrick Haggard. "A Dance to the Music of Time: Aesthetically-Relevant Changes in Body Posture in Performing Art." *University of Cambridge* (March 26, 2009), <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0005023>.



Maria Antonieta Spadari, natural de Caxias do Sul – RS, uma das minhas professoras nos estudos na ETBB, na ocasião da entrevista do dia 11/04/2021, relatou ser a décima filha da família de italianos de um único filho do gênero masculino. Segundo o seu depoimento, o interesse pelo ballet foi despertado por um programa televisivo, “*tipo Xuxa*” – Programa da Tia Suzi – que levava as escolas de ballet de Caxias.

Em um dos aniversários - nove anos – pediu de presente entrar numa Escola de ballet, e “estou até hoje”. Recordou que em sua cidade natal, teve contato com o método Royal com a inglesa Roli Price. Em Porto Alegre conheceu Alexandre Sidorov e a companhia Jair Moraes. Iniciou enquanto professora da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, aplicando o método Vaganova. Comentou que “os tempos musicais são diferentes do inglês, é muito puro, pensado”. “Um gênio”. “Eu me sinto Vaganova”, “Eu tenho minha essência”, “a minha relação com a Vaganova é a minha profissão”. “Ela nos instiga a querer mais”.

De descendência italiana e com o pé na França, *Maria Antonieta* salientou sua paixão pela ópera. A relação com a Rússia se estreitou com a *Escola*. A primeira vez que assistiu o ballet da Rússia foi em Porto Alegre com dez ou onze anos – O *Ballet Giselle* com o *Kirov/Bolshoi* – primeiro ballet ao vivo grandioso que assistiu.

Trabalhou desde abril de 1999 na *ETBB*, desde a primeira seleção de crianças, começou com contato com *Galia Kravchenko*, *Alla Mikhailchenko*, “parecia algo tão intocável, agora esta relação com a Rússia é caseira, é parente” (*Maria Antonieta*, 2021).

Sob o seu ponto de vista, o *Theatro Municipal* é a única companhia clássica e recordou que o *Teatro Guaíra*⁷⁵ – foi uma potência durante muitos anos no ballet clássico. “O povo brasileiro é muito criativo. Existem boas companhias”. Cita o *Grupo Corpo*, *Ballet da Cidade de São Paulo*, *São Paulo Cia de Dança*, mas são companhias de dança contemporânea. Na sua visão, “os talentos continuam a espera de um grande *Teatro* para sustentar nossos bailarinos brasileiros no próprio país”.

Muitos profissionais abordam o *método Vaganova*, como foi *Tatiana Leskova* e *Eugenia Feodorova* são diferentes, pelo fato que as pessoas que vieram para o Brasil foram se adaptando gradativamente. Exemplificou: “como você precisa de uma inteligência específica e de uma habilidade específica para ser um cirurgião, por exemplo, a mesma coisa o ballet”.

Entre as divergências entre Brasil e Rússia, a entrevistada levantou a questão da revisão dos programas (passos que fazem parte do ensino nos oito anos da formação) ser mais avançada na Rússia. Evoluções nas exigências voltadas a questão física, até mesmo na Rússia, eram outras, tinham até movimentos excepcionais na época que não conseguimos reproduzir hoje e coisas que hoje são excepcionais. Aqui modificamos o *método* devido às questões fisiológicas, mas lá eles também vêm fazendo novas revisões e evoluindo a *metodologia*. De geração em geração o método é modificado e os russos trouxeram esse patrimônio para nós. No seu ponto de vista, “é necessário passar pela experiência, registrar no corpo. Isso acontece com os outros métodos também”.

Maria Antonieta se auto observa como aprendiz, “aprendendo para ensinar” e ressaltou que a relação com o corpo é fundamental, principalmente para evitar as lesões. Segundo sua visão “A dança clássica é para todo mundo, mas profissionalmente é diferente. É de corpo para

⁷⁵ O *Balé Teatro Guaíra* foi criado em 1969 pelo *Governo do Estado do Paraná*. É a terceira companhia de dança mais antiga do Brasil. Em 50 anos de história, foram dançadas mais de 150 coreografias, incluindo grandes sucessos de público e crítica como *O Grande Circo Místico*, *Segundo Sopro* e *O Lago dos Cisnes*. Teve como primeiros diretores *Ceme Jambay* e *Yara de Cunto*, dançando nos primeiros anos obras como *Concerto Abstrato* e *Grand Pas Classique*. Fonte: <<https://www.teatroguaيرا.pr.gov.br/Bale/Pagina/Historico>>.

corpo, pessoa para pessoa”. A didática auxilia a melhorar dentro das condições que a pessoa apresenta. Todos os métodos são bons. Cada um com suas particularidades, afirmou *Maria Antonieta*.



Figura 15 - Maria Antonieta Spadari – Aparências -

de Jair Moraes do ballet *Momentos Elis* - década de 80

Fonte: Documentos pessoais da entrevistada



Gennadi Seliutskiï, bailarino e pedagogo do *Mariinsky*. Embora seus anos de dança foram breves devido a lesões, ele dividiu o palco nomes como *Rudolf Nureyev* e *Yuri Soloviev* durante os anos 1960 de acordo com Pawlick (2011 p. 110).

Desde 1963, ministra na *Academia Vaganova*, e é ensaísta de alguns bailarinos masculinos da companhia. *Seliutskiï* tem visões de mundo bastante abertas sobre o *método de Vaganova*: cita que se assistíssemos a um filme, hoje em dia a forma dele é mais clara de compreender.

“O *método*, como eu tenho dito, não pode ser imutável, é uma coisa viva, em constante desenvolvimento, mas o básico não deve ser esquecido, esta é a minha opinião” - traduzido pela autora. Pawlick (2011), cita: “E se os fundamentos são preservados, então o pedagogo pode ir além e desenvolver o método” – traduzido pela autora. “Precisamos olhar o livro de *Vaganova* e não esquecer o que está escrito lá. Existem muitos detalhes em seu livro que não

devemos esquecer à medida que desenvolvemos o método ainda mais” – traduzido pela autora, de acordo com Pawlick (2011).



Gennadi Seliutskil in the role of Albrecht, from *Giselle*. Among his other talents, Seliutskil is known for his great acting abilities. Photo: Mariinsky Theatre Archives.

Figura 16 – Gennaldi Seliustskil

Fonte: Pawlick (2011)



Luiz Fernando da Silva Xavier e Larissa Capitanio Dal’ Santo residem e trabalham em Voronej, na Rússia. No dia 13/04/21 realizaram a entrevista para essa pesquisa. Tive a oportunidade de desenvolver trabalhos com eles na *ETBB* como professora e ensaísta e em especial no ano de formatura do casal, desenvolvi um dueto neoclássico a pedido deles, *Fragmentos*.

Larissa natural de Chapecó – SC, teve sua infância vinculada à natureza, morou em um sítio, com estrada de chão, sempre criativa entrou no ballet com três anos de idade e praticava flauta e teoria musical.

Luiz Fernando é paulista e teve uma infância mais restrita em casa, vivenciou uma tragédia perdendo a visão de um dos seus olhos entre quatro a cinco anos. Aos sete anos se mudou para o interior (Bocaina e Araraquara) e teve oportunidades para brincar e entrar em projetos relacionados às artes.

Larissa acionou em suas memórias que a *metodologia Vaganova* é a base estruturante de sua profissão e que antes de entrar na *Escola Bolshoi* não estudava um *método*, entrou na escola direto no segundo ano do curso.

Luiz Fernando recordou sua entrada no *Bolshoi* aos quinze anos diretamente para o quinto ano e que se preparou durante seis meses com o professor cubano *Roberto Rosa* que tinha formação no *método Cubano*⁷⁶.

A relação do casal com a Rússia surpreendeu positivamente. *Larissa* comentou que enquanto estudava na *Escola Bolshoi* não pensava em trabalhar no país, não era seu objetivo ir para Rússia. Sempre teve a ideia de que para ir para lá era necessário ser muito alta, muito longilínea, “muito diferente do que eu era” – cita. Foi uma oportunidade e foram juntos para a Rússia, desafiando o “medo” de adaptação, de sofrer, porém, foram muito bem recebidos e descobriram o aconchego pelos brasileiros, sofreram devido ao clima e o rigor do inverno, bem como a complexidade do idioma russo que dificultava a comunicação. Era desafiador “se fazer entender” – afirmou Luiz Fernando. Gostaram muito do contato com a arte, cultura, os *Teatros*, ballets, óperas, história. O ballet principalmente, óperas, dança contemporânea, uma cidade grande, um *Teatro Estatal*, bailarinos assalariados e uma rotina que no Brasil eles não tinham tido contato – afirmaram. A plateia prestigiava os muitos *Teatros*, muitas opções e público.

“Estamos fazendo parte da história do ballet no Brasil mesmo de longe, temos um canal no Youtube “*Ballet Couple*”, levando a rotina de bailarinos profissionais para todos” – citam *Larissa e Nando*. Ambos têm muita vontade de voltar para o Brasil e realizar projetos para agregar com toda essa experiência.

Na *Escola Bolshoi* “todos os alunos são muito bons, todos têm capacidade de serem bailarinos profissionais”, “os profissionais da *Escola*”, (me cita *Larissa*) outras escolas também, mas faltam apoio e espaço.

Luiz Fernando relatou ter tido contatos através de workshops com a *São Paulo Cia de Dança*, com a *Cia Debora Colker* e com a *Cia Cisne Negro* antes de entrar no *Bolshoi*, também

⁷⁶O *Método Cubano* combina uma proposta que mistura o melhor da *Escola Russa (Vaganova)* e adiciona características próprias do temperamento e do biotipo dos bailarinos latino-americanos. Suas aulas são bem expansivas e trabalham muito com *allegros*, *batteries* e giros. Bailarinos cubanos são conhecidos por sua agilidade e grande força. Hoje os cubanos ocupam vagas de primeiros bailarinos nas principais companhias do mundo. O *Ballet Nacional de Cuba* ocupa, hoje, a posição de uma das companhias renomadas de dança do mundo. Criado em 1948 como *Escuela Cubana de Ballet*, sempre foi reconhecido pela grande capacidade técnica e artística de seus profissionais. A *escola cubana* foi desenvolvida a partir da grande influência que os russos exerceram em seu país, e na experiência pessoal de *Alicia Alonso*, sua figura mais mítica, nos Estados Unidos como figura principal do *American Ballet Theater*. *Alonso* e uma equipe de mestres da dança, respeitando as características biofísicas do povo cubano, se impuseram ao mundo pela excelência dos bailarinos que produziram em pouco tempo. Fonte: <<https://ioadanca.com.br/metodologia/>>.

assistia fitas cassetes com *Baryshnikov e Nureyev, Carlos Acosta* que o inspirava. Fazia aulas de ballet particular no período noturno. Estando atualmente num país que só se desenvolve bailarinos na *metodologia Russa*, compartilham suas experiências quanto *metodologia* desenvolvida no Brasil e como ex-alunos da *ETBB* percebem o quanto é semelhante “o trabalho”. Os professores e bailarinos do *Teatro* perguntam se eles realmente estudaram no Brasil, pois a técnica que apresentam na Rússia “é tão russa quanto a deles” – afirmaram.

Para os bailarinos é importante entender o limite e praticar o *método* o melhor possível. Nem todos alcançam os mesmos resultados. Existe uma lógica e estrutura, mas tudo tem limite, afirmaram. Ambos entendem que o *método* está inserido no processo cultural imaterial e acrescentaram que a partir dele é fácil ser direcionado para outras modalidades. Ressaltaram a importância da saúde e que as nuances não estão presentes em livros ou páginas online. “Respeito a individualidade”, “a base deve ser a mesma, mas deve ser levado em consideração cada aluno para trazer as correções, a solução, orientar”. *Larissa* levantou a questão de que enquanto era aluna achava que não iria se enquadrar nas companhias, mas chegando na Rússia percebeu o quanto existem pessoas diferentes e que o segredo era focar em si mesma. “Fazer seu corpo se tornar melhor” – afirma *Larissa*.

Larissa e Luiz Fernando salientaram o desejo de serem reconhecidos pelo público e citam como inspiração, *Amanda Gomes*. Hoje o acesso é maior, a internet disponibiliza mais oportunidades e as companhias internacionais querem cada vez mais brasileiros integrados em seus corpos de baile.



Figura 17 - Larissa e Luiz Fernando interpretando “Fragmentos” de Bruna Lorenzetti no Teatro Juarez Machado

Fonte: Documentos pessoais da entrevistadora



Segundo Pawlick (2011) *Uliana Lopatkina* é uma bailarina que não permite erros. Considerando a importância do pedagogo na carreira de palco de cada bailarina russa, é revelador saber que, ao contrário de outros profissionais, ela tem sido capaz de selecionar seu professor, sua escolha foi a ex-solista *Irina Chistiakova*.

Pawlick (2011) afirma que a dança de *Chistiakova* foi caracterizada pela atenção meticulosa as nuances de movimento, força de execução e academicismo estrito. Ela se aposentou do palco, mas continua a ensinar em vários lugares em São Petersburgo. Trabalhou em uma escola na Itália por dois anos, lecionou em Cincinnati por vários verões, e tem sido convidada a dar *masterclasses* por vários lugares. Além disso, até 2007, dirigiu seu próprio estúdio de ballet em São Petersburgo, uma *Escola* que recebia dançarinos profissionais, bem como crianças e não profissionais.



No dia 18/04/21 tive a oportunidade de entrevistar *Irina Rachinskaya*, minha primeira professora de ballet no Brasil em 2001 na ETBB, bailarina⁷⁷ do *Teatro Bolshoi de Moscou*, formada pela *Escola Coreográfica de Moscou* – formada como professora no *Instituto de Artes de Moscou*, (Guides), e hoje atuante como professora de DPH – *Dança Popular Histórica* na *Academia Russa de Arte Teatral*, além de ter sua própria *Escola*, na cidade de Moscou.

Em 2019, após dezenove anos, me recebeu em sua casa para que eu tivesse estadia durante o período de estágio no *Teatro Bolshoi*. Na ocasião da entrevista para esta dissertação, recebi o auxílio da tradução de *Olga Miranova*, com quem estudei seis meses de língua russa, antes da viagem.

Pai engenheiro, mãe médica, aos dois anos de idade *Irina* comentou que já desejava ser bailarina. Sobre a *metodologia Vaganova*, *Irina* expressou ser o único método na Rússia após a *Revolução*. Até esse período temporal existiam outras metodologias, depois dos anos 1930, na ex URSS, *Vaganova* uniu esses sistemas. Sua professora *Irina Peterson* teve chance de estudar com a *Vaganova*.

Quando *Irina* iria para quinto ano⁷⁸ da sua escola de ensino regular, entrou na *Escola Coreográfica de Moscou*, na rotina estudava mais ou menos seis disciplinas mistas (de ensino

⁷⁷ Sua família também veio residir no Brasil e retornaram para Moscou onde voltou a dançar no *Bolshoi* um tempo. Agora trabalha como professora de *Academia de Artes Teatral* e trabalha com aulas particulares na sua própria Escola.

⁷⁸ Vale ressaltar que na Rússia o ano letivo inicia em setembro, e que as alunas selecionadas para a *Escola Coreográfica* precisam ter idade na faixa etária de 10 anos, quando já estão caminhando no ensino regular para 5º

regular e de ensino específico) por dia. Participou do início da formação da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* em 2000 integrando o primeiro quadro de professores russos no Brasil na *ETBB*, juntamente com *Andrey Smirnov* e *Galina Kravchenko*, aplicaram a *metodologia* na *Escola*, começaram a ensinar os professores brasileiros através dos laboratórios, e a princípio a *metodologia* foi trazida da Rússia.

Observou que os alunos da *ETBB* em 2019, realizaram o estágio em sua escola em Moscou, e surpreenderam pela capacidade técnica, observou que “por incrível que pareça” segundo seu ponto de vista será possível preservar no Brasil a *metodologia Vaganova* de um “jeito melhor” do que na Rússia.

Na Rússia ela observou que o *método* não é tão limpo, tão puro, pois, na sua opinião, há muita influência da ginástica. Relatou que os professores das primeiras séries, da base do *método* não atuam com tanta qualidade e que os professores de turmas mais adiantadas são mais eficientes. Segundo seu ponto de vista, as bailarinas inicialmente não se apresentavam com corpos tão “magros”, ao contrário, o corpo a princípio não tinha tanta importância. Segundo *Irina Rachinskaya* o *método* foi feito para todos os corpos. Cita o exemplo de *Marina Semeonova*, uma das alunas preferidas de *Vaganova*, um corpo bem diferente das bailarinas modernas, e que *Vaganova* adaptou o *método* para o corpo dela.

Irina Rachinskaya, salientou que o *método* na Rússia vem sofrendo influência da ginástica artística, a complexidade técnica, as alturas de perna, giros. Em sua época de estudos não exigiam peso e altura como hoje, o que acredita ser influência dos corpos da ginástica, o que considera “não fisiológico”. Na sua opinião os parâmetros de hoje não são tão saudáveis e os considera requisitos contemporâneos que não são da *metodologia*. Quando se aplica a técnica de ginástica ela acredita que os bailarinos não conseguem transmitir a sutileza necessária, que inibem a sutileza do gesto.

Na relação do processo intercultural do *método* ao chegar no Brasil, *Irina* apresentou dois pontos de vista: primeiro - a *metodologia* como a disciplina do corpo continua limpa e funciona no Brasil e o segundo ponto é e que a mentalidade russa e brasileira são muito diferentes e a performance é assimilada de modo diferente: “Russos dançam mais calmos, brasileiros são mais ativos, com mais energia. Todo mundo ganha” – afirmou. Citou o exemplo do *Teatro Bolshoi*, pois na sua visão em terras brasileiras, a *metodologia* clássica ganhou

ano. Como foi meu caso no Brasil, ou seja, aos 10 anos ingressei no 5º ano do ensino regular e no 1º ano na *ETBB* no ensino *Vaganova*. O diferencial está que no Brasil, é necessário frequentar a escola regular e a *Escola Bolshoi*, e na Rússia você estuda em uma única escola com todas as disciplinas que envolvem o ensino regular e específico da profissionalização do ballet, e a faixa etária aqui para o 1º ano é de 9 a 11 anos.

“novas cores e enriqueceu”, traduziu Olga. Considera o *sistema* como integrante do patrimônio cultural imaterial. Avaliou o papel do professor como fundamental, pois na sua percepção é necessário fazer ajustes, principalmente nas turmas iniciais.

“Não é possível preservar na cultura material o toque nas pessoas”, traduz Olga.

Irina recordou que foi a única da sua turma que entrou para o *Teatro Bolshoi*, assunto delicado para a professora, pois não alcançou o lugar de *primaballerina*⁷⁹.

A professora fez uma analogia com a infância. “A criança aprende a língua sem pensar. Na escola conhece regras gramáticas e depois começa a ensinar”. Imitou ballet antes de entrar na *Escola*, depois aprendeu regras, no *Instituto* mergulhou e ao ensinar foi mais profundo no *método*. Segundo suas lembranças, quando criança, tudo era muito amigável, pais, parentes, família sempre elogiavam. Imaginava que exagerava um poquinho, mas sabia que assim ela colocaria mais esforço para superar obstáculos. Ela vê o professor como impulsionador do aluno, “você vê o melhor potencial e inspira o aluno a crescer”. Na *Escola Russa*, segundo seu ponto de vista às vezes às vezes os professores fazem alunos se sentirem mal consigo mesmos. “Temos que olhar a personalidade de cada aluno, mas a princípio um professor deveria olhar o melhor do seu aluno” – afirmou.

Irina citou os exemplos de *Erick Swolkin* e *Bruna Gaglianone*. Acredita que eles podem brilhar e que no *Teatro Bolshoi* é um ambiente que não permite esse espaço, afirmou. Citou o exemplo de *Don Quixote* em que a *Bruna* ensaiava o segundo elenco do papel tão bem quanto a bailarina russa que estava no primeiro elenco, mas no momento não poderia trocar os papéis, o ambiente ainda não permite.

Em London e na América, ela avaliou que os bailarinos tem chances de serem grandes estrelas nesses e em outros lugares e que os brasileiros tem potencial enorme para brilharem nos palcos mundiais.

Membro do corpo de profissionais que dançaram no *Bolshoi*, mantém sua conexão com os profissionais. Acredita que a *metodologia Vaganova* funciona para todos. “Se você segue, a disciplina desperta o corpo que vai despertar adisciplina da alma” – (*Irina Rachinskaya, 2021*).

⁷⁹Tradicionalmente, existe uma hierarquia, um nível, status - relacionado aos papéis que se executa dentro de uma companhia. No geral, as bailarinas são contratadas inicialmente no *Corpo de baile*, e a relação do seu lugar nas filas e linhas corresponde a sua remuneração mensal, assim como se ela está escalada para todos os espetáculos. Algumas bailarinas por diversos motivos muito particulares conseguem destaque e são promovidas a *demi-solistas* – em algumas cias tem outras denominações – depois podem chegar ao nível de solistas e após experiência de reconhecimento chegam ao nível de *Primeira Bailarina*, ou *prima* – comumente conhecida.



Figura 18 – Irina Rachinskaya enquanto aluna na Escola Coreográfica de Moscou.

Fonte: Documentos pessoais da entrevistada



*Tatiana Terekhova*⁸⁰segundo Pawlick (2011) acredita que a principal diferença entre bailarinos americanos e bailarinos russos é que na *Academia Vaganova* ensinam não apenas dança clássica, mas outras disciplinas como dança a caráter, aula de dueto (*pas de deux*) que é ministrado nos últimos três anos de formação, regularmente duas vezes por semana, e no final há um exame. Além disso, há uma aula de atuação, música - tocar um instrumento como o piano. Portanto, esta seleção de disciplinas específicas- aulas de história do ballet, do teatro, da música - fazem parte da “educação quanto bailarino” – cita. (Vale ressaltar que essa linha de trabalho segue na única filial fora da Rússia, a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* com ressalvas em questão de grade horária, ementas, disciplinas complementares).

⁸⁰Formou-se na *Escola de Dança de Leningrado Vaganova* em 1970.



Figura 19 - Tatiana Terekhova
 Fonte: Pawlick (2011)



Gabriella Victória Fontana, capixaba, estudou na *Escola Bolshoi no Brasil* até o quarto ano do curso de formação, e finalizou seus estudos na *Escola Coreográfica de Moscou* permanecendo de quinto a oitavo ano na turma de alunos estrangeiros. Voltou para a *ETBB* onde atua recentemente como professora.

Seu contato com a *metodologia Vaganova* iniciou no *Bolshoi Brasil* com nove anos de idade. Em Vitória – ES, estudou o *método Cubano*.

Gabriella morou na Rússia, e considera: “minha segunda casa”. Comentou que se viu novamente no processo de alfabetização lá. Passou muito tempo no quarto do internato, viveu mais a *Escola* do que o próprio país em si. “Vivi o ballet”, “Fiz outra família lá” – afirmou. Teve contato com *Davi Motta*⁸¹ na *Escola* na Rússia.

Encontrou uma academia conveniada com o *Ballet Nacional de Cuba*. Em conversa com suas professoras ficou sabendo que uma das meninas que também estudava na academia a

⁸¹Primeiro solista do Teatro Bolshoi, brasileiro, se formou na *Escola Coreográfica de Moscou*.

bailarina *Virgínia Mazoco*⁸² havia sido aprovada para ingressar na *ETBB*. Quando souberam da notícia, imaginavam que essa *Escola* era na Rússia. A professora explicou sobre a filial no Brasil. Seus pais a apoiaram no sonho e em outubro do ano seguinte fez o teste e entrou na *Escola Bolshoi no Brasil*.

Seu sonho era estudar na Rússia, porém Joinville era um caminho viável e se encantou com a *ETBB*, “com as disciplinas que não se encontram nas academias brasileiras” – afirmou. Quando estava cursando a terceira série no *Bolshoi* comentou com a mãe: “e se a gente tentasse”. “Quero ir” – afirmou *Gabi*. Quanto mais nova fosse, mais fácil seria e comunicou à *Escola Bolshoi* do seu interesse, recebendo apoio e preparação. Enviou seu vídeo para a *Escola Coreográfica de Moscou* e sete dias depois recebeu a comunicação da aprovação. No Brasil seus estudos eram gratuitos. Na Rússia teve que investir financeiramente. A *Escola* na Rússia é *Estatal* e gratuita, mas estrangeiros pagam, conforme constatou *Gabriella*. Ela recebeu patronício do *Instituto Cultural de Vitória* e seus pais ajudaram na sua manutenção, pois seu pai trabalhava como gestor de projetos de telecomunicação e sua mãe professora de história e mestre em educação.

Gabriella mencionou a “mistura de muitos métodos” praticados no Brasil e que não existe um único método para todas as escolas diferente da Rússia onde o *Método Vaganova*, é reconhecido como identificador do *Ballet Russo*. Ao retornar da Rússia, o ballet no Brasil estava vivenciando o processo da pandemia (uma reviravolta que menciona ter sido até um “choque”), mas conseguiu observar o *método* como “alcancável”. Avaliou que os bailarinos brasileiros estão cada vez mais ganhando espaço no mundo. “A paixão, esse colocar para fora quando se une com a *metodologia* de excelência se torna grandioso”, se aplicado de forma profissional, como aplicada na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*.

Por experiência em termos de técnica, saindo do *Bolshoi Brasil* compreende o *método* de forma paralela nos dois países, o que é modificado devido as diferenças de biotipos dos bailarinos brasileiros. Em termos de programa, mencionou que o conteúdo é paralelo e que o *método* é um patrimônio. Na Rússia o “*ballet russo* se apropria da *metodologia*. Cita seu exemplo como estudante no *Instituto*, que apesar do acesso a muitos livros, enquanto o bailarino(a) não se coloca na prática não vive na íntegra o método. A *metodologia* deve ser passada de todas as formas. “Geração, tradição, evolução dos séculos”.

⁸²Foi aluna na *ETBB*, brasileira, finalizou seus estudos na *Academia Vaganova*.

“Não fica igual, como a tecnologia, como a educação regular” – afirmou. Na sua percepção “ser professor” é ser aluno eternamente, o professor ao repassar de forma correta o método garante a saúde corporal do alunos evitando traumas.

Gabriella lembrou que *Vaganova* falava que não indicaria para os professores o que eles deveriam fazer, pois segundo ela, caberia ao professor perceber as limitações dos alunos. Olhar para cada um. Atentar para os seus traumas físicos e psicológicos.

Ressaltou “a paixão brasileira mais o profissionalismo forma o extraordinário” e exemplos e em decorrência acredita que “é mais fácil os bailarinos brasileiros terem espaço no mercado internacional”, pois acredita que “nós enquanto brasileiros somos quentes, luz do sol que irradia, se completa com o *metódico*, padrão que os russos tem”. “A união disso resulta em algo que não se vê,” explicou *Gabriella*.



Figura 20 - Gabriella Victória interpretando “Carmem” na Escola Coreográfica de Moscou
 Fonte: Documentos pessoais da entrevistada



Anna Koblova, entrevistada no dia 14/05/1990, atualmente professora na *ETBB*, nasceu em Moscou e se formou bailarina na *Escola Coreográfica de Moscou*. Formou-se professora no *Instituto de Artes Estatal de Moscou*.

Com dezoito anos se formou e foi convidada para trabalhar no *Teatro Bolshoi* como bailarina.

Foi único *método* desde o início. Nem prestava atenção. Foi natural, como você não valoriza “mãe”, mãe é mãe você só cresce perto, mas depois observa que o sistema deixa “certezas”, e percebe que não tem lacunas, como tabela de *Mendeleev*, tudo pode ser preenchido, encaixa as coisas novas, de outras linguagens, dos novos conhecimentos do corpo humano. Tudo se encaixa, não fica contra, assim você pode acreditar, que só vai ampliar. Não como na física que algo novo pode deixar um X em tudo o que já foi feito antes” – (*Anna Koblova, 2021 - interpretado pela autora*).

“Me senti muito russa aqui no Brasil” – afirma *Anna*.

“Tinha uma escola” - (se refere ao fato de morar agora no Brasil, ser uma escola da vida), como começar a viver de novo, “vira um bebê de 30 anos”, porque você não sabe idioma, mentalidade do povo, entra, e tem que aprender tudo, mas já com alguns preconceitos, experiências, criação – expressou.

“Porque quando você nasce, é como o papel branco e escreve tudo pela primeira vez. Mas quando você tem uma mudança forte em outra idade, você já passa tudo pela sua percepção das coisas” – afirmou. “E os brasileiros me ensinaram muitas coisas diferentes do povo russo”.

“E maioria das coisas sae pela nossa natureza, que para sobreviver no frio e para sobreviver no calor, você muda o comportamento, é oposto” – afirmou. O clima forma mentalidade e comportamento, na sua visão.

Anna avalia que na Rússia tudo já está sustentado e no Brasil a semente de dança clássica está crescendo gradativamente como uma árvore, “a fruta dessa árvore, a gente começa perceber agora. Com nossos formandos a partir da primeira formatura que foi feita com você, com Maikon” – citou *Anna*. Na sua percepção, a história da dança clássica no Brasil começa agora. Esses dias, cinco ou oito anos atrás, mas isso é o início, “e eu faço parte dessa história, com uma das poucas russas aqui no Brasil na *Escola do Teatro Bolshoi*, e isso é importante porque sinto uma parte da Rússia aqui no Brasil, integrada e crescendo”, afirmou. “A diferença principal é na mentalidade” – explica *Koblova* sobre a relação entre o *método Vaganova* na Rússia e no Brasil:

Na Rússia você pode ser muito rígido e você tem esse direito. E assim a cobrança suga o 98% da possibilidade, assim você ganha quase o máximo de cada aluno, pela exigência. Mas isso tem o outro lado que eu vejo como o lado negativo, que cobrança das alunas não deixa as alunas aproveitarem e sentir prazer no palco e nas aulas porque elas tem muita autocobrança também e disciplina que trava o psicológico, a parte emocional. Não trava, mas não deixa tão fluido. O que acontece no Brasil, você tem menos horas, não tem aulas nos sábados, você tem muito mais feriados, férias, e pelo clima e mentalidade não funciona com cobrança. Aqui funciona somente o interesse. E quando você estimula, a motivação as vezes funciona e as vezes não. Assim a porcentagem de cada aluno depende muito da autocobrança do próprio aluno. Você pode inspirar, mas as vezes não tem outro jeito do que só trabalhar, porque tem rotina pra superar, na dança clássica e em qualquer profissão. E essa leveza faz um pouquinho a diferença no caminho, mas no resultado sai muito interessante e muito bom, porque os alunos não perdem o fogo de dança, a vontade de entrar no palco, a autoestima, liberdade para se expressar, e também a parte da natureza deixa o corpo com calor, com menos vestido, menos fechado, menos trancado com ambiente e o corpo se sente mais e a dança contemporânea e a natureza deixa o corpo mais livre e a percepção

mais sutil pelo que eu percebo. Na percepção das coisas no Brasil, o povo brasileiro é muito mais sensível pela entonação, cheiro, volume, toque. Tem algumas palavras que não existe na Rússia e isso é ligado com o cheiro do corpo, percepção do mundo íntimo com outra pessoa. Essa diversidade e percepção mais fina é por causa do clima, tudo mais perto e mais quente. Na dança você gasta menos energia com aquecimento e você já mergulha no trabalho, mais cedo e mais leve, do que essa diferença da temperatura que você precisa se resfriar, depois o aquecimento e depois você pode começar a trabalhar. Melhor época que é primavera e verão é curto. Pela parte da natureza já tem essa grande diferença. Mas esse frio cria disciplina, que você precisa chegar cedo, você precisa do aquecimento, você precisa do esforço. Se você quer, você vai continuar essa profissão, não vai superar tanto tempo todas as coisas todos os dias. No Brasil as coisas fluem mais fácil. O sonho vira decepção de um dia pra outro porque você não cria força por causa das condições naturais. Como flor, se você supera o frio você fica mais forte, mas se você nasce no calor e nunca passou o frio. O frio de repente pode matar.

“Essa parte da magia da dança que eu percebo que está em falta mais e mais” – compara com as atrizes de cinema também – *Anna Koblova*. Acrescentou que na sua infância o aspecto visual da dança não era importante. No esporte também constava-se essa situação, exemplificando que na patinação artística se dava mais atenção à dança e hoje a técnica é uma questão de “matemática”, para avaliar e dar notas, ou seja, para avaliar um talento hoje se faz necessário estabelecer parâmetros entre o que é material, visível e o que é imaterial.

“Cada *metodologia* é o aparelho nas mãos do profissional que vai dar o resultado diferente”. *Koblova* exemplifica que uma câmera nas mãos de diferentes profissionais, geram resultados diferentes, pois existe um olhar de fotógrafo, porém acrescenta a importância da “boa câmera”. *Anna* vê o *método* como patrimônio, mas acredita que o talento do professor é significativo na transmissão de valores.

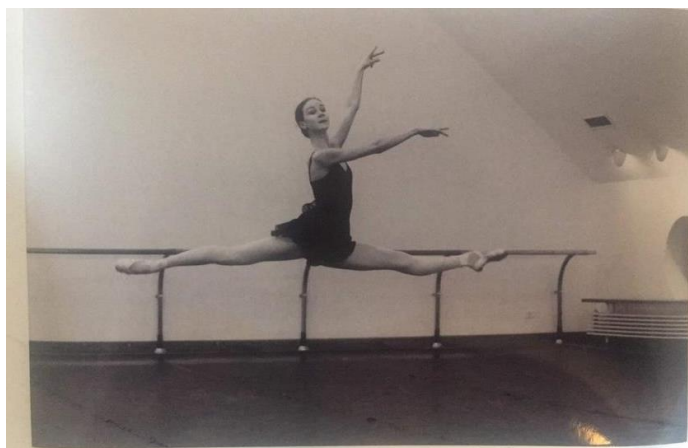


Figura 21 - Anna Koblova executando um “grand pas de chat” na sala do Teatro Bolshoi de Moscou
 Fonte: Documentos pessoais da entrevistada.



No dia 24/04/2021 entrevistei o casal *Larissa de Araújo e Denys Nevdomi*, ambos professores da *ETBB*. Ela natural de Recife- PE, formada em ballet clássico através de cursos, concursos, festivais de dança, pois na sua época não existia uma *Escola* de formação profissional de ballet no Brasil. Posteriormente, conseguiu bolsa para estudar no último ano na *Escola Coreográfica em Kiev* e entrou na *Companhia da Ópera Nacional da UK* – local em que conheceu *Denys*, seu esposo. Enquanto já atuava como professora da *ETBB* em Joinville se formou bacharel em turismo.

Denys entrou aos oito anos na *Escola Coreográfica de Kiev*, se formou bailarino em 1989, trabalhou um ano no *Teatro Judeu* como solista. Entrou pro *Exército* e serviu por um ano e depois trabalhou na *Companhia do Exército*, uma companhia de *dança folclórica ucraniana* onde os bailarinos apresentavam coreografias típicas da região. Voltou para o *Teatro da Ópera Nacional de Kiev*, agora *Ópera da Ucrânia*, atuou no corpo de baile e posteriormente como solista principal na *Dança Caráter*, por dez anos. Atua desde o início da formação da *Escola Bolshoi no Brasil* e em 2020 formou-se bacharel em coreografia pelo *Instituto do Kherson*. Conheceu o ballet em Caruaru com uma professora da capital e ao voltar procuraram a professora para dar continuidade nos estudos. *Denys* entrou na *Escola Coreográfica de Kiev* aos dez anos. Iniciava suas aulas 9h30 da manhã e saía às 19h, viajando 1h30 para casa durante oito anos.

Larissa teve uma professora de origem polonesa, amante das artes, pianista e conhecedora do *método Vaganova*. Com quatorze para quinze anos, participou de um seminário na *Universidade de Michigan* nos EUA, e lá conheceu de perto os professores russos da geração de 1920, do Bolshoi.

Ao finalizar o ensino regular, pediu aos pais para se mudar para São Paulo e fazer audição para entrar no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Nos primeiros seis meses de 1990, quando cursava o *Ballet Stagium*, ganhou uma bolsa de estudos para estudar na *Academia Vaganova*. Quando chegou em Moscou o *Ministério da Educação e Cultura* e reuniu todos os estrangeiros num hotel e foi encaminhada para Ucrânia. Saiu do Brasil com destino à São Petersburgo e em Moscou foi encaminhada para Ucrânia. como estagiária da *Escola Coreográfica de Kiev*, em setembro de 1990. Período de transição e últimos anos da União Soviética.

Denys rememorou que na época a antiga União Soviética demarcava onde havia lugar para estudar nas *escolas coreográficas*, pois era adotado um único sistema de ensino o *método Vaganova*. A sua relação com o *método* iniciou logo no ingresso na *Escola*.

“A comida é diferente, as pessoas são diferentes, clima diferente – observa a questão da adaptação que passou – afirmou *Larissa*.

“A referência no Brasil do ballet russo era *Eugênia Feodorova e Tatiana Leskova* que ficavam no RJ.

Larissa reforçou no seu depoimento a contribuição da *Escola* sobre a formação de meninos, pois não existia no Brasil uma turma somente de meninos, que iniciavam com idade avançada em relação aos padrões vigentes. A partir dos anos 2000, foi instituída na *Escola* uma turma exclusiva para meninos .

Denys relembrou que em 2000 na *Escola* que incorporava meninos, havia duas turmas de vinte alunos, uma no matutino e outra no vespertino. Citou *Maikon Golini* participante da primeira turma e que foi um choque no país “abrir turmas masculinas somente para meninos e com professores homens, “isso é um fato no Brasil” - (*Larissa de Araújo, 2021*).

Larissa acredita em “atualizações” , a partir de análises do *método Vaganova* devido a partir da percepção das mudanças de biotipos, “Até o biotipo. Eles eram menores. Hoje são mais longilíneas”. O *método Vaganova* é atualizado de tempos em tempos – afirmou.

Denys abordou que no início a técnica era tão alta e que a geração de 40/50 de *Vladimir Vassiliev e Ekaterina Maximova*, desenvolviam performances que hoje seriam impraticáveis.

Larissa observou:

O ballet profissional difere do ballet forma livre, são propósitos diferentes. A partir do momento que crianças e famílias já estão vindo por vontade própria procurando ingressar na *ETBB*, é que a própria *Escola* já mudou algo em pensamentos nessas famílias, já entendem que o ballet pode ser algo profissional.

Considera que a vivência na prática proposta pelo *método Vaganova* profissional é passado de geração em geração e que existe uma teoria e uma ponte com a prática. *Denys*, reforçou as observações de *Larissa* ao considerar que a maioria das pessoas formadas que entraram nas grandes companhias amadurecem na prática. Avalia que para desenvolvimento dos alunos na *metodologia* é fundamental atualização, não só na técnica, mas na didática para alcançar os alunos. Os comportamentos mudam de geração para geração. Não existe um padrão

para tratar o aluno e o professor deve considerar o respeito e o diálogo, portanto não permanecer conservador, pois as gerações mudam, encontrar novas formas para passar a técnica em detalhes com flexibilidade e sabedoria - observações dos professores para repensar *o método* no campo do patrimônio.

Existem diversos caminhos para conquistar o mercado e segundo os professores é significativo a valorização dos bailarinos brasileiros pelo carisma e espontaneidade .

Outra questão sinalizada é que a nossa sociedade de forma geral não percebe o ballet como profissão e quando brasileiros constituem carreira no exterior mostram seu potencial de subir na “hierarquia” da companhia – afirma *Larissa*.



Figura 22 - Larissa de Araújo - 1ª apresentação/1979 (7anos)

Fonte: Documentos pessoais da entrevistada

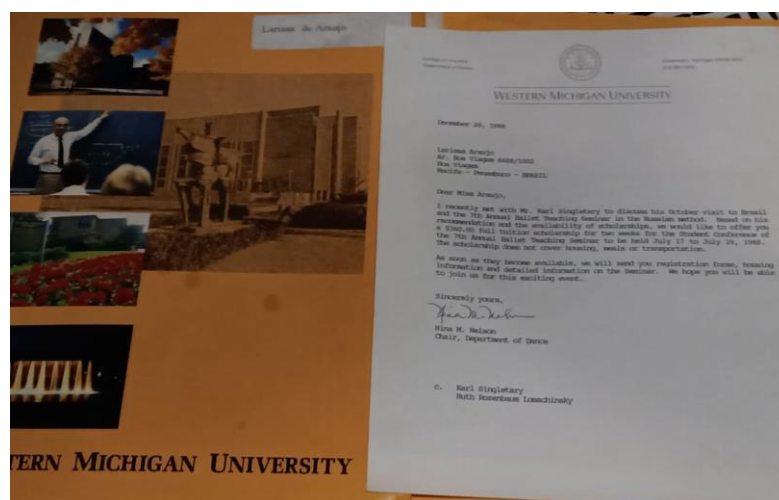


Figura 23 - Larissa de Araújo -1ª bolsa de estudos

Fonte: Documentos pessoais da entrevistada



Norma Pina, entrevistada no dia 20/06/2021, bailarina da *Fundação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, carioca e atual professora na *Escola de Danças Maria Olenewa*, onde frequentou desde os dez anos de idade. Teve contato com *Eugenia Feodorova*, além de ganhar uma bolsa para estudar na *Academia Vaganova*, no sétimo e oitavo anos. Fez Licenciatura em Dança juntamente com outros bailarinos profissionais do TMRJ, *Ana Botafogo*, *Marcelo Misailids* e teve professoras como *Eliana Caminada*, *Vera Aragão*. Estudou na *Maria Olenewa* e se encontrou com uma *metodologia pré-Vaganova*, cita. Posteriormente teve o contato com *Feodorova*, que a observava como uma semente plantada no RJ.

Seu pai era comunista, e *Norma* afirmou que sempre quis estudar em Leningrado. E como naquela época a Rússia recebia muitos comunistas de outros países, havia essa oportunidade. Finalizou o terceiro ano do ensino médio e foi por intermédio do partido comunista que estudou em Leningrado. Na época da *Cortina de Ferro* só conseguia estudar lá através de partido comunista, ou de esporte, ou ligação forte com as artes. Cita outros brasileiros que foram no mesmo período, em 87, *Marta Freire*, *Sandro Santoro* - afirmou *Pina*. Recordou a oportunidade de estagiar na *Companhia Kirov* e a rotina na Rússia com atividades de terça a domingo.

Norma considera aspectos de semelhança entre russos e brasileiros “o povo russo é muito parecido com o povo brasileiro” e acrescentou memórias sobre sua experiência na Rússia, em especial um filme com o título: *Leningrado e Rio de Janeiro, cidades irmãs*. E explicou, Leningrado/ Rio de Janeiro eram consideradas cidades irmãs por serem banhadas pelo mar, terem arquitetura parecida e colonização francesa – afirmou que Leningrado em suas construções apresentava influência da França, assim como o Rio de Janeiro e Veneza, na Itália.

“Brasil é dessa origem russa em termos de ballet” – (*Norma Pina, 2021*).

Os impactos do ballet no Brasil hoje e na sua época de formação no seu entender, são naturais e seguem o curso natural de uma transformação histórica. “Hoje a *Escola*, da *Maria Olenewa*, não posso dizer para você que ela é cristalina como é a *Escola do Bolshoi Brasil*”. Porém acrescentou: “Ela se abriu mais ao longo do tempo”. O *método Russo* veio sofrendo transformações aqui no Brasil e a *Escola* em São Petersburgo adaptou-se à abertura histórica da *Cortina de Ferro*. Seguimos a base que foi se transformando devido aos professores que entravam, por não haver uma reciclagem, natural.

O *método Vaganova* dialoga com qualquer cultura, porque é um método “impressionantemente” prático, objetivo, muscularmente perfeito,

cadencialmente ano a ano muito bem estruturado, dá uma base perfeita para o aluno - (Norma Pina, 2011).

Avaliou o *método Vaganova* como testado, praticado e chancelado, em decorrência avalia-o como um patrimônio imaterial, pois é mundial, assim como a *Escola Inglesa* e a *Escola Francesa*.

Em 2019 iniciou como professora na *Maria Olenewa* buscando se especializar Citou o exemplo da *Escola Cubana* que utiliza o *método Vaganova* como base e altera questões devido as suas necessidades. Norma lembrou que o *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* é *Patrimônio Imaterial* e que o corpo artístico do *Theatro* é fundamental para cultura e educação do país. “É o único *Teatro* que conseguiu isso com os corpos artísticos” – afirmou. Comparou a aprendizagem do *método* com os *legos*, a entrevistada explica que é tudo em cadência, “põe uma pecinha, põe outra pecinha” conforme a habilidade do aluno e a idade física.



Figura 24 - Norma Pina interpretando Giselle No Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Fonte: Documentos pessoais da entrevistada.



William de Almeida, entrevistado no dia 18/07/2021, joinvilense, foi aluno na *ETBB*, dançou na *Companhia Jovem*, dançou no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, experenciou a dança pela Europa e voltou para a *Escola no Brasil* como professor e coreógrafo de dança contemporânea. Seu contato com o *método Vaganova* ocorreu quando começou atuar como

professor na *ETBB*. Avaliou como 1º *método* que conheceu e que segue até hoje e completou que utiliza nas suas criações – “de forma desconstruída”.

Recordou que realizou o exame classificatório pra *ETBB* escondido do seu pai que com o tempo aceitou. Quanto a relação do *método* Rússia e Brasil, salientou a manutenção de princípios estruturantes. “Acredito que o ballet é como o futebol pra gente.” O número de espetáculos. Isso faz a diferença, não é tão visto aqui no Brasil – afirma.

“No Brasil, se você sair na rua perguntando sobre *Vaganova*, dificilmente alguém vai responder alguma coisa” – afirmou *William*. Reforçou que utiliza as linhas clássicas do *método Vaganova* para coreografar. Na questão emocional ele sente que passa por essas linhas, pela música e passa pelo que aprendeu e desconstrói. Como professor sinalizou a importância de utilizar “o que você tem”, as condições que tem na soma com o *método* que aprendeu. Apresentou o termo “*ruleiros*” – com humor. Ficamos com o *método Russo* em corpos brasileiros.



Figura 25 – William de Almeida com Thais Diógenes, quando bailarinos na Cia Jovem da ETBB

Fonte: <<https://lizaorekova.wordpress.com/2015/03/28/escola-do-teatro-bolshoi-no-brasil-william-almeida-e-thais-diogenes/>>.



Ana Maria Botafogo Gonçalves Fonseca, conhecida Ana Botafogo, entrevistada no dia 26/07/2021, nascida em 1957, carioca, estudou no *Conservatório De Música da Urca*, estudou na *Academia de Ballet Leda Iuque* e na Europa estudou no *Centro de Dança Internacional Rosella Hightower* e na *Academia Goubbè*.

Suas primeiras noções de *ballet* foram transmitidas no *Conservatório de Música*. Considerava as aprendizagens de *ballet* como brincadeira de criança, pois havia um encantamento, mas só com dez para onze anos de idade foi para *Academia de Ballet Leda Iuque* e estudou o *Método Francês*. *Leda Iuque* tinha sido uma bailarina do TMRJ, e na sua *Academia* fez toda sua formação e viajou para a Europa, onde estudou e teve o primeiro contrato profissional, na França.

Durante sua formação não teve contato com o *método Vaganova*. Na *Academia* estudou a tradição dos *métodos Italiano e Francês* e viveu a chegada da *Royal Academy* no Brasil. Seu contato com o *método Vaganova* se deu ao iniciar as aulas profissionais com *Eugenia Feodorova*.

O *método Vaganova* pra mim, naquele momento, era muito importante porque eu achava que era muito técnico e me exigia quanto bailarina e me fortalecia enquanto bailarina e me fortalecia quanto a minha musculatura. Eu sempre achei que o *método Vaganova* ia muito ali no cerne da musculatura, as sequências eram muito intensas, e isso pra mim, acho também que foi fundamental – (Ana Botafogo, 2021).

Mais tarde teve oportunidade de ter livros sobre o *método Vaganova*, traduzidos, e mais madura conversava com *Dona Eugenia* sobre algumas características do *método* e ouvia histórias e suas experiências com o *método* e sua chegada ao Brasil.

Relembrou seu contato com a Rússia através do *Ballet de Marseille de Roland Petit* – primeira companhia profissional que atuou e seu mestre *Azari Plisetstki* (um dos irmãos de *Maya Plisetskaya*) artista importante na Rússia. Recordou que *Maya Plisetskaya* foi uma referência, de quem tinha uma “admiração enorme”, afirma Ana.

Importante lembrar que “eu fui de uma geração onde a gente não clicava e via uma bailarina dançando” – afirma Ana Botafogo. Via poucos filmes, buscava, mas não existia computador. “Fomos de uma geração que vimos pouco”. Teve contato com coaches, professores e ensaiadores russos, como *Boris Stojrojkov*, fez muitas aulas com eles, sentiu a importância no final e sua carreira, pois durante muitos anos foi professor no TMRJ. Nada naquela época se compara com uma escola profissional, as *Academias* que existiam no Rio, comandadas por *Dona Eugenia*, e *Tatiana Leskova*, que foi diretora do TMRJ, ministravam aulas particulares.

A *Escola Bolshoi*, *Ópera de Paris*, *American Ballet*, *NY City Ballet* se constituíram como escolas direcionadas para formar bailarinos. Bailarinos mirins, entram desde cedo e selecionados e tem uma condição de se formar bailarinos.

Eu tenho uma admiração enorme pelo *método Vaganova*, e claro sobretudo, sobre o ingresso da *Escola Bolshoi* aqui no Brasil, eu acho que fez toda uma diferença no cenário cultural e no cenário da dança no país, desde que eles se instalaram a gente viu os resultados maravilhosos – *Botafogo*, 2021.

Ana acrescentou que atualmente busca saber mais sobre o *método* e encontra dificuldades com relação a nomenclatura dos passos, “os passos são os mesmos”, mas os nomes dos passos no *método Vaganova* são “descritos de modo diferente do que fui habituada” – afirmou. Contou que teve a oportunidade, no início de 2021, de fazer um curso de *Introdução ao Método Vaganova* com a *Escola Bolshoi no Brasil*.

Ana falou que está atenta às implementações efetuadas pela *Escola Bolshoi no Brasil*, como funcionou e o que alunos estão aprendendo nesses 21 anos, proposta enraizada devido aos professores brasileiros. Citou meu exemplo. Jovens que foram e são formados pela *Escola*. “Multiplicadores desse *método* e multiplicadores do sucesso da *Escola Bolshoi* aqui no Brasil”.

“A dança é dinâmica”, sempre vai evoluir de alguma maneira e o *método* é tradição, é patrimônio. Acredita na importância da vivência lá na origem, na base, indo “*in loco*”. Ana mencionou os brasileiros que estão construindo suas carreiras no mercado internacional e expressou: “É um orgulho muito grande, mas também é triste saber que a pátria não sabe do sucesso que eles fazem lá fora”.

Enquanto profissional da dança, e hoje professora, Ana acredita que precisamos sempre estar estudando e destacou o *método Vaganova* porque deu certo e funcionou e funciona em vários lugares do mundo. Hoje tem uma escola, a *Ambar, Escola de Dança*, em Niterói, baseada no *método Vaganova*, adaptado à realidade brasileira e é particular, diferente de uma *Escola Profissional* como a do *Bolshoi*.



Figura26 - Ana Botafogo interpretando "Coppélia" — Foto: Amir Sfair.

Fonte: <<https://g1.globo.com/google/amp/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/09/01/ana-botafogo-lanca-biografia-no-theatro-municipal-do-rio.ghml>>.



Tatiana Trevisoli Ferreira Lorenzi, entrevistada no dia 15/08/2021, nascida em São José dos Campos – SP, ex-bailarina, atualmente trabalha com dança além da sala de aula. Formada pela *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, Bacharel e Licenciada em Educação Física e pós-graduada em Fisiologia do Exercício. Sua professora *Maria Guimarães* já utilizava o *método Vaganova*, pois foi aluna de *Eleonora Oliosi*, ex aluna de *Tatiana Leskova*⁸³. As aulas eram ministradas de modo semelhante à *Escola Bolshoi*, em decorrência não teve dificuldades quando entrou na *ETBB*, quanto a nomenclatura e a forma de execução dos passos. Teve contato com a *Eleonora Oliosi* criadora do *Ballet Jovem Eleonora Oliosi*, em São José dos Campos.

Visitou a Rússia a passeio com um grupo de alunos da *ETBB* para um *Intercâmbio Cultural*, durante vinte dias em Moscou. Na ocasião não conseguiram assistir nenhum espetáculo de ballet, apenas fizeram passeios culturais. Suas impressões sobre a Rússia estão vinculadas à cultura e avaliou o país como “diferente do nosso com características culturais e de vida diferente da nossa, mas que traz muitos ensinamentos por conta das guerras, do clima de vivências que nós brasileiros não temos, além de dificuldades políticas”. Na sua avaliação “é um privilégio ter os professores russos, como temos na *Escola Bolshoi no Brasil*. A *metologia Vaganova* não tinha isso, era quase “um telefone sem fio”, a terceira geração passando pra quarta geração”. Mencionou que desenvolveu sua “carreira profissional utilizando a dança fora da cidade, o que nenhum bailarina ainda havia conseguido”.

Escreveu um livro em parceria com *Fabiana Faraco* para incentivar os profissionais buscarem conhecimentos sobre a dança.

Uma aluna que faz poucos anos de aulas e começa dar aulas, sem muito conhecimento e sem bucar algo além do que aprende na *Academia*. E isso acarreta, podendo lesionar, além de poder ensinar algo errado e ficar na memória do aluno pra sempre. A intenção do livro era essa, porque entendo que nem todo mundo teve um a *Escola Professionale* a ideia era ajudar no sentido de encaminhar para um trabalho mais correto, melhorando a performance dos alunos sem algo negativo.

Hoje há mais acesso às escolas de dança profissionalizantes, pois a *Escola Bolshoi* se abriu para outras informações, vídeos e outras companhias foram criadas. “E na *Academia* nem

⁸³*Tatiana Leskova*, francesa de pais russos, não teve aulas de ballet com descendentes da *Vaganova*, mas bebeu da fonte ao lado dos mais renomados nomes da história da dança da Rússia, especialmente quando dançou pela companhia *Original Ballets Russos*, que descendia da companhia de *Serguei Diaghlev*.

se fala”. Ainda é um mundo eletivo, poucas pessoas tem acesso, mas hoje há a alternativa do acesso online. Antigamente precisava de deslocamento – comentou.

O aluno que está se formando hoje tem uma visão do que a gente tinha. A nossa era mais limitada. A visão de futuro era muito diferente. As poucas meninas da minha turma que ousaram fazer audições não passaram pois não sabiam sobre as companhias. Hoje já vemos bailarinos estabelecidos na carreira. A sala de aula pode não ter mudado, mas o aluno tem um acesso diferente à dança.

“O método chegou até mim através de *Tatiana Leskova*”. Por mais que ela tenha tentado instalar aqui o que aprendeu, houve uma adaptação natural, a postura do professor, a rigidez com que a *metodologia* é colocada na Rússia é de forma diferente, pois o brasileiro sempre entendeu a dança clássica de outra forma muito lúdico e não profissionalizante.

Por conta de físico e quantas vezes por semana a *metodologia* poderia ser colocada para o aluno. Aqui foi sendo adaptado pelos profissionais que chegaram aqui por conta de muitas questões, em relação a poucos locais com piano, poucos locais até hoje tem música ao vivo. Utilizar CD em aula é diferente de ter um pianista em sala de aula, só ai já sofre adaptações. Muitos locais não tem nem espelho, não tem linóleo, o chão não é próprio. A realidade é outra fora da *Escola Bolshoi*, reafirma.

Embora muita gente diga ao contrário, que os brasileiros e os russos são diferentes por conta do físico e que seria mais fácil utilizar uma *metodologia* latina, como a *metodologia Cubana*, *Tatiana* acredita que o brasileiro é muito expressivo, mais propenso à lógica da *metodologia Vaganova* porque move o corpo de forma integral e tem expressividade muito aflorada.

“Você se expressa por detalhes. Brasileiro é muito musical” – comentou.

“No Brasil temos uma realidade muito diferente. “N” impecilhos: tempo – porque a criança frequenta de duas a três vezes por semana a *Academia*, com sala de dança sem espelhos, sem linóleo, chão impróprio, sem música ao vivo – e coloca em prática a *metodologia* que aprendeu, assim terá que fazer várias adaptações porque não vai conseguir desenvolver a aula da mesma forma. Além das crianças muitas vezes virem fazer o ballet por hobby. A grande maioria dos espaços na Rússia, no seu entendimento, “trabalham com a dança de uma forma profissional, e o aluno já chega ali tendo essa consciência”. No Brasil não há a consciência do profissionalismo na dança. Muitas pessoas aprendem a *metodologia* e não sabem da fonte que beberam. “Só repetem”. Eu considero um patrimônio porque ele está passando de uma geração para outra aqui no Brasil, comentou *Tatiana*, pois para os bailarinos que vivenciaram a *ETBB*,

a metodologia é trabalhada sequencialmente. Avalia que é muito importante estimular novos projetos, trabalhos, discussões para que o mundo da dança clássica seja circulante. “A informação existe mas as pessoas as vezes não buscam, infelizmente” – afirmou *Tatiana*.

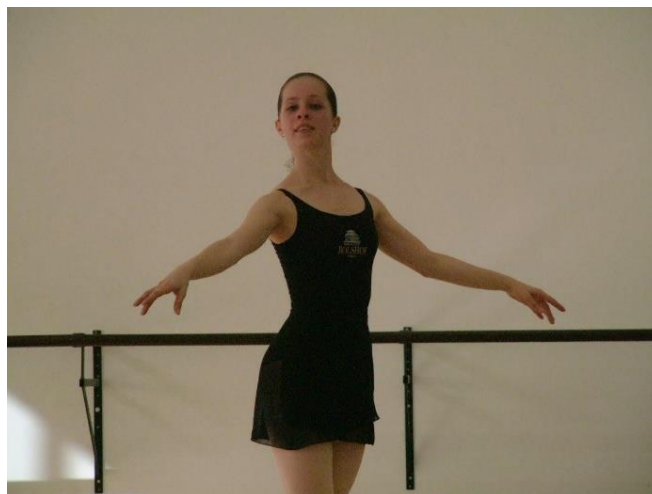


Figura 27 - Tatiana Trevesoli na sala da ETBB.
 Fonte: Documentos pessoais da entrevistada.



Airat Khakimov, entrevistado no dia 07/09/2021, nascido na década de 1960 na cidade de Ufa – RU, professor na *ETBB* de dança clássica e dança dueto, estudou na *Escola Coreográfica de Perm*, dançou profissionalmente na companhia de Ufa e com quarenta e seis anos se formou Bacharel em Artes, em Ufa.

A partir de onze anos chegou na sua escola uma comissão do *Ministério da Cultura* do seu estado e fizeram uma seleção das crianças para enviar para as *Escolas Coreográficas* em Leningrado ou Perm. *Airat* foi inserido no grupo enviado para Perm e comentou que infelizmente não foi para *Vaganova*. Estudava cada dia seis vezes por semana das 8h até 19h30, aulas de ensino regular e específicas da profissão de bailarino. Tinha quarenta e cinco minutos para o almoço.

Reforça que no Brasil as escolas são separadas, os alunos estudam no ensino geral e depois vão para a *Escola de Ballet*. Estudava literatura, matemática, dança clássica... abordou que eram duas disciplinas de ensino geral, duas disciplinas de ensino específico. Sentia que era mais fácil que no Brasil, pois a exemplo da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, as disciplinas específicas em Perm não eram seguidas. Professor estrangeiro. “Muito interessante ensinar em outra língua, crianças de outro país” – afirmou.

Disse que sua trajetória iniciou pelo corpo de baile, e chegou até papel de solista principal. Na época tinham três níveis no corpo de baile, três níveis como solista e três níveis nos principais. Dançou todos papéis masculinos do *ballet* o *Lago dos Cisnes*.

Na Rússia existem pequenas diferenças em relação ao *método Vaganova* entre as *Escolas Coreográficas*. Afirmou que em geral, de 90 a 95% é igual e compara que aqui na *ETBB* também, pequenas diferenças. Observou a dança clássica no Brasil que brasileiros são mais emotivos e vibrantes. Recordou o primeiro espetáculo que assistiu no Brasil foi a peça, *Quebra-Nozes*, e sentiu muito as emoções das crianças abertas e sem medo. Na Rússia “nós mais fechados e as crianças um pouco tímidas” “Aqui as crianças são abertas para a arte da dança.” – afirma.



Figura 28 -Airat Khakimov interpretando “Rothbart” do ballet “O Lago dos Cisnes”.
 Fonte: Documentos pessoais do entrevistado



Liudimila Sinelnikova e *Dimtri Afanasiev*, entrevistados na casa da professora. Na ocasião puderam compartilhar experiências e livros. A entrevista aconteceu no dia 29/08/2021 que foram gravadas também no aplicativo *Zoom Meetings*.

Ludimila contou que nasceu cinco anos após a Segunda Guerra Mundial. A cidade de Voronej, estava arrasada, pois 90% estava em ruínas. Da primeira à terceira série no ensino regular tinham como um “partido político” na escola, muita organização – afirma.

Dimitry, acrescentou detalhes, explicando também que tinham jornal e faziam reportagens. O grupo artístico integrava um coral. Na infância eram introduzidas responsabilidades preparatórias para a disciplina rigorosa que encontrariam nas *Escolas Profissionais de ballet* – afirmou.

Os pais de *Liudmila* não eram artistas mas tinham rádio que ouviam todos os dias das 18h à meia noite. O rádio transmitia notícias, óperas, poesias e sinfonias. *Liudmila* contou que 7 anos teve acesso à mídia televisiva, no entanto sua mãe contava histórias sobre as bailarinas. Utilizava uma espécie de “cone” onde fio do croche ficava enrolado como “sapatilhas de ponta” para brincar de subir nas pontas dos pés – contou. Na sua época existia um único programa em Varonej, 19h às 23h e todas as sete famílias do apartamento em que moravam iam para um quarto de quinze metros que era habitado por sua família e sentavam para assistir o programa. *Notícias*, concerto a cada dia. Danças, Operettas.

Após guerra reformaram a Operetta e construíram o *Teatro Estatal de Ópera e Ballet de Voronej*. Segundo as memórias de *Liudmila*, em 1960 abriram a *Escola Coreográfica do Teatro Estatal de Ópera e Ballet de Voronej* e professores vieram de Moscou e São Petersburgo.

O professor *Dimitry* recordou que não teve as condições e não fez audição no período regular abril/maio, porém aos 10 anos uma amiga da sua mãe que trabalhava no *Bolshoi* comunicou que precisavam de meninos, então em agosto ele realizou o teste e ingressou em setembro. Na 3ª série ingressou na turma do professor *Piotr Piestov* até a formatura, concluindo sua formação em Perm e posteriormente fez curso com *Tarasov* em São Petersburgo. *Dimitry* expressou como confiou em seu professor, em todas as explicações e comentou que também tinha boas notas nos seus estudos na *Escola Coreográfica de Moscou*.

Liudmila manifestou recordações da professora *Luisa Mediediva*, aluna de *Vaganova* na Universidade em Moscou e de *Marina Semeonova*. *Dimitry*, do *Instituto Guides* que frequentou para se tornar pedagogo na *Academia de Artes de Moscou*. Sobre o método *Vaganova*, *Dimitry* observou as diferenças. Destacou que o método marca pela limpeza, musicalidade, ligação entre movimentos. *Liudmila* lembrou que na *Escola* foi enfatizado a utilidade do movimento, e que essa já era a beleza, a estética artística ligada com essa sutileza. “Não bijuteria” – “brilho falso”. Construção certa, musicalmente certa já oferece expressão ideal – afirma.

Liudmila Sinelnikova e *Dimitry Afanasiev* consideram o método *Vaganova* como Patrimônio, mas desconhecem documentos comprobatórios. Demarcaram que a marca do *Bolshoi* para ser utilizada tem seus direitos, mas o sistema de ensino não tem uma patente. Perguntei o que é patrimônio para eles: *Dimitry* respondeu sua experiência no *Teatro* e

sobre a importância dos resultados que provam que o *método* funcionou no Brasil. *Liudmila* mencionou que na sua opinião, aqui no Brasil a vida é mais simples, quente, mais confortável e que não tem sensação de luta a cada dia. Na sua opinião, a genética dos russos traz a sensação de luta – o DNA é de valorizar essa luta a cada dia.

Dimitry reforçou que valorizavam os pequenos papéis e dançavam pouco na *Escola* e depois se tornavam bons artistas. “*Escola para aprender*”. Não tinham vídeos e não poderiam se comparar e eram bem autocríticos – afirmou.

Para desenvolver os alunos mesmo com as dificuldades físicas, *Dimitry* falou sobre a persistência, avalia que aquele que persiste terá resultados. Rememoraram os brasileiros que trabalham pelo mundo, na Rússia e outros países.



Figura 29 - Liudmila Sinelnikova na Avaliação de dança clássica com sua turma em 2019 sobo prestígio do patrono fundador Vladimir Vassiliev.

Fonte: Documentos pessoais da entrevistada.



Figura 30 - Dimitri Afanasiev na semana pedagógica na ETBB, atividade em grupo.
 Com Liudmila Sinelnikova, Gabriella Victória e Bruna Lorrenzzetti
 Fonte: Documentos pessoais da entrevistadora.



Cecília Kerche Kraszczuk – conhecida por *Cecília Kerche*, nascida na década de 1960, natural de Lins- SP, entrevistada no dia 08/10/2021. Iniciou com 8 anos na *Escola Municipal de Bailados de Osasco* com a professora *Vera Mayer*. Com 13/14 anos ganhou uma bolsa de estudos para a *Escola Internacional Halina Biernacka* – de quem traz lembranças e menciona que transmitiu o desafio de ensinar. Recordou que conheceu seu professor de *pas de deux*, o *Pedro Kraszczuk*, e após dois anos nas *Escola* passou a dançar no grupo semi profissional da *Escola Internacional*, que marcava pela disciplina de uma *companhia*. Tinham aulas de *ballet* clássico com pontas, aulas de *Jazz* e de dança contemporânea. Os ensaios tinham uma carga horária das 17h às 22h. Faziam apresentações pelo interior de SP de repertórios preparados por *Halina* e pela professora *Karen Schwarz* (de *Porto Rico* que acrescentou muito na sua carreira). *Cecília* recordou que a situação dessa *Escola* em Osasco era humilde. Segundo *Kerche*, *Vera* era uma incentivadora que trabalhava em uma única sala, piso de taco, barra de cano descascada. Menciona que a professora *Halina*, polonesa fugida de guerra, discípula de *Nijinska*, que a introduziu no *método Vaganova*. Se formou e entrou no grupo semiprofissional que remontou a peça *Giselle*, com o bailarino *Bill Martin-Viscount*, de uma faculdade no Texas. Comentou sobre o ensino, o respeito aos coreógrafos e a valorização do legado artístico. *Cecília* acrescentou, que hoje os grandes nomes que remontam *ballets* usam as temáticas e que o

embrião do trabalho é constituído pelo coreógrafo (*Jules Perrot, Jean Coralli*), o compositor (*Adam*). “*Tantos Petipas, tantos Minkus...*” Sua relação com a Rússia é grande, desde que foi a Moscou pela primeira vez em 1981 onde teve contato com renomados bailarinos. *Nina Ananiashvili, Andris Liepa* entre outros e citou o quão foi agraciada por competir ao lado desses renomados artistas do ballet da época.

“Eu escolhi ficar no meu país. Porque numa época tão efervescente do *Theatro Municipal* com megaproduções de ballet e ópera, com grandes concertos, grandes maestros, cantores maravilhosos que vinham para se apresentar junto com o ballet, coro e orquestra do *Theatro*. Então eu não sentia falta nessa época, porque se fosse hoje eu estaria pensando diferente. Mas naquela época eu não sentia falta de deixar o meu país. Eu sentia falta sim, claro de estar em contato com bailarinos que estavam sempre atualizando o processo da dança, a forma de dançar, a liberdade de dançar, o ballet clássico. Porque todo mundo diz que é engessado, está meio esquisita essa colocação. O ballet clássico é um ser mutante todos os dias, todos os momentos. Basta entender o seu físico, entender o *método* e ter inteligência musical para poder passar para o corpo toda essa liberdade.

Cecília questiona a visão reducionista que o *método Vaganova* é só para os russos devido ao padrão físico. A *Escola Bolshoi* demonstra o contrário

É para um físico inteligente, musical, clássico. Desde que tenha todos os requisitos que para uma pessoa se tornar um profissional do ballet clássico, tenha. Porque todo mundo pode dançar, inclusive pode aprender o *método Vaganova* que é excelente para aprender. Mas a dança profissional, o ballet profissional tem outro patamar, outra exigência. Então eu acho que essa *Escola* é a *Escola* mais completa, onde cuida de todos os detalhes. Eu sou apaixonada pela *Escola Vaganova*. Acho inteligente, musical, rica, futurista, vai estar atualizada, vai estar atual até daqui 100 anos se a gente estiver nesse planeta ainda. Quando se for para outro planeta vai estar atual também (*Cecilia Kerche, 2021*).

A *Escola Bolshoi*, segundo seu ponto de vista influenciou as *escolas particulares*, maiores ou menores, porque muitos que se formaram na *Escola Bolshoi* mesmo aqueles que não seguiram a profissão como bailarinos no Brasil ou fora, continuam dando sua contribuição como professores. Observou que bailarinas formadas no Brasil fazem sucesso fora como: *Amanda Gomes, Rafaela Morel, Bruna Gaglianone* – que se “misturam” com as bailarinas russas, porém se distinguem pelo sorriso, seu cartão de visita.

Avalia que o *método Vaganova* como patrimônio imaterial, “o *método* transmitido oralmente, é a ciência do movimento, e nada substitui a experiência do professor que aprendeu lá atrás” – afirma.

Cecília Kerche trabalhou como diretora do *Ballet do Theatro* comandando um grupo de bailarinos formados pelo *Bolshoi*, daí sua crença que a *Escola* se move tendo por base o conhecimento. O bailarino brasileiro com discernimento do *método*, se insere no mercado internacional – cita.



Figura 31 -Cecília Kerche interpretando “Kitri” no ballet “Don Quixote” no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Fonte: <<http://artecult.com/theatro-municipal-homenageia-cecilia-kerche/>>.



Bruna Gaglianone, nascida na década de 1990, natural de Caxias- MA, formada bailarina profissional pela *ETBB*, trabalha no *Teatro Bolshoi de Moscou*, realizou sua entrevista diretamente de Moscou no dia 12/11/2021. Na ocasião contou que mudou para São Luís (capital do Maranhão) e que desde pequena foi introduzida nos esportes. Iniciou com ginástica Olímpica e o *ballet*. Sua família era ligada aos esportes, seu irmão jogador profissional de Futebol e o sonho da sua mãe era ter a filha bailarina.

Rememorou que o contato com o *método Vaganova* pela *Escola do Bolshoi* e lá teve o contato direto no *Teatro*. Dançou ballets de *Balanchine*, por exemplo, mas seu maior contato e experiência foi com o *método Russo*. A Rússia está incorporada como sua segunda casa. Tem apreço e amor pelo Brasil, não se vê morando a vida toda na Rússia, mas aprendeu a valorizar a sua cultura. Os aspectos difíceis sinalizados foram: o frio, a neve, e a diferença cultural.

Do fundo do meu coração, eu não queria ter saído do Brasil para dançar. “Eu tenho muito orgulho de ser brasileira e eu queria muito poder exercer minha

profissão no meu país. Infelizmente a gente não é reconhecido, não tem o apoio, não tem a remuneração que a gente merece aí, então é necessário que a maioria dos bailarinos saiam do Brasil.

Hoje observa que a Rússia é inspiração para muitas crianças que queriam estar lá, mas ainda tem muita vontade de lutar pela dança no Brasil, para que sejamos um país com um *Teatro* tão forte como em outros países devido aos talentos brasileiros. Destacou grandes companhias com solistas e primeiros bailarinos brasileiros e lamentou que no nosso país não temos uma companhia tão forte que valorize os bailarinos. Acredita na renovação do *método Vaganova* no Brasil com o russo, com algumas adaptações, algo que na sua opinião poderia ser ainda mais tradicional, mas que entende que envolve a questão cultural.

As diferenças que sente em relação *ballet* no Brasil hoje e na sua época de formação está ligado ao acesso, “o ballet está mais acessível, mais popular”. O que circula pela internet, pelas redes sociais gerou aproximações de culturas, informações que chegam mais rápido. Acredita que houve adaptações no *método*, porque vive lá na Rússia e consegue observar por causa do biotipo corpóreo, tempo e informação. Acredita que os métodos tradicionais de *ballet* são patrimônio e é importantíssimo o professor, pois não é suficiente a leitura, visto que o investimento corporal é primordial, ou seja, valoriza o conhecimento do professor. Disse que “sempre foi uma pessoa muito competitiva” e ter estado perto de muitas estrelas desde o início foi um impulso para a superação e citou *Nina Speranskaya* e *Vladimir Vassiliev*.

Defende o ballet clássico para crianças para o desenvolvimento pessoal e toda a bagagem além da técnica, disciplina, foco, coordenação e determinação. “No futuro posso ter outra profissão e essa bagagem será muito importante” – afirma. Bruna abordou a importância de ter a consciência das suas limitações e saber trabalhar com elas. “Os bailarinos brasileiros só não estão no Brasil porque não tem incentivo” – afirma. Pois eles estão fazendo história em qualquer companhia que entram. “Temos um feeling”, um carisma que faz toda a diferença – acrescentou.

Finalizou afirmando que “O *método Vaganova* é minha vida, é meu BA-BA. Bem como demarcou a força de amigos que se formaram juntos e que hoje atuam em outras áreas e são excelentes no que fazem. Considera o *método Vaganova* uma *metodologia* formadora de grandes bailarinos.



Figura 32 -Bruna Gaglianone interpretando “Kitri” no ballet “Don Quixote” no espetáculo da ETBB.
 Fonte: < <http://www.agendadedanca.com.br/bolshoi-brasil-completa-20-anos-no-pais-e-comemora-apresentando-dois-grandes-ballets/>>.



Mariana Gomes de Souza e Silva, nascida em 1987, entrevistada no dia 29/012/2021 – bailarina profissional do *Teatro Bolshoi de Moscou* há 15 anos, nasceu em Belo Horizonte-MG, com pais mineiros e foi morar em Salvador - BA. Seus pais nunca tiveram contato com arte. Contou que existia uma regra em casa que só poderiam assistir na televisão, o *Canal Cultura*. A escola de ensino regular em Salvador que Mariana Gomes estudava fazia um evento anual, chamado de *Festas das Nações*. Nesse evento, cada turma montava uma coreografia e uma barraca para mostrar a cultura de um determinado país escolhido pela turma. Mariana contou que era “fanática” pela festa, líder de sua turma no evento e sempre coreografava. O evento aproximou a família da cultura e da dança.

Mariana um dia assistindo o *Canal Cultura* viu a *Companhia do Ballet Bolshoi*, dançando o ballet “*A Bela Adormecida*” com Nina Speranskaya que dançava a personagem da *fada lilás* – com quem mais tarde ensaiou na *ETBB* e reencontra no *Teatro em Moscou*.

Estudou o *Método Royal* (comum na Bahia e no Brasil). Mencionou que escola era pequena e era instalada num Shopping Center da cidade. Participou do *Seminário Internacional de Dança de Brasília*, aos 13 anos. No entanto, foi impulsionada pelo desejo de estudar fora do país, pois sabia que no Brasil, em relação a dança clássica as alternativas eram restritas. Antes de tentar bolsa no exterior foi estimulada para integrar a *Escola Bolshoi Brasil*, a partir de uma reportagem no programa da *Hebe Camargo*.

Fez audição para *Escola e Mariana* e foi direcionada para o *Curso de Aperfeiçoamento, Sênior*⁸⁴, *Turma da professora russa Galia Kravchenko*. A *Escola* passou por mudanças e quando estava no último ano desse curso e foi transferida para o *Curso de Formação*⁸⁵ e logo ganhou o convite de *Estágio no Teatro em Moscou*. É “praticamente” funcionária pública do *Teatro Bolshoi de Moscou* por 15 anos – menciona. Menciona que chegou na *ETBB* com 14 anos e teve que se enquadrar no *método* novo, bem diferente do *Royal*. “Eu sou russa hoje”. “Tenho a cidadania e minha formação superior também é aqui, eu me formei em *Pedagogia em Dança Clássica no método Vaganova*, no *Instituto do Teatro Russo*”, tendo como professora no instituto a sua professora das aulas no *Teatro*, a primeira bailarina *Svetlana Aderhaeva* que estudou em São Petersburgo na *Vaganova* e foi aluna de *Galina Ulanova* (aluna de *Vaganova*). Fala russo fluente, e é a única brasileira formada no *Instituto* até então. A sua relação com a Rússia de 100% apesar de ter sua relação com Brasil, pois sua vida adulta foi constituída em solo russo como afirmou: “Minha vida adulta é com a Rússia”.

Mariana estabeleceu diferenças em relação ao *método Vaganova* na Rússia e no Brasil – e argumentou sobre um fato que enxerga sendo algo normal. Comparou o *Teatro Bolshoi* que já tem quase 300 anos ao afirmar, “o *Teatro* já dançava *O Lago dos Cisnes* quando o Brasil conquistou a sua *Independência*”. Como está muito tempo na Rússia, *Mariana* comentou que sua referência são os brasileiros que atuam em outros países, e que vê a evolução do ballet no Brasil rápida. Sua observação vai além e percebe que o ballet evoluiu muito rápido para o mundo todo, inclusive na Rússia.

Qualquer pessoa consegue entender isso assistindo um vídeo antigo de ballet, a minha professora como ela dançava e hoje quando dançam as alunas dela. A gente tem que entender que ballet evolui muito rápido. As novatas que chegam aqui hoje fazem coisas que as melhores novatas que chegavam a 20 anos atrás não fariam, porque o ballet vai evoluindo no nível ginástica, nível extensão, que antigamente eles não exigiam, não era necessário. Hoje em dia as exigências vão aumentando, isso é normal e por isso o ballet em relação a tempo - (*Mariana Gomes 2021*).

Acrescenta que são épocas diferentes, não dá para comparar os bailarinos antigos com os de hoje, não podemos comparar tempo e que os novatos têm que realmente fazer coisas melhores – afirma. “O ballet sempre evolui”, Para *Mariana Gomes*, a concorrência com o tempo é com ele mesmo, com o próprio *Teatro* através do tempo. Ele tem que ser melhor que o ano

⁸⁴ Como eram apenas turmas de 1º ano que a escola recebia ainda no curso de formação que dura 8 anos, a escola abriu essa turma de aperfeiçoamento para oportunizar as alunas que já faziam ballet e que já não tinham mais a faixa etária de 9-11 anos para entrar no 1º ano.

⁸⁵ Pela faixa etária as meninas se uniram com a turma que já estava no 6º na formação.

passado. Cita coreografias que antes girava 2 piruetas e era o suficiente, e hoje precisa ser 3. O *Arabesque* que era 45° em valsa rápida no *Lago dos Cisnes*, por exemplo, hoje em dia deve ser acima de 90°. “O *Teatro* concorre com ele mesmo”.

Segundo seu ponto de vista todo *método* é um patrimônio cultural, se ele é reconhecido pelas pessoas. Observou a significação do *método Vaganova* para si “é minha vida”, “sou fruto dele”, porém ressaltou que outros métodos também têm seus lugares. O *método* é criado para a exigência do país. O *método francês* é específico para o corpo deles, *Balanchine* para os americanos... “Cada um tem o seu método e adapta as suas condições físicas”, comenta *Mariana Gomes*. Acredita que o *método Vaganova* influencia muito no desenvolvimento pessoal. “É um *método* que você não para de estudar nunca”. Nunca tem limite, tem que estar sempre em crescimento acompanhando o tempo. “Ele é muito abrangente”, existem diferentes maneiras de dançar e de dar aula no *método Vaganova*.

Mariana Gomes, avaliou que o mais importante em sua trajetória foi seu professor que lhe transmitiu a tradição e que no *método Vaganova* o professor projeta sua maneira, jeito, tempo de ensinar. Existe o diploma, porém considera os professores essenciais, avalia-os como aqueles que transmitem conhecimentos e associa o *método Vaganova* ao *método Aderhaeva*. Comentou que na Rússia não existe “*bullying*”, como em outros países. Tem que estar no padrão exigido – afirma. “Está no nosso contrato isso”. Se não estiver no padrão, se não tiver condições, eles têm o direito de mandar embora da *Companhia*, o que não acontece nos outros *Teatros* no exterior pois a tolerância é maior. Recordou que *Stepanenko*, primeira bailarina e fazia 32 *fouettés* 3x seguidas, porém tinha muitas limitações. Limitar aluno, é um erro, porque há múltiplas formas de recriação.

Rememorou que conhece muitos brasileiros que trabalham fora, e infelizmente bons bailarinos têm que procurar trabalho fora, porque no Brasil não tem público. Aqui tem temporadas de 25 espetáculos no mês, não há público e espaço suficiente para se sustentar e dançar repertório. Tem que sair do país. Eu não conheço uma *Companhia* que não tem um brasileiro e sempre são destaques, e o mundo não sabe muito disso. Cita *Thiago Soares* na *Royal*, *Luisa Lopes* na *Suécia*, *Luciana e Aurora* na *Alemanha*, *Marcelo Gomes*... e acaba perdendo o reconhecimento no Brasil, não tem espaço. *Davi Motta Soares* dançou “*O Quebra-Nozes*”, 1º papel e não tem convites para dançar no Brasil. “Eu ia adorar trabalhar em casa, passar o Natal em casa”. As pessoas acham que queremos morar no exterior. “Adorariamos ter um *Bolshoi* com 25 espetáculos por mês no nosso país”.



Figura 33 - Mariana Gomes ministrando aula de ballet em Moscou.

Fonte: <<http://www.agendadedanca.com.br/mariana-gomes-a-primeira-brasileira-na-historia-a-ser-contratada-pelo-ballet-bolshoi-realiza-aula-on-line-de-ballet-via-zoom/>>.



Mapa 23 - Das vinte e cinco entrevistas, os estados alcançados com as vivências e estudos dos profissionais que nasceram, residiram ou estudaram na Rússia e proximidades foram demarcados com uma estrela vermelha.

Fonte: <<http://www.russobras.com.br/subdiv.php>>. Com alterações da autora no aplicativo Canva.



Mapa 24 - A Ucrânia demarcada com uma estrela vermelha – está entre os locais próximos da Rússia, dos locais envolvidos nesta pesquisa

Fonte: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/questao-crimea.htm>>. Com alterações da autora no aplicativo Canva

A questão desencadeadora foi se a *metodologia Vaganova* avaliada como patrimônio cultural no seu país de origem Rússia e tem a mesma representatividade no Brasil. A partir desta problemática foram realizadas vinte e cinco entrevistas semiestruturadas, vozes que

constituíram e constituem a cena do ballet clássico no Brasil e na Rússia. A cartografia foi acionada para configurar uma realidade historicamente em movimento.

Nos aspectos cronológicos, de acordo com Bourcier (1987), a dança clássica foi incorporada no renascimento como ferramenta de aquisição de técnica e base, mas foram os maestros quem perpetuaram a disciplina pela tradição oral, seus tratados, livros e cartas. E essa recontextualização foi ocorrendo quando os personagens principais das obras de ballet não eram interpretados apenas pelos reis ou nobres, mas por profissionais que adquiriam os conhecimentos para executar os papéis sociais. O pertencimento do conhecimento passou a ser responsabilidade de quem praticava, independente da classe a que se correspondia. E essa característica cresceu ainda mais quando o ballet se desloca da França para outros países, incluindo o seu desenvolvimento na Rússia.

As identidades dos sujeitos passam a ser formadas em processos interétnicos e internacionais, entre fluxos produzidos pelas tecnologias e corporações multinacionais; Intercâmbios financeiros globalizados, repertórios de imagens e informações criadas para serem distribuídas mundialmente pelas indústrias culturais. Hoje nós imaginamos o que significa ser sujeitos não apenas da cultura em que nascemos, mas de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento. Podemos cruzá-los e combiná-los. Somos encorajados a fazê-lo pela frequência de nossas viagens, pelas viagens de parentes e conhecidos que nos falam de outros modos de vida, e pela mídia que traz para casa a diversidade oferecida pelo mundo. (CANCLINI, 2004, p. 161) – traduzido pela autora.

O avanço da comunicação via Internet e a facilidade de navegação cada vez maior, foi uma alternativa para a pesquisa em decorrência da utilização da tecnologia das bibliotecas virtuais. Ao acessar os sites oficiais das escolas profissionais na Rússia, a *Escola Coreográfica de Moscou*, *Academia Vaganova* e a *Escola Coreográfica Estadual de Perm*, foi possível encontrar documentos e pesquisas disponíveis em biblioteca virtual, que auxiliaram nesse processo. A visualização desses textos foi limitada devido ao desafio da língua para encontrar os conteúdos.

Foram encontrados poucos documentos referentes ao patrimônio, especialmente na Rússia e as justificativas para as considerações dos objetos valiosos. Os documentos citados nesta pesquisa foram rastreados ao longo do caminho através de contatos com profissionais da *ETBB* e sites referentes ao *Ministério da Cultura na Rússia*. As informações referentes a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil como patrimônio imaterial de Joinville foram levantadas através da visita a Câmara de Vereadores de Joinville em conversa com a vereadora Tânia Larson.

Optei pelas narrativas e observei no trajeto o quanto poderia ainda aprofundar em cada entrevista para levantar questões e reflexões além das discussões encontradas em Pawlick (2011). Sobre tudo é possível observar que já existiram e existem muitas discussões na Rússia embasadas em pesquisas que abordam temas que apenas discutimos entre profissionais no Brasil. Como o caso da pesquisa de *E. Duprat* levantada por Pawlick (2011) sobre a evolução estética do ballet.

As observações das entrevistas realizadas e nas narrativas em Pawlick (2011) relacionadas ao patrimônio e interculturalidade, apontam para:

- O contato, os relacionamentos, professor e aluno no ato da transmissão do “saber fazer” do ballet clássico, tanto no conteúdo referente a técnica, quanto na forma que o conteúdo é transmitido;
- A crença na lógica oferecida na formação que o ballet *Vaganova* propõe, ano após ano;
- Os recursos atuais tecnológicos para a preparação dos bailarinos;
- A falta de espaço físico e situações mais precárias em escolas não profissionais que dificultam o desenvolvimento de bailarinos profissionais na *metodologia Vaganova*;
- A falta de oportunidades no próprio país na especificidade do mercado de trabalho para o ballet clássico;
- A crença de que a fórmula do *método* é a mesma nos dois países;
- Apontam a *ETBB* e o *Theatro Municipal* como agentes transmissores através dos profissionais;
- A crença no ballet como arte viva apresenta nas suas sutilezas;
- As preocupações na Rússia quanto tradição se voltam ao “saber fazer” da técnica;
- A Rússia tem muito mais vivência com relação ao tempo que desenvolve o *método* no país;
- Todos mencionam “pessoas” ao falar sobre o *método*, abordam sobre a fonte, sobre gerações, e que através das pessoas o “saber fazer” perpetua;
- O clima, idioma e leis de convivência, situações sociais e históricas, comunismo, guerras, *Cortina de Ferro*, são citados pelos entrevistados de algum modo influenciadores nas abordagens do *método*;
- Na Rússia só se utiliza o *método Vaganova*, considerado *método Russo*, no Brasil perpetuam outros métodos além do *Vaganova*;

- Alterações na disposição do *método* com relação à calendário, grade horária, faixa-etária inicial, estrutura corporal, rotina, além do entendimento do ballet quanto profissão nos dois países;
- A internet tornou o ballet mais acessível;
- O diálogo quanto expressividade na especificidade do ballet clássico e a musicalidade aparecem além da utilização dos elementos técnicos para outras abordagens, criações coreográficas e contratações em companhias não só do ballet clássico.

No depoimento de *Irina Rachinskaya* desvela que o seu “medo” sobre a evolução do ballet é tão grande a ponto de perder as sutilezas, especialmente pela influência da ginástica, ou dos depoimentos dos professores da própria *Academia Vaganova* que não observam mais a tradição sendo passada nas atuais gerações.

Nesse contexto, vários alarmes do pensamento atual adquirem um novo significado: porque as utopias se evaporam e quase ninguém se importa em possuí-las; porque os jovens vivem no momento; em que eles não estão interessados na história, nem em ter história, e olham com atenção, ceticismo ou indiferença para aqueles que falam do futuro. Não vou insistir no esclarecimento de que existem jovens politizados ou pelo menos socialmente responsáveis, que aceitam o passado e têm expectativas, que não escorregam do desencanto. Vamos levar a sério, sem atenuantes, o desacordo entre as formas organizacionais hegemônicas e comportamentos prevalentes entre os jovens. Há uma contradição entre as visões convencionais da temporalidade social e os emergentes nas culturas juvenis, CANCLINI, 2004, p. 168) – traduzido pela autora.

Na questão patrimônio cultural, Heinich aborda sobre “função patrimonial”, conceituada como “conjunto de ações destinadas a conservar objetos que satisfaçam a uma dupla condição” MACHADO; SOSSAI 2019, p. 183). A primeira é a condição de pertencer a comunidade, sendo considerado um bem comum (mesmo que pertença a uma propriedade privada em nível jurídico), e a segunda condição de que seu valor durará para sempre. O valor tem origem nos quatro princípios básicos destacados: *antiguidade, autenticidade, significação e beleza*, estes que podem ser aprimorados pelo quinto valor, o da *raridade*.

Na questão patrimônio na Rússia destaca-se O Ministério (2021) apresentando as definições no Apêndice N 1 à *Ordem do Ministério da Cultura da Rússia* datado de 17 de dezembro de 2008 N 267:

"Patrimônio cultural imaterial" significa costumes, representações e expressões, conhecimentos e habilidades e ferramentas, objetos, artefatos e

espaços culturais associados reconhecidos por comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos como parte de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, estando em estreita relação com o patrimônio material e natural, é passado de geração em geração, é constantemente recriado por comunidades e grupos em função do seu ambiente, da sua interação com a natureza e da sua história, e forma neles um sentido de identidade e continuidade, contribuindo respeitando assim a diversidade cultural e a criatividade humana;

No Brasil através do Iphan:

O *patrimônio imaterial* é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

No âmbito mundial:

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) definem como patrimônio imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural." Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006.

A pesquisa sinaliza que a significação do *método Vaganova* na Rússia e no Brasil está associada à relevância projetada ao pedagogo, a transmissão oral, e a experiência corporal, e a investigação constante. Nas cartas, leis e documentações encontradas nas pesquisas relacionadas ao nível mundial, encontra-se a preocupação com a criatividade, globalização e o patrimônio: “Globalização com rosto humano” é, portanto, inicialmente, um desafio cultural. Só a Federação Russa possui 17 sítios do Patrimônio Mundial, 11 culturais e 6 naturais, porém observamos que nenhum está diretamente ligado com a tradição russa do ballet clássico.

No tocante a atuação dos bailarinos no mercado internacional, tanto quanto os professores russos que vem trabalhar no Brasil, os entrevistados vislumbraram uma carreira no Brasil, devido ao clima tropical e questões associadas ao conforto da vida e do trabalho. Porém a realidade nem sempre permite que os brasileiros especialmente possam se desenvolver quanto artistas no próprio país, para refletir cito (CANCLINI, 2004, p. 172 – traduzido pela autora):

Quando questionados sobre onde vale a pena morar, a resposta é buscada em histórias de amigos ou na televisão. Ao contrário dos exilados da década de 1970, quando milhões de latino-americanos fugiram da repressão militar, esperando voltar, na última década argentinos, peruanos, venezuelanos e

equatorianos se despedem de seus países devido à perda de empregos, um declínio na qualidade de vida ou as dificuldades de sobrevivência e a convicção de que esse declínio econômico e social continuará a ser agravado pela incapacidade de recuperação de suas nações. Os jovens costumam representar a porcentagem mais alta.

No caso do Brasil, a despedida do país, como afirma *Eliana Caminada*, devido às mudanças, aos valores e pequena relação do público com a arte do ballet clássico no Brasil constituem aspectos motivadores da busca de novos caminhos. Outra questão que apareceu em muitas das entrevistas como a de *Cesar Lima*, está ligada às novas informações, ao acesso mais rápido e aberto que envolve também o mundo do ballet Clássico. Nesse mesmo sentido:

Ao mesmo tempo, é preciso educar para o multiculturalismo, ou melhor, para a interculturalidade. Uma interculturalidade que favorece a continuidade de pertencimentos étnicos, grupais e nacionais, junto com o acesso fluido aos repertórios transnacionais veiculados pela mídia urbana e de massa. A conjunção de telas de televisão, computadores e videogames está familiarizando as novas gerações com as formas digitais de vivenciar o mundo, com estilos e ritmos de inovação típicos dessas redes, e com a consciência de pertencer a uma região mais ampla do que o próprio país, época em que estão interligadas por diferentes histórias. Saber implica socializar nas diferenças de aprendizagem, no discurso e na prática dos direitos humanos interculturais - (CANCLINI, 2004, p. 190 – traduzido pela autora).

Quanto ao papel da UNESCO como órgão internacional identificador do patrimônio imaterial, reconhece formalmente que todas as práticas, representações, espaços e formas de expressão associadas à criatividade humana podem ser reconhecidos como bens patrimonializáveis. E entrando no campo da Rússia, a lista das *Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, incluiu 28 formas de expressão cultural, agora somadas às 19 obras-primas proclamadas há dois anos, entre as quais o “Espaço Cultural e Cultura Oral da Semeiskie” da Federação Russa.

No quarto domínio - as artes e a criatividade, que representa o patrimônio cultural em constante evolução. As indústrias criativas se tornaram um meio essencial pelo qual os países expressam e exportam sua criatividade. Quer se trate da música, do design, das artes plásticas, do artesanato ou da multimídia, essas indústrias têm um impacto considerável na economia mundial e representam um imenso potencial para as economias em desenvolvimento. A aliança, portanto, visa fortalecer as capacidades de uma vasta gama de indústrias culturais nos países em desenvolvimento e, ao mesmo tempo, criar oportunidades para distribuição regional e acesso aos mercados mundiais.

O programa da UNESCO sobre o *Teatro Bolshoi em Moscou*, realizado em estreita cooperação com a Federação Russa cita o *Teatro Bolshoi* como uma combinação única de

patrimônio cultural tangível e intangível, reunindo tradições históricas, arquitetônicas e vivas excepcionais; de renome universal, está ajudando a promover a cultura russa em todo o mundo.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA COREOGRÁFICA ESTATAL DE MOSCOU (versão antiga). **Documentos**. Disponível em: <<http://old.balletacademy.ru/www/>>. Acesso em: 10 julho 2021.

ACADEMIA COREOGRÁFICA ESTATAL DE MOSCOU (versão antiga). **História**. Disponível em: <<http://old.balletacademy.ru/www/>>. Acesso em: 10 julho 2021.

ACADEMIA COREOGRÁFICA ESTATAL DE MOSCOU (versão nova). **Menu**. Disponível em: <<https://balletacademy.ru/>>. Acesso em: 13 dez 2021.

ANNA. **O papel da professora Vaganova e sua contribuição para a história da dança clássica russa**. 2015. Disponível em: <https://knowledge-allbest-ru.translate.goog/culture/c3c0b65625b2bd79a5c53a89521316c37.html?_x_tr_sl=ru&_x_tr_t=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=nui,sc>. Acesso em: 27 ago. 2021.

BITTENCOURT, Comte. **Declara o corpo artístico permanente da Fundação do Theatro Municipal patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro**. LEI Nº 5735, DE 27 DE MAIO DE 2010. Disponível em: <<http://comte.com.br/declara-o-corpo-artistico-permanente-da-fundacao-do-theatro-municipal-patrimonio-imaterial-do-estado-do-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 14 dez 2021.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITTO, Fabiana Dutra (org). **ENSAIO de vários autores. Cartografia da dança: Criadores-Intérpretes Brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

CAMINADA, Eliana; ARAGÃO, Vera. **Programa de ensino de ballet: uma proposição**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2006.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança: Evolução Cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAMINADA, Eliana. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Eliana Caminada, 2016 (texto para curso de inverno).

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidade**. Barcelona: Gedisa, 2004.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís R. **Pesquisas Em vs. Pesquisas Com Seres Humanos**. Série Antropologia. Brasília, 2003.

FLEURI, Reinaldo Matias, in Palestra Proferida no V Colóquio Internacional Paulo Freire -2005. www.paulofreire.org.br/Textos/fleuri_2005_recife_resumo_e_texto_completo.pdf.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. **Mil platôs**. v. 1. Ed. 34. Rio de Janeiro: Letras, 2011.

EMBAIXADA RUSSA NO BRASIL. **Laços culturais Brasil e Rússia**. Disponível em: <https://brazil.mid.ru/web/brasil_pt/lacos-culturais>: Acesso em: 05 dez 2021.

ESCOLA COREOGRÁFICA ESTADUAL DE PERM. **História.** Disponível em: <<https://balletperm.ru/sveden/struct>>. Acesso em: 12 ago 2021.

ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL. **Principal.** Disponível em: <<https://www.escolabolshoi.com.br/>>. Acesso em: 5 abril 2021.

ESCOLA DO TEATRO BOLSHOI NO BRASIL. **Uma escola para a vida.** Joinville: Manuscritos, 2020.

GOVERNO DE SÃO PETERSBURGO. **Comitê de Controle Estatal, Uso e Proteção de Monumentos Históricos e Cultura.** Disponível em: <<https://translate.google.com/translate?hl=ptBR&sl=ru&u=https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/konvenciya-ob-ohrane-vsemirnogo-kulturnogo-i-prirodnogo-naslediya/vklyuchenie-v-spisok-vsemirnogo-naslediya/&prev=search&pto=aue>>. Acesso em: 16 dez 2021.

GRUNWALD, K. Von. **“Petite historie des grandes nations: Historie de l’URSS.** Tradução: Geraldo Eibner Roth. Genebra: Minerva S.A., 1978.

HARRISON, M. Estudos Soviéticos e da Europa Oriental, Planejamento Soviético na Paz e na Guerra 1938-1945, Cambridge University Press, 1985.

HEINICH, N. **The Making of Cultural Heritage.** *The Nordic Journal of Aesthetics*, Aarhus, n. 40-41, p. 119-128, 2010-2011. DOI: <https://doi.org/10.7146/nja.v22i40-41.5203>.

HERKENHOFF, E **Era uma vez um simples caminho.** Joinville: Fundação Cultural; 1987.
IPHAN. **O Iphan.** Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>>. Acesso em: 14 dez 2021.

IPHAN. **Patrimônio Imaterial.** Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>>. Acesso em: 14 dez 2021.

KAPANOVA, G.Z. **Metodologia A.Ya. Vaganova como base para a formação profissional de bailarinos.** Boletim da Academia de Ballet Russo. E EU. Vaganova. 2015; (4): 177-182.

KEESING, F. **Antropologia Cultural.** Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1972.

KING, D. **Técnica de balé:** Observações sobre: obtendo extensão ... para o lado. Blog. Disponível em: <<https://aballeteducation.com/notes-on-getting-extension-to-the-side/>>. Acesso em: 31, out. 2021.

KOSTROVITSKAYA, V. (1979). 101 aulas de dança clássica (J. Barker, Trans. Primeira edição). New York, NY: John Barker School of Classical Ballet.

MACHADO, D. F.; SOSSAI, F. C. **A Fabricação do Patrimônio Cultural/The Making of Cultural Heritage.** *Fronteiras: Revista Catarinense de História. Dossiê Memória, Patrimônio e Democracia*, N. 32, 2018/02 – ISSN 2238-9717, 2019.

MAGILL, R. A. **Aprendizagem motora Conceitos e aplicações.** 5. ed. São Paulo: Edgard Blucher Ltda, 2000.

MINISTÉRIO da Cultura da Federação Russa de 17 de dezembro de 2008 N 267. **Sobre a Aprovação do Conceito para a Preservação e Desenvolvimento do Patrimônio Cultural Imaterial dos Povos da Federação Russa para 2009-2015.** Disponível em: <http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_98439/>. Acesso em: 27 ago. 2021.

MORRISON, S. **Bolshoi Confidencial:** Os segredos do balé russo desde o regime tzarista até os dias de hoje/Simon Morrison; tradução de Cristina Cavalcanti. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

NUNES, Bruno Blois. **As danças de corte francesas de Francisco I a Luís XIV:** história e imagem. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2015.

O MUNDO dos sons. Biblioteca de música. **Termos básicos do balé. Web.** Disponível em: <https://ru.any-notes.com/information/terms/balet-terms/?page=12>. Acesso em: 05 nov. 2021.

PAVLOVA, A. **Novo dicionário de ballet.** Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.

PAWLICK, C. **Vaganova today:** The Preservation of Pedagogical Tradition. Flórida: University Press of Florida, 2011.

PORTINARI, M. **Eugenia Feodorova - A Dança da Alma Russa.** Série Memória 4. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PREFEITURA DE JOINVILLE. **Joinville.** Cidade em dados 2020. Disponível em: <https://www.joinville.sc.gov.br/wp-content/uploads/2020/06/Joinville-Cidade-em-Dados-2020-Gest%C3%A3o-Institucional-30062020.pdf>. Acesso em: 23 Ago 2021.

RIBEIRO, T. **Como o demi plié fortalece a musculatura das pernas.** Blog Aprendendo Ballet. Disponível em: <aprendendoballet.com.br/como-o-demi-plie-fortalece-a-musculatura-das-pernas>. Acesso em: 12 out 2021.

SAGE, M.; IHVENS, M. **A dança de cada um.** Disponível em: <<http://adancadecadaum.blogspot.com/2011/04/jean-georges-noverres.html>>. Acesso em; 14 set 2021.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara. **Tudo Isto é Dança.** 1 ed. Salvador: Anda, 2021.

SUCENA, E. **A Dança Teatral no Brasil.** Rio de Janeiro: Fundação nacional de Artes Cênicas, 1988.

TEATRO BOLSHOI DE MOSCOU. **História.** Disponível em: <<https://www.bolshoi theatre.com/theatre/>>. Acesso em: 13 dez 2021.

TEATRO DE ÓPERA E BALLE TCHAIKOVSKY DE PERM. **Menu.** Disponível em: <https://www-operabase-com.translate.goog/it?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc>. Acesso em: 13 dez 2021.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **História** Disponível em: <<http://theatromunicipal.rj.gov.br/>>. Acesso em: 13 dez 2021.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial**. Disponível em <<https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>>. Acesso em: 17 dez 2021.

VAGANOVA, A. I. **Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique**/by Agrippina Vaganova. New York: Dover Publications, 1969.

VAGANOVA, A. I. **Fundamentos da dança clássica**. Tradução Ana Silva e Silvério. 1. Ed. Curitiba: Appris, 2013.

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

WYKES, A. **O Cerco de Leningrado**. Rio de Janeiro: Renes, 1975.

YELTSIN, B. Decreto n. 1487 de 1992, do presidente da Federação Russa: **Sobre objetos especialmente valiosos do patrimônio cultural. Povos da Federação Russa**. Moscou: Kremlin, 26 de nov. 2001.

YELTSIN, B. Decreto n. 1487 de 1992, do presidente da Federação Russa: **Sobre objetos especialmente valiosos do patrimônio cultural dos povos da Federação Russa**. Moscou: Kremlin, 30 nov. 1992.

ANEXOS

ANEXO 1 – PARECER DE APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL

Pesquisador: Bruna Naiara Felício Lorenzetti

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 39438220.1.0000.5366

Instituição Proponente: FUNDACAO EDUCACIONAL DA REGIAO DE JOINVILLE - UNIVILLE

Patrocinador Principal: FUNDACAO EDUCACIONAL DA REGIAO DE JOINVILLE - UNIVILLE

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.439.507

Apresentação do Projeto:

O objetivo da pesquisa é estudar a interculturalidade, portanto visa estabelecer diferenças com o conceito multiculturalidade. Investigar a coexistência de diversos grupos culturais na mesma sociedade sem apontar para uma política de convivência. A discussão e análise serão articuladas a partir de coletas de dados narrativos do grupo docente atuante na ETBB, entre eles russos residentes e brasileiros que passaram pelo processo na própria escola, um Ucrâniano e professores que estudaram outros métodos e dançaram em outros países. Esse grupo do qual também faço parte, estuda o método e encontra pontos de conflito associados às questões que ultrapassam a técnica e que requerem interpretações mediadoras na realidade cultural brasileira. A trajetória do Escola Bolshoi no Brasil está sendo desenvolvida por artistas que tem projetado o nome do país através do estudo da metodologia e a formação que se encaixa no perfil atlético e artístico a partir de critérios adaptados à cultura brasileira. Porém, constata-se que as políticas de coexistência e convivência do método russo desenvolvido pela professora e bailarina Agrippina Vaganova foram sendo adaptadas gradativamente às variantes culturais brasileiras associadas ao corpo, ao tempo e ao espaço. A proposta de investigação pautada no conceito de Achcar (1980) segundo o qual, a dança, ciência ou arte, apresenta-se como o entendimento completo das possibilidades físicas do corpo humano, que permite manifestar desejos através de seus grupos musculares, segundo as leis naturais do ritmo e da estética. Kapanova 2015 apresenta nos bailarinos contemporâneos comparados aos anteriores, lesões nas costas como sendo muito

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, nº 10. Bloco B, Sala 119. campus Bom Retiro

Bairro: Zona Industrial

CEP: 89.219-710

UF: SC

Município: JOINVILLE

Telefone: (47)3461-9235

E-mail: comitetic@univille.br



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



Continuação do Parecer: 4.439.507

menos comuns, apesar de uma carreira profissional mais longa também a sua clara correspondência dos movimentos com regras biomecânicas. Promover um mergulho na geografia dos afetos, movimentos e intensidades, abrindo oportunidade para explorar outros elementos no processo, flexibilizando os caminhos mapeados sem perder o contexto que sustenta a pesquisa (DELEUZE;GUATTARI, 2011).

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Investigar o método Vaganova no campo do patrimônio cultural no seu país de origem Rússia, e no Brasil analisando a dança como linguagem, corpo, interrelação tempo, espaço e na interculturalidade Brasil e Rússia.

Objetivo Secundário:

Buscar informações sobre o método Vaganova como um patrimônio cultural da humanidade ou patrimonializável, identificando o método no campo patrimonial da Rússia, a salvaguarda e reconhecimento em âmbito mundial e comparar analiticamente com o método Vaganova no Brasil a partir das narrativas de profissionais brasileiros que utilizam o método russo no nosso país, e também profissionais que aprenderam o método no Brasil e atuam na Rússia; Abordar a metodologia Vaganova como um método que visa a profissionalização, cidadania e tradição com longevidade, um artista adaptável a diferentes grupos identitários, sociedades, idades, dentro da profissionalização; Analisar a dança como linguagem, corpo, interrelação tempo, espaço e na interculturalidade Brasil e Rússia. Identificar as regiões brasileiras que utilizam a metodologia como sistema de educação profissional, priorizando Joinville por se constituir a única escola do Teatro Bolshoi de Moscou fora da Rússia e quais adaptações ocorreram para que o método seja compreendido como um bem patrimonial sem perder suas características estruturantes.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

A presente pesquisa implica em riscos mínimos citados pela pesquisadora, e como benefício ao participante da pesquisa, é informado oportunidade e possibilidade de contribuir para a compreensão sobre a interculturalidade e os processos que permeiam a chegada do método Vaganova no Brasil, do olhar dos profissionais para o objeto de pesquisa em questão no campo do patrimônio cultural, revisitando memórias sobre a trajetória de vida e do contato com o método Vaganova. A entrevista oral pode ainda contribuir para expressar sua percepção sobre a discussão do patrimônio imaterial e as representações desse patrimônio em diferentes contextos. Ainda sobre os riscos, a pesquisadora presta encaminhamento caso seja necessário.

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, nº 10. Bloco B, Sala 119. campus Bom Retiro
 Bairro: Zona Industrial CEP: 89.219-710
 UF: SC Município: JOINVILLE
 Telefone: (47)3461-9235 E-mail: comtetica@univille.br



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



Continuação do Parecer: 4.439.507

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa conta com 20 participantes, que enquadram-se no seguintes critérios de inclusão: sujeitos específicos que tenham estudado em uma escola profissional que utiliza a metodologia Vaganova ou foram formados por professores dessa metodologia de ballet clássico, sendo a relação do sujeito diretamente ligada com o objeto de pesquisa. Sua participação se dará diante do aceite para participar da entrevista através da assinatura do TCLE; não sendo selecionado os participantes que: Desse modo, dispensam-se quaisquer outros participantes de pesquisa, por entender que, para o problema de investigação proposto, não possam acrescentar ao desenvolvimento da pesquisa. Os participantes da pesquisa deverão participar através de uma entrevista semi-estruturada, sendo informado a análise dos dados. É mencionado que os dados oriundos da pesquisa ficarão sob posse e guarda da pesquisadora por cinco anos e a forma de descarte. Os custos da pesquisa são informados detalhadamente apresenta a forma de custeio. Quanto ao cronograma, é informado que a pesquisa iniciará em 05/12/2020, prevendo sua conclusão em 02/2022, onde espera-se o resultado Articular informações sobre o método Vaganova como um patrimônio cultural da humanidade ou patrimonializável, identificando o método no campo patrimonial da Rússia, a salvaguarda e reconhecimento em âmbito mundial e comparar analiticamente com o método Vaganova no Brasil, a partir das narrativas de profissionais brasileiros que utilizam o método russo no nosso país, e também profissionais que aprenderam o método no Brasil e atuam na Rússia; Abordar a metodologia Vaganova como um método que visa a profissionalização, cidadania e tradição com longevidade, um artista adaptável a diferentes grupos identitários, sociedades, idades, dentro da profissionalização.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

A Folha de Rosto apresentada está completa.
O TCLE formulado está de acordo com a Res. CNS 466/12.
O Instrumento de pesquisa pertinente a pesquisa foi apresentado.

Recomendações:

Ao finalizar a pesquisa, o (a) pesquisador (a) responsável deve enviar ao Comitê de Ética, por meio do sistema Plataforma Brasil, o Relatório Final (modelo de documento na página do CEP no sítio da Univille Universidade).

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, n° 10, Bloco B, Sala 119, campus Bom Retiro
Bairro: Zona Industrial CEP: 89.219-710
UF: SC Município: JOINVILLE
Telefone: (47)3461-9235 E-mail: comitetic@univille.br



Continuação do Parecer: 4.439.507

Segundo a Resolução 466/12, no item

XI- DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL

XI.2 - Cabe ao pesquisador:

d) Elaborar e apresentar o relatório final;

Modelo de relatório para download na página do CEP no sítio da Univille Universidade.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O projeto "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", sob CAAE "39438220.1.0000.5366" do (a) pesquisador(a) "Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti", de acordo com a Resolução CNS 466/12 e complementares foi considerado APROVADO após análise.

Informamos que após leitura do parecer, é imprescindível a leitura do item "O Parecer do CEP" na página do Comitê no sítio da Univille, pois os procedimentos seguintes, no que se refere ao enquadramento do protocolo, estão disponíveis na página. Segue o link de acesso <http://www.univille.edu.br/status-parecer/645062>

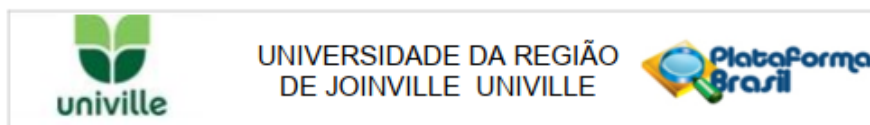
Considerações Finais a critério do CEP:

Diante do exposto, o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade da Região de Joinville - Univille, de acordo com as atribuições definidas na Res. CNS 466/12, manifesta-se pela aprovação do projeto de pesquisa proposto.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1637583.pdf	21/10/2020 11:27:03		Aceito
Folha de Rosto	folhaderostobrunalorrenzzetti.pdf	21/10/2020 11:26:47	Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti	Aceito
Outros	Termo de oação entrevista oral.pdf	29/09/2020 20:42:13	Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto de Pesquisa Comitê de ética Bruna Lorrenzzetti.pdf	29/09/2020 20:35:27	Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti	Aceito

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, n° 10. Bloco B, Sala 119. campus Bom Retiro
 Bairro: Zona Industrial CEP: 89.219-710
 UF: SC Município: JOINVILLE
 Telefone: (47)3461-9235 E-mail: comitetica@univille.br



Continuação do Parecer: 4.439.507

Outros	ROTEIRODEENTREVISTAORAL.pdf	29/09/2020 20:27:34	Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TERMODECONSENTIMENTOLIVREEE SCLARECIDO.pdf	29/09/2020 20:17:18	Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

JOINVILLE, 04 de Dezembro de 2020

Assinado por:

Marcia Luciane Lange Silveira
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, n° 10. Bloco B, Sala 119. campus Bom Retiro
Bairro: Zona Industrial CEP: 89.219-710
UF: SC Município: JOINVILLE
Telefone: (47)3461-9235 E-mail: comitetic@univille.br

ANEXO 2—ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Data e local da entrevista:

Entrevistadora:

Ferramenta de Tecnologia de Comunicação e Informação utilizado:

Zoom Meetings

DADOS PESSOAIS DO ENTREVISTADO:

Nome completo:

Data de nascimento:

Local de nascimento:

Profissão:

Formação:

Telefone:

E-mail:

BLOCOS DE PERGUNTAS

Trajetória de vida:

- 1. Onde você nasceu? Como foi sua infância?**
- 2. Qual a sua relação com o método Vaganova?**
- 3. E a sua relação com a Rússia?**
- 4. E com a história da dança de seu país?**
- 5. Como foi o processo de iniciação ao ballet clássico?**

Eixo temático:

- 1. Como você percebe a relação entre o método Vaganova na Rússia e no Brasil?**
- 2. Que possíveis impactos você percebe terem ocorrido no ballet no Brasil de hoje a partir da sua experiência do ballet no Brasil na sua época de formação?**
- 3. Na sua percepção, como a metodologia Vaganova pode ter sido afetada por esse processo intercultural?**
- 4. Para o senhor(a), como a metodologia Vaganova dialoga com a cultura**

brasileira?

- 5. Como você analisa o método Vaganova no Brasil e na Rússia?**
- 6. Na sua percepção, é possível dizer que o método Vaganova está inserido nesse processo patrimonial imaterial?**
- 7. Qual foi sua motivação para estudar ballet clássico?**
- 8. Na metodologia Vaganova, como você percebe a relação entre o método e seu desenvolvimento pessoal, físico e emocional?**
- 9. Para o(a) senhor(a) enquanto bailarino e/ou professor(a) dessa metodologia, é possível dizer que seus estudos e atuação profissional permitiu repensar o método Vaganova, sua importância para nosso país e sua relação com o campo do patrimônio?**
- 10. Nesta metodologia, o corpo é um dos pontos mais importantes para a construção do bailarino e nos diferentes momentos dos estudos pode interferir no processo. Como extrair o maior potencial de um bailarino, no seu ponto de vista de forma eficiente e segura independentemente do tipo físico de cada um?**
- 11. Nessa metodologia, como o(a) senhor(a) analisa os brasileiros no mercado internacional?**
- 12. É possível pensar a paisagem do Método Vaganova como um patrimônio imaterial?**
- 13. Qual a sua relação com o campo patrimonial?**
- 14. Como foi o processo de aprender o método Vaganova?**
- 15. Durante a sua transição de um país para outro, o método Vaganova é defrontada com o contraste entre a sua cultura e a nossa no Brasil. Como você analisa essas diferenças na construção da identidade do bailarino brasileiro?**

ANEXO 3- REGULAMENTOS SOBRE OBJETOS ESPECIALMENTE VALIOSOS DO
PATRIMÔNIO CULTURAL DOS POVOS DA FEDERAÇÃO RUSSA

APROVADO pelo
Decreto do Presidente da
Federação Russa
de 30 de novembro de 1992
No. 1487

REGULAMENTOS
sobre objetos especialmente valiosos do patrimônio cultural dos povos da
Federação Russa

(Alterado por decretos do Presidente da Federação Russa datado de 17.12.1998 No. 1595 ,datado de 26.11.2001 n° 1360 ,datado de 25 de fevereiro de 2003 n° 250 ,datado de 09.09.2019 n° 436)

1. Objetos particularmente valiosos do patrimônio cultural dos povos da Federação Russa (doravante denominados objetos especialmente valiosos) incluem complexos históricos, culturais e naturais, conjuntos e estruturas arquitetônicas, empresas, organizações e instituições culturais, bem como outros objetos que sejam valores materiais, intelectuais e artísticos de referência ou caráter único do ponto de vista da história, arqueologia, cultura, arquitetura, ciência e arte.

2. A atribuição dos objetos especificados na cláusula 1 destes Regulamentos ao número de objetos especialmente valiosos é realizada pelo Decreto do Presidente da Federação Russa. *(Conforme alterado pelo Decreto do Presidente da Federação Russa datado de 26.11.2001 No. 1360).*

Os objetos classificados como particularmente valiosos estão incluídos no Código Estadual de Sítios do Patrimônio Cultural de Especial Validade dos Povos da Federação Russa (doravante denominado Código Estadual).

3. O Ministério da Cultura da Federação Russa é o depositário do Código de Estado.

4. Objetos incluídos no Código de Estado podem ser submetidos à UNESCO para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial em nome da Federação Russa.

5. As propostas para classificar objetos localizados no território da Federação Russa como especialmente valiosos e incluí-los no Código Estadual são feitas por órgãos do governo federal, organizações estaduais e públicas na forma estabelecida pelo Governo da Federação Russa. *(Conforme alterado pelo Decreto do Presidente da Federação Russa datado de 09.09.2019 n° 436)*

6. Objetos particularmente valiosos incluídos no Código Estadual são propriedade exclusivamente federal. Não é permitido alterar a forma de propriedade desses objetos ou sua nova criação de perfil.

7. O Governo da Federação Russa garante as condições legais, financeiras e materiais necessárias para a segurança, integridade e inalienabilidade das coleções, coleções e fundos de objetos especialmente valiosos.

8. Os bens, edifícios e estruturas de organizações, empresas e instituições classificadas como objetos de especial valor estão em sua gestão operacional. *(Conforme alterado pelo Decreto do Presidente da Federação Russa datado de 25 de fevereiro de 2003 No. 250)*

9. Organizações, empresas e instituições classificadas como objetos de especial valor ou que os utilizam são responsáveis pela segurança desses objetos e pelo seu uso adequado.

10. O apoio financeiro de despesas para a manutenção de objetos especialmente valiosos, incluindo aqueles que são instituições estaduais federais, é realizado dentro das dotações orçamentárias previstas pelos principais administradores de fundos orçamentários, de acordo com a legislação orçamentária da Federação Russa. (Conforme alterado pelo Decreto do Presidente da Federação Russa datado de 09.09.2019 nº 436)

11. Organizações, empresas e instituições classificadas como objetos especialmente valiosos, de acordo com a legislação da Federação Russa, determinam de forma independente a estrutura, pessoal, número, formas e montantes da remuneração dos funcionários dentro dos limites das alocações atribuídas a eles para estes fins do orçamento correspondente do sistema orçamentário da Federação Russa ... (A ação não se aplica a instituições, organizações e outras instalações do Ministério da Defesa da Federação Russa - Decreto do Presidente da Federação Russa datado de 17.12.1998 No. 1595) (conforme alterado pelo Decreto do Presidente da Federação Russa datado de 09.09.2019 nº 436)

12. Organizações, empresas e instituições classificadas como objetos de especial valor ou que os utilizam têm o direito exclusivo de usar sua própria designação (nome oficial, marca registrada), imagens e reproduções de valores artísticos e culturais armazenados em suas coleções, coleções e fundos para fins publicitários., bem como fornecer esse direito a outras entidades legais e indivíduos de acordo com a legislação da Federação Russa.

13. Coleções, coleções e fundos de objetos especialmente valiosos estão à disposição dos cidadãos para fins científicos, culturais, educacionais e educacionais.

14. Organizações, empresas e instituições classificadas como objetos especialmente valiosos ou que os usam, juntamente com o Ministério de Assuntos Internos da Federação Russa e o Ministério da Cultura da Federação Russa, estabelecem um regime de acesso de visitantes e o procedimento para proteger a propriedade e objetos de valor, e também garantir a segurança contra incêndio.

Para garantir o modo estabelecido de operação e acesso para visitantes, a proteção de valores patrimoniais e culturais, organizações, empresas e instituições classificadas como objetos especialmente valiosos, juntamente com o Ministério de Assuntos Internos da Federação Russa, o Serviço Federal da Guarda Nacional da Federação Russa e do Ministério da Cultura da Federação Russa, pode criar serviços especiais de segurança de objetos especialmente valiosos. (Conforme alterado pelo Decreto do Presidente da Federação Russa datado de 09.09.2019 nº 436)

ANEXO 4 – DADOS SOBRE A APRESENTAÇÃO DO BOLSHOI RUSSO NO FESTIVAL
DE DANÇA DE JOINVILLE:

**EM 1996, NA SUA DÉCIMA QUARTA EDIÇÃO,
O FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE
PRESTA UMA HOMENAGEM AO
BALLET TEATRO BOLSHOI DE MOSCOU (RÚSSIA).**

O apogeu da ópera e do ballet russos começou em meados do século XIX com o aperecimento das óperas de Glinka "Uma vida pelo Tsar", "Ruslam e Liudmila", "As Sereias" de A. Dargomisky, assim como com as obras dos compositores que formavam o chamado "Grupinho Poderoso": as óperas "Boris Godunov" de M.Musorsky, "Príncipe Igor" de A. Borodin, "Sadko" e "Branca de Neve" de N. Rymisky-Korsakov, assim como as óperas de ballets de P. I. Tchaicovsky: "Eugênio Onegin", "A Dama de Espadas", "O Lago dos Cisnes", "A Bela Adormecida", o ballet de A. Glazunov "Raimonda" e outros. Estas obras definiram o estilo da companhia Teatro Bolshoi, serviram de premissa para o surgimento de uma constelação de brilhantes vocalistas, dançarinos, maestros e coreógrafos que glorificaram as artes na Rússia e em todo o mundo.

Dos espetáculos do teatro participaram grandes solistas de ballet como Marina Semeonova, Galina Ulanova, Olga Lepeshinskaya, Aleksey Ermolaev, Assaf Messeser, Raisa Struchkova, Maya Plisetskaya, Nina Timofeeva, Ekaterina Maksimova, Vladimir Vassilev, Natalia Besmertnova, Mikhail Lavrovsky, Maris Liepa, Nicolay Fadeechev, Marina Kondratieva, Nina Sorokina e Iuri Vladimirov.

O sucesso do Teatro Bolshoi se deve em muito a grande maestria de sua orquestra, de seu coro e de seu conjunto de mímica.

O dia-a-dia do Teatro Bolshoi é complexo e multifacetico. Novos espetáculos são ensaiados, são recuperados espetáculos antigos que fazem parte do "fundo de ouro" do teatro, permanentes apresentações em outras cidades da Rússia e no estrangeiro.

A nova direção artística e administrativa do teatro tem perante si grandes tarefas. O interesse do público com respeito ao Teatro Bolshoi é muito grande, diariamente a teatro recebe 2.155 espectadores. O repertório de cada temporada inclui cerca de 50 óperas e ballets.

A companhia do Teatro Bolshoi é uma das maiores do mundo na atualidade. São mais de 900 artistas de ópera, ballet, do coral, músicos e membros do conjunto de mímica. No palco do teatro se apresentam hoje dançarinos como Nadezhda Pavlova, Alla Mikhachenko, Nina Semizorova, Nina Aniashevili, Aleksei Fadecheev, Iuri Vasiuchenko e Aleksander Vetrov.

Novos nomes vão surgindo e passando a interpretar os papéis principais das óperas e ballets do repertório do teatro. Entre estes novos nomes devemos citar as estrelas do ballet Nadezha Gracheva, Galina Stepanenko, Inna Petrova, Mark Peretokin, Andrei Ivarov, Serguei Filin, Mikhail Sharkov e outros.



Teatro Bolshoi - Moscou - Rússia

PRIMEIRO ATO

1

P. Tchaikovsky

"O LAGO DOS CISNES"

Adaptação do Segundo Ato

Intérpretes: Galina Stepanenko e
Serguei Filin

Coreografia: L. Ivanov

2

A. Adam

"LE CORSARIÉ"

Intérpretes: Erika Luzina e
Ruslan Pronin

Coreografia: M. Petipa

3

A. Melikov

"LENDA DE AMOR"

Intérpretes: Elena Andrienko e
Ylia Rishakov

Coreografia: Iu. Grigorovitch

4

P. Tchaikovsky

"O LAGO DOS CISNES
-NOIVA RUSSA -"Intérprete: Elvira Dvoadova
e Corpo de Baile

Coreografia: Iu. Grigorovich

5

D. Auber

"PAS DE DEUX CLÁSSICO"

Intérpretes: Mariama Rishkina e
Nicolay Tsiskaridze

Coreografia: V. Gzovsky

6

C. Pagni

"PAS DE QUATRE"

Versão de Anton Rolin

Intérpretes: Alla Mikhailchenko

Elena Andrienko

Erika Luzina e

Nina Speranskaya

Coreografia: Jules Perault





GALINA STEPANENKO e SERGEI FILIN

SEGUNDO ATO

1

F. Hérold
"LA FILLE MAL GARDEE"
Pas de Deux
Intérpretes : Anna Leonova e
Andrei Nikonov
Coreografia : A. Gorsky

2

F. Chopin
"O BAILE DOS FANTASMAS"
Intérpretes : Mariana Rukhina e
Ilya Ryzhakov
Coreografia : D. Brantsev

3

P. Tchaikovsky
"O QUEBRA NOZES" Trepak
Intérpretes : Liubov Filippova e
Andrei Nikonov
Coreografia : Ju. Grigorovich

4

H. Lovenskiöld
"LE SILPHIDE" Pas de Deux
Intérprete : Alla Mikhailchenko e
Nicolay Tsiskaradze
Coreografia : A. Beaumontville

5

C. Cen-Sam
"A MORTE DO CISNE"
Intérprete : Nina Speranskaya
Coreografia : M. Fokin

6

V. Solov'yev
SEDOY-TARAS BULBA-HOPAK
Intérprete : Ruslan Pronin
Coreografia : R. Zakharov

7

P. Tchaikovsky
"O LAGO DOS CISNES" Pas de Deux
Intérpretes : Galina Stepanenko e
Serguei Filin
Coreografia : A. Gorsky
Versão de Ju. Grigorovich





GALINA STEPANENKO

Curso a Escola Coreográfica de Moscou (Escola do Teatro Bolshoi) na Classe de Sophie Golovkina.
Trabalhou em várias temporadas nos Teatros Estatal de Ballet e Musical K. N. Stanislavsky-V. L. Nemirovich-Danchenko. Posteriormente foi aceita na Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi. Entre os muitos concursos de ballet que participou, destacou-se com Medalha de Ouro em 1989 no VI Concurso Internacional de Ballet de Moscou. Galina foi premiada também em 1995 no Concurso "Benina de la Dance" pela Associação Coreográfica Internacional. Galina Stepanenko também recebeu a comenda de "ARTISTA DO POVO DA RUSSIA".

SERGUEY FILIN

Ingressou no Teatro Bolshoi, após concluir a Escola Coreográfica de Moscou em 1988, na classe de A. Prokofiev.
Após dois anos de participação no Corpo de Baile começou aos poucos a fazer solos. Sendo notado pela crítica pela primeira vez por ocasião do Ballet "Bluesville".
Em 1994 Filin ganhou o Prêmio "Benina de la Dance" da Associação Coreográfica Internacional.
Quando se apresenta em outros países faz muito sucesso e agrada a crítica.

ALLA MIKHALCHENKO

Formada pela Escola Coreográfica de Moscou na classe de Sophie Golovkina.
No ano em que concluiu a Escola participou do Terceiro Concurso Internacional de Artistas de Ballet de Moscou, onde ganhou o primeiro prêmio e a Medalha de Ouro. Bailarina de excelente escola e de perfeito domínio da técnica. Possui uma maneira nobre de interpretar os seus personagens sempre mostrando o seu estilo refinado. Recebeu a comenda de "ARTISTA DO POVO DA RUSSIA".
Detém também o Prêmio Estatal da República do Uzbequistão.



ELENA ANDRIENKO

Nasceu em 1972. Em 1983 ingressou na Escola Coreográfica de Kiev. Posteriormente transferiu-se para a Escola Acadêmica Coreográfica de Moscou, que concluiu em 1991 na classe de Sophie Golovkina. Logo após foi aceita na Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi. Possui o Segundo Prêmio e a Medalha de Prata do Primeiro Concurso Internacional de Ballet "Serge Lifart" realizado em Kiev (Ucrânia) em 1994.



MARIANNA RIZHKINA

Formada pela Escola do Teatro Bolshoi na classe de E.L. Ryabkina, dança na Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi desde 1989.

Atualmente cursa a faculdade de Coreografia da Escola Coreográfica de Moscou.

Foi premiada na categoria "Duetos" no Primeiro Concurso Internacional de Ballet "Serge Lifart" em Kiev (Ucrânia). Detém também o Segundo Prêmio - Medalha de Prata do Sétimo Concurso Internacional de Ballet do Japão.

NIKOLAY TSISKARIDZE

Formado em 1993 pela Escola Coreográfica de Moscou. Imediatamente aceito na Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi, demonstra um perfeito domínio da técnica com altos saltos, plasticismo e beleza de linhas o ajudaram a chegar rapidamente a condição de solista.

Em 1995 ganhou o Segundo Prêmio-Medalha de Prata no Concurso Internacional de Ballet do Japão.

ANDREI NIKONOV

Filho de artistas, nasceu em Moscou. Seus pais são os ex-solistas de destaque do Bolshoi: Liudmila Bogomolova e Vladimir Nikonov. Após concluir a Escola Coreográfica de Moscou, passou a fazer parte do elenco da Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi. No mesmo ano de seu ingresso no Bolshoi, ganhou o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Ballet da União Soviética e também com o Prêmio da Escola Coreográfica de Leningrado.



ILYA RIZHAKOV

Formado na Escola Coreográfica de Moscou em 1991. Foi aceito imediatamente na Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi onde nesses cinco anos já interpretou muitos papéis principais em ballets clássicos e contemporâneos.

RUSLAN PRONIN

Foi aceito na Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi, logo após se formar na Escola Coreográfica de Moscou. O talento natural do artista, sua boa preparação profissional o permitiram chegar rapidamente a condição de solista. Nos cinco anos que atua no Bolshoi, Pronin já interpretou um variado número de papéis clássicos.

NINA SPERANSKAYA

Concluiu a Escola Coreográfica de Moscou em 1980. Aceita na Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi no mesmo ano. Dona de ótima escola e formas esculturais e lindas linhas naturais, Nina rapidamente dominou o repertório que corresponde a sua individualidade. Seu temperamento tranquilo e lírico de artista, combinado com suas características emocionais dão um toque nobre a suas interpretações. Isso permitiu a Nina chegar a fazer os solos em papéis principais de vários ballets clássicos e contemporâneos.



ERIKA LUZINA

Solista da Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi desde 1979. Nascida em Riga na Letônia. Concluiu a Escola Coreográfica de Moscou na classe de S.N.Golovkina, e admitida imediatamente na Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi. Premiada em concursos internacionais de Varna (Bulgária) e de Moscou na categoria "Junior". Atualmente trabalha com a pedagoga-ensaiista Raisa Struchkova.

ALEKSANDER BOGATYRIOV

Tendo sido um dos principais bailarinos do Teatro Bolshoi entre 1969 e 1985, ocupa desde 1995 o cargo de Diretor da Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi. Aleksander ganhou o Prêmio Vatslav Nizhinsky (Paris, 1967), foi também premiado no Primeiro Concurso Internacional de Ballet de Moscou (1969 - Terceiro Prêmio-Medalha de Bronze) e recebeu o Primeiro Prêmio-Medalha de Ouro no Primeiro Concurso de Ballet do Japão.

Possui a comenda máxima de "ARTISTA DO POVO DA RÚSSIA". Seu nome é muito conhecido internacionalmente, pois já se apresentou em mais de 30 países como dançarino do Teatro Bolshoi ou como solista convidado.



ALEKSANDER BOGATYRIOV

Diretor da Cia. de Ballet do Teatro Bolshoi

NICOLAI FILIPCHENKO

Assessor do Diretor Geral /Diretor Administrativo

NATALIA TUCHINA

Assistente

IRINE KAZARIAN

VERA SITNIKOVA

VLADISLAV RTVELIACHVILI

ZAKLIA BACHAEVA

Apoio e Administração



REALIZAÇÃO:

*Fundação
Cultural
De Joinville***JOINVILLE**
cidade que faz bem.

O XIV FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE TEM O APOIO CULTURAL DE:



ANEXO 5 – PARTE DOS PROFISSIONAIS QUE TIVE A HONRA DE TRABALHAR NA
ETBB

Dentre vários professores, bailarinos e ensaístas, grandes estrelas que vieram do *Teatro Bolshoi de Moscou* atuar na ETBB tive o contato direto em sala de aula, ensaios e no palco com: ***Vladmir Vassiliev, Ekaterina Maximova, Galina Kravchenko, Irina Rachinskaya, Elena Semeobrova, Anna Ruskhy, Alexander, Alla Mikhhalchenko, Nina Speranskaya, Nathalia Osipova, Ivan Vasiliev, Andrey Bolotin, Chinara Alizade, Ekaterina Krysanova, Dimitry Afanasiev, e Galina Kozlova.***

Acompanhei profissionais de outros setores que também vieram do *Teatro Bolshoi* passar a tradição para os profissionais brasileiros como os pianistas *Sacha, Pavel e Nathalia* e a estilista Ucraniana *Oxana* e a russa *Gala Orekova*.

No Brasil tive a oportunidade de conhecer ***Dona Eugenia Feodorova, Tatiana Leskova, Toshie Kobaiashi, Norma Pina, Cecília Kerche, Ana Botafogo entre outras e tive como professora Jane Dickie, Kelly Lotz, Carol Mansur, Tatiana Trevisoli, Fabiana Faraco e Maria Antonieta Spadari. E muitos musicistas que fizeram parte da minha aprendizagem musical, como Medely Dib, Eriberto Carvalho e Eduardo Boechat além daqueles que tocaram e tocam ao vivo nas minhas aulas nesses doze anos quanto professora na instituição nas diversas disciplinas e ensaios: Vanessa Mota, Cassiano Fayad, Juan Pedro Godoy, Geane Menezes, Karina Menezes, Kethleen, Semitha Cevallos entre tantos outros. Professoras de flauta: Renata e Liz.***

Dentre muitas oportunidades, as viagens foram de grandes aprendizados artísticos e culturais, além de Moscou, São Petersburgo e Perm, durante a trajetória na Escola Bolshoi dancei nos palcos brasileiros de norte a sul, entre eles: Belo Horizonte (MG), Teresina (PI), São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Vitória (ES), Porto Alegre (RS), turnês em Santa Catarina, na região de São Paulo e no Paraná. Nesses trajetos, além de dançar, a escola programava visitas aos pontos turísticos da cidade e de vez em quando nos encontrávamos com outras celebridades.

Em 2019 tive a honra de acompanhar o trabalho de diversos profissionais do Teatro Bolshoi e do Teatro de Perm, além de trabalhos dos professores em suas respectivas escolas coreográficas, entre eles: ***Boris Akimov, Svetlana Aderhaiva, Alexander Vietrove Nikanov do Bolshoi como professores.*** Além dos diversos bailarinos entre eles alguns brasileiros ex-alunos da nossa Escola no Brasil.



APÊNDICES

APÊNDICE 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

APÊNDICE 2 – TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

APÊNDICE 3 – AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E/VOZ

APÊNDICE 1– TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

O(A) senhor(a) está sendo convidado a participar da pesquisa intitulada “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, realizada pela pesquisadora Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti, no âmbito da realização de pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville – Univille, entre os anos de 2020-2022. O objetivo deste estudo se dá em investigar o método Vaganova no campo do patrimônio cultural no seu país de origem Rússia, e no Brasil analisando a dança clássica na interrelação tempo, espaço e na interculturalidade Brasil e Rússia. Nesse sentido, a realização da entrevista oral com o(a) Senhor(a) visa responder como a metodologia Vaganova se situa no campo do patrimônio cultural no seu país de origem Rússia e no Brasil, país que está sendo disseminada?

Como participante desta pesquisa, o(a) senhor(a) irá participar de uma entrevista oral estruturada respondendo as questões conforme a sua vivência e o seu processo com o ballet clássico e a metodologia Vaganova. A sua participação nesta pesquisa acontecerá de __/__/__ à __/__/__, permanecendo as informações guardadas com a pesquisadora responsável por um período de cinco anos e após isto todos os documentos referentes serão excluídos e/ou devidamente descartados.

Com sua participação nesta pesquisa, o(a) senhor(a) estará exposto a riscos mínimos e caso ocorra quaisquer desconfortos durante a entrevista, será imediatamente interrompida. Esta pesquisa tem como benefícios a oportunidade e possibilidade de contribuir para a compreensão sobre os entrelaçamentos da metodologia Vaganova no campo do patrimônio cultural, revisitando memórias sobre a trajetória de vida e construção profissional através do método russo. A entrevista oral pode ainda contribuir para expressar sua percepção sobre a discussão do patrimônio imaterial e as representações desse patrimônio na trajetória da dança no nosso país.

Considera-se que os riscos aos participantes do projeto serão mínimos, inerentes à vida, embora alguma abordagem possa causar constrangimento, dado a complexidade que permeia o tema. Para evitar esses riscos, a pesquisadora compromete-se a utilizar uma linguagem amigável e respeitosa, bem como a prestar todos os esclarecimentos antes, durante e após a realização das entrevistas. A partir da coleta dos dados, será realizada a análise e transcrição,

sendo utilizados para a discussão a ser mobilizada na dissertação de mestrado, operando com respeito, para a apresentação de caminhos que possam responder os problemas de pesquisa.

Sua participação é voluntária e o(a) terá a liberdade de se recusar a responder quaisquer das questões realizadas que lhe ocasione constrangimento de alguma natureza. O(A) senhor(a) também poderá desistir da pesquisa a qualquer momento, sem que a recusa ou a desistência lhe acarrete qualquer prejuízo, bem como, terá livre acesso aos resultados do estudo e garantido esclarecimento antes, durante e após a pesquisa.

É importante saber que não há despesas pessoais para o(a) senhor(a) em qualquer fase do estudo. Também não há compensação financeira relacionada à sua participação, pois ela é voluntária após assinatura. A pesquisadora garante indenização por quaisquer danos causados a você, participante, no decorrer da pesquisa. Guarde este TCLE assinado por, no mínimo, cinco anos. (O)A senhor(a) terá garantia de acesso a pesquisadora responsável pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas por meio de telefone e e-mails informados neste documento. A pesquisadora responsável por este estudo é Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti, tendo sua pesquisa orientada pela Professora Doutora Taiza Mara Rauen Moraes da Universidade da Região de Joinville – Univille.

É garantido o sigilo e assegurada a privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos na pesquisa. Os resultados deste estudo poderão ser apresentados por escrito ou oralmente em congressos e revistas científicas. A sua participação em qualquer tipo de pesquisa é voluntária. Se o(a) senhor(a) tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Univille, no endereço Rua Paulo Malschitzki, 10, Bairro Zona Industrial, Campus Universitário, CEP 89.219-710 - Joinville/SC, telefone (47) 3461-9235, em horário comercial, de segunda a sexta, ou pelo e-mail comitetica@univille.br.

Após ser esclarecido sobre as informações da pesquisa, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine este consentimento de participação, que está impresso em três vias, devendo ser rubricado em todas as suas páginas e assinado ao seu término, que uma via ficará em posse da pesquisadora responsável e esta via com você, participante.

1.1 Cesar Lima

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Cesar Augusto Fontes Lima concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 31/07/2021.

DocuSigned by:

Cesar Augusto Fontes Lima

E09297E6E97A479

Assinatura do participante

1.2 Eliana Caminada

Telefone: (47) 988163015

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

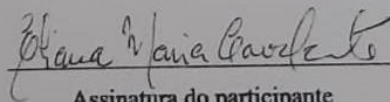
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, ELIANA MARIA CAVALCANTE (ELIANA CAMINADA) concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 07/02/2021



Assinatura do participante

1.3 Fellipe Camarotto

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

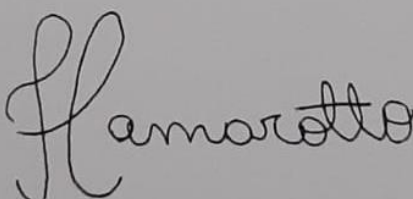
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Fellipe Camarotto concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 28 / 02 / 21.



Assinatura do participante

1.4 Maikon Golini

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

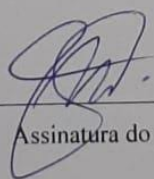
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Maikon Renan Golini concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 03/03/21.



Assinatura do participante

1.5 Germana Saraiva

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorenzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Germana Nunes Pires Saraiva concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 10 / 03 / 21.

Germana Nunes Pires Saraiva
Assinatura do participante

3.2 Ariate Costa

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorenzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Ariate Emanuele da Costa Nunes concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 10 / 03 / 2021



Assinatura do participante

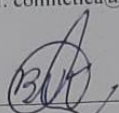
1.3 Mônica Gross

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

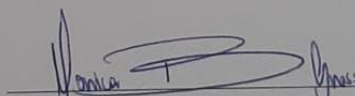
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Mônica Bruno Gross concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 06/04/21.



Assinatura do participante

1.8 Maria Antonieta Spadari

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Maria Antonieta Spadari concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre Esclarecido.

Joinville, 31 / 03 / 2021



Assinatura do participante

1.9 Larissa Dal'Santo

PESQUISADORA RESPONSÁVEL:

Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti

Joinville/SC, CEP: 89209444

E-mail: bruh_n@hotmail.com

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

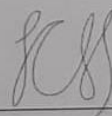
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, **Larissa Capitanio Dal'Santo** concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Voronej, 05/02/2021.



Assinatura do participante

1.10 Luiz Fernando Xavier

PESQUISADORA RESPONSÁVEL:

Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti

Joinville/SC, CEP: 89209444

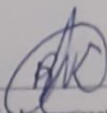
E-mail: bruh_n@hotmail.com

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

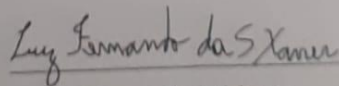
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, **Luiz Fernando da Silva Xavier** concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Voronej, 05/02/2021.



Assinatura do participante

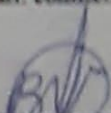
1.11 Irina Rachinskaya

Bruna Naiara Felício Lorenzetti
 Joinville/SC, CEP: 89209444
 E-mail: bruh_nir@hotmail.com
 Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

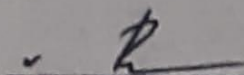
E-mail: comitetic@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorenzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Rachinskaia Irina concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 17.04.21.



Assinatura do participante

1.12 Gabriella Victória

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

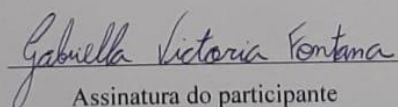
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Gabriella Victoria L. M. Fontana concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 25/04/21.



Assinatura do participante

1.13 Anna Koblova

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

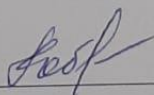
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Anna Koblova concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 14/05/21.



Assinatura do participante

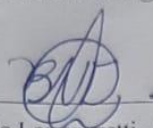
1.14 Larissa de Araújo

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

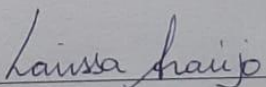
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorenzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Larissa de Araújo concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 23/04/2021



Assinatura do participante

1.15 Denys Nevdomi

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

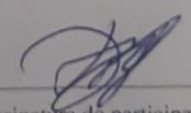
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Denys Nevdomi concordo voluntariamente
em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL
BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme
informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo
de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei
solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e
Esclarecido.

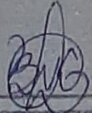
Joinville 22/04/2021



Assinatura do participante

1.16 Norma Pina

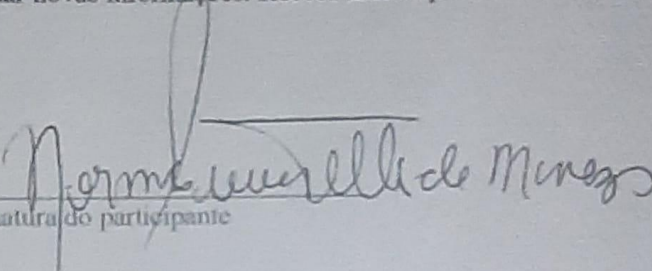
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)
Telefone: (47) 3461-9235
E-mail: comitetica@univille.br


Bruna Naiara Felício Lorenzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Norma Pinna Telles De
Menezes concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 19 / 06 / 2021.

Norma Pinna
Assinatura do participante



1.17 William de Almeida

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

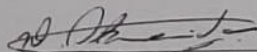
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, William de Almeida concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 17/07/21.



Assinatura do participante

1.18 Ana Botafogo

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

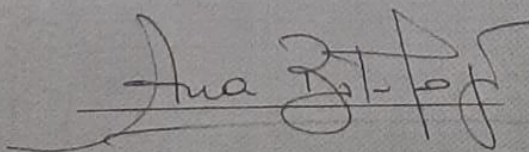
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Ana Botafogo, concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

RIO, 2/12/2021



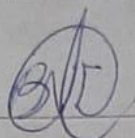
1.19 Tatiana Trevisoli

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

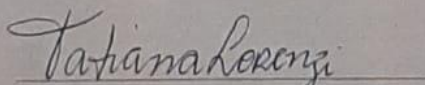
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Tatiana Trevisoli Ferreira Lorenzi concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 15/08/21.



Assinatura do participante

1.20 Airat Khakimov

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

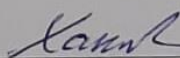
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Airat Khakimov concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 16/05/2021



Assinatura do participante

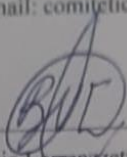
1.21 Liudmila Sinelnikova

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

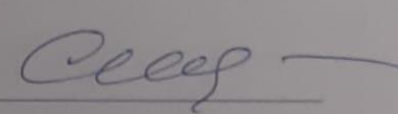
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorenzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Liudmila Sinelnikova concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 16 / 08 / 21.



Assinatura do participante

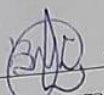
1.22 Dmitry Afanasiev

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

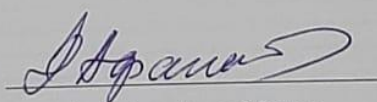
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorenzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Dmitry Afanasiev concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 16/08/21.



Assinatura do participante

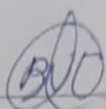
1.23 Cecília Kerche

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

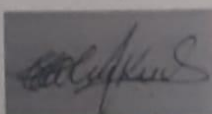
Eu, Cecília Kerche Kraszezuk concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 08/10/201

Cecília Kerche Kraszezuk

RG 090719949

Assinatura do participante



1.24 Bruna Gaglianone

Joinville/SC, CEP: 89209444

E-mail: bruh_n@hotmail.com

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felicio Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Bruna Fernanda Cantanhede Gaglianone concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 09/03/2021



Bruna Fernanda Cantanhede Gaglianone

CPF 07293481993

Assinatura do participante

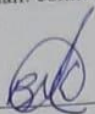
1.25 Mariana Gomes

Telefone: (47) 988123218

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (CEP)

Telefone: (47) 3461-9235

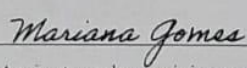
E-mail: comitetica@univille.br



Bruna Naiara Felício Lorrenzzetti - Pesquisadora Responsável

Eu, Mariana Gomes de Souza e Silva concordo voluntariamente em participar da pesquisa intitulada "CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL", conforme informações contidas neste TCLE. Ressalto que fui informado dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Joinville, 29/12/21.



Assinatura do participante

APÊNDICE 2 – TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

2.1 Cesar Lima

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO




TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Cesar Augusto Fontes Lima, residente a rua Barão de Ipanema, nº 115, apartamento 605, Copacabana no município de Rio de Janeiro, estado do Rio de Janeiro, portador da Cédula de Identidade nº 04829703-0, expedida por DETRAN-RJ, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a BRUNA NAJARA FELICSO LORRENZETTI, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 01 horas e 34,00 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta sem (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, ____ de ____ de ____.

DocuSigned by:
Cesar Augusto Fontes Lima
E092B7E6E97A479

Entrevistado/a

BFL

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.2 Eliana Caminada

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu ELIANA MARIA CAVALCANTE (ELIANA CAMINADA) residente a rua SENADOR VERGUEIRO nº 114, complemento APT. 803, estado de RJ, no município de RIO DE JANEIRO, portador da Cédula de Identidade nº 0.003.195-8, expedida por DETRAN, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a BRUNA NAÍARA FELICIO LORRWEZETTI, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 01 horas e 52:45 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta sem (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 07 de Fevereiro de 2021.

Eliana Maria Cavalcante

Entrevistado/a

BVL

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.3 Fellipe Camarotto

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Fellipe Camarotto, residente a rua Campos do Jordão nº 93, no município de Carapicuíba, estado de São Paulo, portador da Cédula de Identidade nº 41.070.488-X, expedida por SSP/SP, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruno Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4876909, totalizando 01 horas e 21 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta _____ (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 20 de Fevereiro de 2021.

Fellipe Camarotto

Entrevistado/a

BVL

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.4 Maikon Golini

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Maikon Renan Golini, residente a rua Albano Schmidt, nº 434, complemento apto 207, no município de Joinville, estado de Santa Catarina, portador da Cédula de Identidade nº 4413493, expedida por SSP/SC, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Baume Lorenzini, Cédula de Identidade nº 4876405, totalizando 01 horas e 03 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 09 de maço de 2011.

Entrevistado/a

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.5 Germana Saraiva

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Germana Saraiva, residente a rua Balneário Camburiú nº 149, complemento caso 15, no município de Jl, estado de SC, portador da Cédula de Identidade nº 5.751.805, expedida por BRUNA LORENZETTI, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a BRUNA LORENZETTI, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 01 horas e 14 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta sem (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 10 de março, de 2021

Germana Saraiva
Entrevistado/a

BNT
Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.6 Ariate Costa

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Ariate Costa, residente a rua Cristina Cordeiro nº 270, complemento SC, no município de Joinville, estado de SC, portador da Cédula de Identidade nº 4.712.079, expedida por BRUNA LORRENZETTI, Cédula de Identidade nº 4876409, do conteúdo da entrevista por mim concedida a BRUNA LORRENZETTI, totalizando 01 horas e 04 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta Sem (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 10 de março de 2021.

Ariate Costa

Entrevistado/a

[Assinatura]

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.7 Mônica Gross

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Mônica Bruno Gross, residente a rua Dona Francisca, nº 1883, complemento box bloco D, no município de Joinville, estado de Santa Catarina, portador da Cédula de Identidade nº 09.221.007, expedida por SSP-SP, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lourenzetti, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 01 horas e 09 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 06 de março de 2021.

Mônica Bruno Gross

Entrevistado/a

[Assinatura]

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.8 Maria Antonieta Spadari

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Maria Antonieta Spadari, residente a rua Cruzado de Aguiar nº 772, complemento 501 no município de Joinville, estado de Santa Catarina, portador da Cédula de Identidade nº 10207311-34 expedida por SSP-RS, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 9876409, totalizando 07 horas e 00 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 31 de abril de 2021

M. A. Spadari

Entrevistado/a

Bruna Lorenzetti

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.9 Larissa Dal'Santo

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu **Larissa Capitanio Dal'Santo**, residente a rua **Dzerzhinskavo nº 16**, complemento **apto 2** no município de **Voronej**, estado de **Oblast de Voronej**, portador da Cédula de Identidade nº **6.020.119**, expedida por **IISC**, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a **Bruna Felício Lorenzetti**, Cédula de Identidade nº **4276409**, totalizando 01 horas e 13 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta _____ (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Voronej, 05 de fevereiro de 2021.

Entrevistado/a

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.10 Luiz Fernando Xavier

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu **Luiz Fernando da Silva Xavier**, residente a rua **Dzerzhinskavo nº 16**, complemento **apto 2** no município de **Voronej**, estado de **Oblast de Voronej**, portador da Cédula de Identidade nº **38116638-7**, expedida por , cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a **Bruna Felício Lorrenzzetti**, Cédula de Identidade nº **4876405**, totalizando 01 horas e 13 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta _____ (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Voronej, 05 de fevereiro de 2021.

Luiz Fernando da S. Xavier

Entrevistado/a

BNC

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.11 Irina Rachinskaya

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO




TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Rachinskaya Irina, residente a rua Leninsky prospect, nº 35, complemento Moscow, Russia, no município de _____, estado de _____, portador da Cédula de Identidade nº _____, expedida por _____, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a _____, Cédula de Identidade nº _____, totalizando _____ horas e _____ minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta sem (com/sem) restrições ao conteúdo da

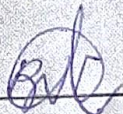
gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 17 de abril de 2021



 Entrevistado/a



 Entrevistador/a

 Testemunha

 Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
http://historiauniville.wix.com/lho
(47) 3481-9160

2.12 Gabriella Victória

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO




TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Gabriella Victória L. M. Fontana, residente a rua Av. Chui, nº 154, complemento Apto. 105, no município de Joinville, estado de Santa Catarina, portador da Cédula de Identidade nº 3.457.957, expedida por SSPES, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruno Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 00 horas e 54 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 25 de abril de 2021.

Gabriella Victória Fontana
Entrevistado/a

BVD
Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
 (47) 3461-9160

2.13 Anna Koblova

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO

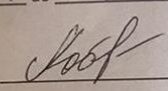



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Anna Koblova, residente a rua Emílio Artmann 796, apto 1004, n° , complemento , estado de Paraná, no município de Santa Catarina, portador da Cédula de Identidade nº 014 028 059 69, expedida por Bruna Lorenzetti, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4776469, totalizando 01 horas e 06 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 14 de maio de 2021.


 Entrevistado/a


 Entrevistador/a

 Testemunha

 Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
 (47) 3461-9160

2.14 Larissa de Araújo

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Larissa de Araújo, residente a rua Itaúba, nº 980, complemento casa 09, no município de Joinville, estado de Santa Catarina, portador da Cédula de Identidade nº 7 611 980, expedida por SSP/SC, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 01 horas e 21 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 23 de abril de 2021.

Larissa Araújo

Entrevistado/a

BUT

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

2.15 Denys Nevdomi

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO

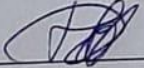


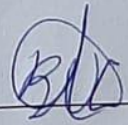

TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Denys Nevdomi, residente a rua Itajuba, nº 580, complemento estado de SC, no município de Joinville, portador da Cédula de Identidade nº V378280, expedida por SP, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 9876405, totalizando 01 horas e 20 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 03 de abril de 2021


 Entrevistado/a


 Entrevistador/a

 Testemunha

 Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
 (47) 3461-9160

2.16 Norma Pina

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO

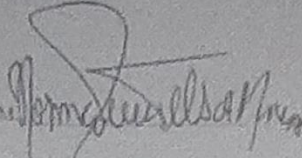


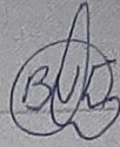

TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Norma pinna T M, residente a
 rua real grandeza _____, nº _____, 59 _____,
 complemento _____, bairro 14 _____, ap _____, 201 _____, no município de
 R.J _____, estado de R.J _____, portador da Cédula de
 Identidade nº 074580-9 _____, expedida por I.F.P _____, cedo ao Laboratório de
 História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo
 da entrevista por mim concedida a _____, Cédula de Identidade
 nº _____, totalizando _____ horas e _____ minutos de gravação. Declaro também
 que autorizo, a partir desta data, a consulta _____ (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por
 qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte,
 pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente
 de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre
 sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 20 de Junho de 2021


 Norma Pina T.M.
 Entrevistada/a


 Entrevistador/a

 Testemunha

 Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
 (47) 3461-9160

2.17 William de Almeida

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu William de Almeida, residente a rua Agepe, nº 1851, complemento Aventurino no município de Joinville, estado de Santa Catarina, portador da Cédula de Identidade nº 6.144.430, expedida por Bruno Lorenzetti, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruno Lorenzetti, Cédula de Identidade nº , totalizando 00 horas e 42 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 17 de junho de 2021.

William de Almeida

Entrevistado/a

Bruno Lorenzetti

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.18 Ana Botafogo

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO

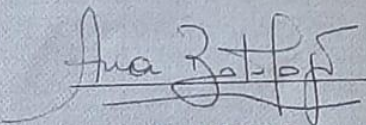


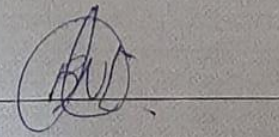
TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Ana Botafogo, residente a Av. Rui Barbosa 520/201, Flamengo Rio de Janeiro, RJ, portador da Cédula de Identidade nº 03 284 575-02, expedida por IFP, , cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 00 horas e 56 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta _____ (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

RIO DE Janeiro, 02/12/2021


Entrevistado/a


Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.19 Tatiana Trevisoli

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Tatiana Trevisoli Ferreira Lorenzi, residente a rua Av. Nida Teas Bethesda, nº 1835, complemento 1500 Paulo, no município de Campina, estado de Paraná, portador da Cédula de Identidade nº 28455332-3, expedida por SSP-SP, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 07 horas e 34 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 15 de agosto de 2021.

Tatiana Lorenzi

Entrevistado/a

Bruna Lorenzetti

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.20 Airat Khakimov

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO

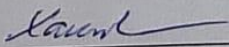


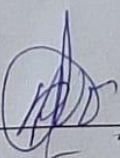

TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Airat Khakimov residente a rua 25 de Julho nº 191, complemento SC, no município de Joinville, estado de SC, portador da Cédula de Identidade nº 4876409, expedita por Raimundo Lomenzo, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a totalizando 00 horas e 48 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 16 de Maio de 2021


 Entrevistado/a


 Entrevistador/a

 Testemunha

 Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
 (47) 3461-9160

2.21 Liudmila Sinelnikova

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Liudmila Sinelnikova, residente a rua 25 de Julho, nº 191, complemento Prédio AP. 701, no município de Joinville, estado de SC, portador da Cédula de Identidade nº V511150-K, expedida por CGPS/Direx/DPF, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 01 horas e 19 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 29 de agosto de 2021.

Entrevistado/a

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.22 Dmitry Afanasiev

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO




TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Dmitry Afanasiev residente a rua Henrique CHAIDEZ JUNIOR nº 235, complemento estado de Joinville no município de Joinville, portador da Cédula de Identidade nº V447443-1, expedida por CGT/DIREX/PE, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruna Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4876409, totalizando 01 horas e 19 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 16 de agosto de 2021.

Dmitry Afanasiev
Entrevistado/a

Bruna Lorenzetti
Entrevistador/a

Testemunha

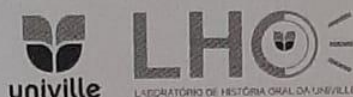
Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
 (47) 3461-9160

2.23 Cecilia Kerche

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Cecilia Kerche Kraszczuk, residente a Rua Thomazia Salas 554 CEP 19033740 no município de Presidente Prudente no estado de São Paulo portador da Cédula de Identidade nº 090719949 expedida por SSP/SP cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a _____, Cédula de Identidade nº _____, Bruna Lorrenzzetti, totalizando _____ 00 horas e _____ 47 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta _____ (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, ____08__ de _____ outubro _____ de ____2021____.

Entrevistado/a

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

2.24 Bruna Gaglianone

ANEXO A – Termo de Doação de Entrevista Oral

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



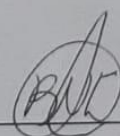

TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Bruna Fernanda Cantanhede Gaglianone, residente a rua Tverskaya 4, Moscou, Russia RG: 5537690 SSP/SC cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a _____ Bruna Lorrrenzetti _____, Cédula de Identidade nº _____ 4876409 _____, totalizando _____ 00 _____ horas e _____ 30 _____ minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta _____ (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso):

Joinville, 09 de 03 de 2021.


 Bruna Fernanda Cantanhede Gaglianone
 Entrevistado/a


 Entrevistador/a

 Testemunha

 Testemunha

Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho> (47) 3461-9160

2.25 Mariana Gomes

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL – LHO



TERMO DE DOAÇÃO DE ENTREVISTA ORAL

Pelo presente termo, eu Mariana Gomes de Souza e Silva, residente a rua Leontovsky nº 12, complemento apartamento 2 no município de Moscou, estado de Moscou, portador da Cédula de Identidade nº 11538150 36, expedida por SSP-BA, cedo ao Laboratório de História Oral da UNIVILLE – LHO, todos os direitos de uso e divulgação que me correspondem, do conteúdo da entrevista por mim concedida a Bruno Lorenzetti, Cédula de Identidade nº 4879405, totalizando 00 horas e 48 minutos de gravação. Declaro também que autorizo, a partir desta data, a consulta com (com/sem) restrições ao conteúdo da gravação por qualquer pessoa interessada, assim como autorizo sua reprodução, de qualquer forma e em qualquer suporte, pelo Laboratório de História Oral da UNIVILLE, sem alteração de seu contexto. Ademais, declaro estar ciente de que a gravação da entrevista por mim concedida será encaminhada para uma Comissão que irá deliberar sobre sua incorporação (ou não) ao acervo de Acervo do Laboratório de História Oral da Univille.

OBS.: Restrições (se for o caso): Antes de cada publicação, concordar com o entrevistado a respeito do material publicado.

Joinville, 29 de dezembro de 2021.

Mariana Gomes

Entrevistado/a

Bruno Lorenzetti

Entrevistador/a

Testemunha

Testemunha

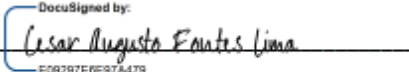
Laboratório de História Oral da Univille
<http://historiauniville.wix.com/lho>
(47) 3461-9160

APÊNDICE 3– AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E/VOZ

3.1 Cesar Lima

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Cesar Augusto Fontes Lima, abaixo assinado autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura  DocuSigned by:
Cesar Augusto Fontes Lima
E08287E0E97A479...

Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.2 Fellipe Camarotto

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Fellipe Camarotto, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura  Assinado de forma digital por
Fellipe Camarotto
Dados: 2022.01.11 21:06:32
+03'00'

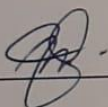
Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.3 Maikon Golini

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Maikon Golini, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura



Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.4 Germana Saraiva

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Germana Saraiva, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

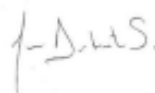
Assinatura _____

Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.5 Maria Antonieta Spadari

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Maria Antonieta Spadari, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzett.



Assinatura _____

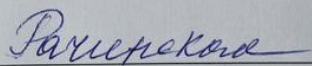
Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.6 Irina Rachinskaya

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Irina Rachinskaya, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura



Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.7 Gabriella Victória

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Gabriella Victória Fontana, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura



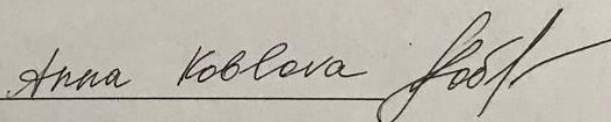
Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.8 Anna Koblova

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Anna Koblova, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros, pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura



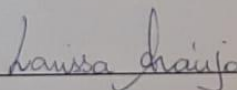
Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.9 Larissa de Araújo

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Larissa de Araújo, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura



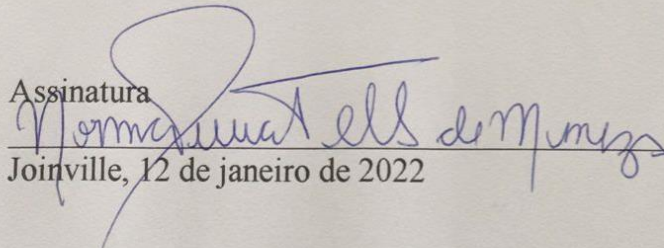
Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.10 Norma Pina

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Norma Pinna, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

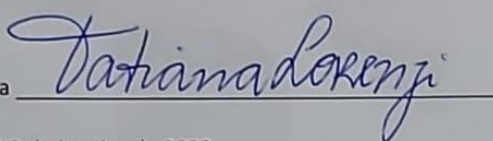
Assinatura


Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.11 Tatiana Trevisoli

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Tatiana Trevesoli, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura 

Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.12 Airat Khakimov

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Airat Khakimov, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros, pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura Airat Khakimov Kaml

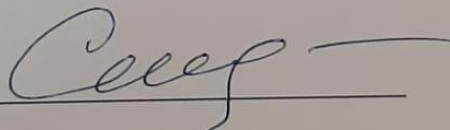
Joinville, 12 de janeiro de 2022

3.13 Liudmila Sinelnikova

Autorização para uso de imagem e/voz

Eu, Liudmila Sinelnikova, abaixo assinado (a) autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/voz, diante de aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso do nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização dessas imagens e/voz será para fins da pesquisa “CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL”, cujo objetivo é analisar o método Vaganova como patrimônio cultural da humanidade na Rússia e no Brasil, o seu reconhecimento em âmbito mundial com base em sites oficiais e documentos russos e brasileiros. pertencentes aos órgãos responsáveis pelos patrimônios culturais russos, brasileiros e mundiais, e através das entrevistas, coordenada pela pesquisadora Bruna Lorrenzzetti.

Assinatura _____



Joinville, 12 de janeiro de 2022

Termo de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação, autorizo a Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE) a disponibilizar em ambiente digital institucional, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/IBICT) e/ou outras bases de dados científicas, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o texto integral da obra abaixo citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data 01/05/2022.

1. Identificação do material bibliográfico: () Tese (x) Dissertação () Trabalho de Conclusão

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Autor: Bruna Naiara Felício Lorrenzetti

Orientadora: Taíza Mara Rauen Moraes

Data de Defesa: 07/03/2022

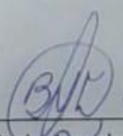
Título: CARTOGRAFIA DA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL/RÚSSIA: O
BALLET VAGANOVA COMO BEM PATRIMONIAL

Instituição de Defesa: Universidade da região de Joinville - Univille

3. Informação de acesso ao documento:

Pode ser liberado para publicação integral (x) Sim () Não

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese, dissertação ou relatório técnico.


Assinatura do autor

Joinville - 01/05/2022
Local/Data