

## **CORDAS EM MOVIMENTO:**

O Corpo Marionete de Oskar Schlemmer como recurso para aprimorar o  
*Port de Bras*

## **MOVING ROPES:**

Oskar Schlemmer's Puppet Body as a resource to improve the Port de Bras

Louise Fhaedra da Silva Pereira<sup>1</sup>  
Suselaine Serejo Martinelli<sup>2</sup>

## **RESUMO**

PEREIRA, Louise Fhaedra. **Cordas em Movimento:** o Corpo Marionete de Oskar Schlemmer como recurso para aprimorar o *Port de bras*. 2025. Artigo (Especialização em Metodologia de Ensino da Dança Clássica) — Instituto Federal de Brasília, Brasília, 2025.

Neste trabalho foi abordado o conceito de corpo marionete de Oskar Schlemmer como um recurso para ensinar e aprimorar o *Port de bras* nas aulas de dança clássica para adultos. Através de uma análise qualitativa dos escritos do autor citado, objetiva-se conseguir transpor o conceito de marionete para uma aula prática. A aplicação de exercícios utilizando essa ideia articular, dentre outros objetivos, visa o aprimoramento da coordenação motora dos membros superiores dos estudantes. Sendo assim, o intuito da pesquisa é gerar uma ligação entre a visão artística da Bauhaus com o ensino da Dança Clássica, gerando uma nova possibilidade de ensino-aprendizagem.

**Palavras-chave:** dança; marionete; dança clássica.

---

<sup>1</sup> Advogada, Bailarina Clássica e Professora de Dança. Licenciada em Dança pelo Instituto Federal de Brasília. Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de Brasília- UNICEUB. Pós-graduanda em Especialização em Metodologia de Ensino da Dança Clássica no Instituto Federal de Ciência, Tecnologia e Educação de Brasília — Campus Brasília. E-mail: [louise.pereira@estudante.ifb.edu.br](mailto:louise.pereira@estudante.ifb.edu.br).

<sup>2</sup> Bacharela e Licenciada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Mestre e Doutora em Psicologia da Criatividade pela Universidade de Brasília - UnB. Pós-Doutora em Artes Cênicas - Universidade de Brasília (PhD). Docente e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. E-Mail: [suselaine.martinelli@ifb.edu.br](mailto:suselaine.martinelli@ifb.edu.br).

## **ABSTRACT**

This work will address Oskar Schlemmer's concept of the puppet body as a resource for teaching and improving the port de bras in classical dance classes for adults. Through a qualitative analysis of the aforementioned author's writings, the aim is to transpose the concept of puppetry into a practical class. The application of exercises using this joint idea, among other objectives, aims to improve the motor coordination of the students' upper limbs. Therefore, the aim of the research is to generate a link between the artistic vision of the Bauhaus with the teaching of Classical Dance, generating a new teaching-learning possibility.

**Palavras-chave estrangeira:** dance; puppet; classical dance.

Data de aprovação: 13/02/2025.

## 1 INTRODUÇÃO

Entre visões contemporâneas acerca das artes e dos movimentos artísticos que surgiram no início do século XX, apareceu na Alemanha, em 1922, a obra intitulada Balé Triádico idealizada por Oskar Schlemmer(1888-1943)<sup>3</sup>. Esse projeto, multidisciplinar, se integrava aos fundamentos da Escola Bauhaus de revivificação das artes e tinha uma preocupação estética filosófica, social e política. Nesta ocasião, o artista apresentou ao mundo a sua concepção corporal: o corpo marionete.

Ao entender o conceito de corpo nas artes e as suas reverberações na obra Balé Triádico, faz-se necessário extrair a relação trazida da marionete e o corpo em cena para compreender esse conceito trazido por Oskar Schlemmer. Segundo Renata Ferraz essa relação se dá da seguinte forma (Gieseckam, 2007, p.227):

A relação estabelecida entre a marionete e o corpo em cena, a hierarquia de valores, é ainda mais evidente: o primeiro, na quase totalidade das obras teatrais, tende a ser animado pelo segundo. Em razão do exposto, pretende-se entender como/e se é possível atribuir igual valor aos três elementos - o corpo em cena, a imagem em movimento e a marionete - que, aparentemente, parecem pertencer a instâncias diferenciadas do fazer teatral e, desta maneira, propor uma problematização das hierarquias reguladoras do fazer cênico.

Assim, partimos para a visão de Schlemmer acerca da figura dos corpos. Os tipos corpóreos elencados por ele fazem parte de sua pesquisa a respeito da tensão orgânico-mecânica, ou seja, seus estudos em outras áreas do conhecimento formaram uma percepção diferenciada sobre a organização corporal e como compreender esses corpos na cena.

Ele destacou os seguintes tipos: o corpo-arquitetura ambulante, o corpo organismo técnico, **o corpo marionete** e o corpo desmaterialização (Schlemmer,1925, p.85). Cada um enfatiza e destaca um aspecto do corpo ou do movimento. Sendo o corpo marionete uma expressão da potencialidade articular; o organismo técnico uma qualidade do corpo como máquina; e a desmaterialização como potencialidade simbólica da forma.

Dessa forma, ao impor ao corpo em cena movimentos fragmentados e mecânicos como os das marionetes, Schlemmer vislumbrou uma criação na qual o bailarino evidencia aspectos abstratos dos movimentos orgânicos. Em complemento, os figurinos

---

<sup>3</sup> Oskar Schlemmer (Stuttgart, 4 de setembro de 1888 - Baden-Baden, 13 de abril de 1943) foi um multiartista alemão-pintor, escultor, design, coreógrafo - associado ao movimento Bauhaus. Em 1923, foi contratado como Mestre da Forma na oficina de teatro Bauhaus, depois de trabalhar na oficina de escultura. Seu trabalho mais famoso é *Triadisches Ballett* (Balé Triádico da Bauhaus).

e cenários criavam um plano completo da visão racionalista e futurista do autor. Desta forma, o corpo adquire status de obra de arte em suas formas geométricas e corporifica críticas ao modo de dançar dos balés clássicos ao estilo russo.

A obra veio mostrar que corpos diferentes podiam aparecer na cena, e que a arte pode extrapolar o cenário e se integrar a uma proposta estética, no caso a *Bauhaus*, ao tornar-se combinação de arquitetura, artes e design.

No espaço criado pelo autor, o corpo se coloca como obra artística e transparece além dos movimentos impostos pelas técnicas de dança. Oskar promove em 3 atos uma mudança abstrata e real para a arte da dança ao fazer dos bailarinos parte do cenário e do palco um convite à cena. O foco estava nos simbolismos dos corpos trazidos ao público e numa nova perspectiva de olhar para a figura humana nas obras artísticas.

A questão levantada neste trabalho é como elaborar uma aula de dança clássica usando o conceito de Corpo Marionete para trabalhar o *Port de bras*. Ou seja, como relacionar o conteúdo trazido por Schlemmer com o ensino do *Port de bras* de forma efetiva e inovadora.

O recorte temático foi restrito ao conceito de Corpo Marionete no tocante às movimentações e possibilidades de movimento pelas articulações dos membros superiores. Considerando como base os movimentos dos braços e da cintura escapular no 1º e 2º *Port de bras* de Vaganova, um dos pilares da Dança Clássica.

O primeiro tópico trouxe o conceito de Corpo Marionete e como isso tem impacto no palco. O segundo tópico trata sobre o *Port de Bras*, conceituação, aplicabilidade e quais as articulações presentes nesse movimento. Ademais, um detalhamento dos primeiro e segundo *Port de bras* de Vaganova. O terceiro tópico abordou a relação dos conteúdos apresentados nas 2 primeiras partes e o último tópico traz um exemplo de aula prática de dança clássica, com exercícios introdutórios e algumas sugestões de ampliação da proposta.

Esse trabalho de aprimoramento se faz essencial para ajudar aqueles alunos que possuem problemas de coordenação motora na realização de alguns passos da Dança Clássica. Ao trazer os conceitos de Schlemmer, pode-se auxiliar os alunos na descoberta de novas perspectivas para apreender os caminhos para uma boa apropriação da técnica da dança.

O objetivo geral do trabalho foi o de elaborar um plano de aula relacionando o *Port de bras* da Dança Clássica com o conceito de Corpo Marionete de Oskar Schlemmer. Já para os objetivos específicos foram conceituados os tipos de *Port de bras* de Vaganova; o Corpo Marionete, de Schlemmer; bem como foi elaborado um plano de aula, com o intuito de aperfeiçoar a coordenação motora, aprimorar a musicalidade e conscientizar acerca das articulações e possibilidades de movimento da cintura escapular.

A pesquisa foi qualitativa com enfoque na análise bibliográfica e documental. Conforme os apontamentos de Fortin e Gosselin sobre a natureza da pesquisa em arte (Fortin e Gosselin, 2014, p.10):

Da mesma forma que os materiais do artista são inseparáveis da qualidade de um trabalho artístico, os dados de campo do pesquisador são inseparáveis da qualidade da reflexão apresentada na parte discursiva de sua tese. Em uma tese de criação, os dados não discursivos (movimento, som, imagem) e os discursivos (descrição das ações do artista e as palavras de seu pensamento reflexivo) são necessários para a produção da obra e do discurso que a acompanha.

Assim sendo, por se tratar da análise da criação artística de um multiartista do século XX - expoente da Bauhaus - optou-se por esta forma metodológica neste artigo. Levando em conta, também, a natureza não-escrita do Balé Triádico e das artes visuais. Por meio dos diários e das cartas de Oskar Schlemmer foi possível ver a visão do autor, no tocante a obra como um todo, e como ele pensava no corpo em cena. A análise dos dados em questão, de natureza documental, teve como foco a percepção do autor acerca da corporalidade do bailarino.

Na parte da técnica do ballet a análise foi por meio de livros de metodologia Vaganova e vídeos que ensinam os 6 *Port de bras*. Ademais, foi realizada uma pesquisa em livros de anatomia, com a finalidade de abordar melhor a questão articular dos braços

## 2 CORPO MARIONETE

*“O homem como dançarino é transformado pelo figurino e movendo-se no espaço apresenta o caráter simbólico do homem como figura da arte”.*

Schlemmer

Oskar Schlemmer considerava o corpo humano como um assunto da arquitetura e também como um trabalho de arte. E, tendo outras inspirações artísticas como cerne de suas criações, o alemão apresentou o conceito de Corpo Marionete no Balé Triádico<sup>4</sup>. O corpo marionete é trazido como sendo um conceito que enfatiza a potencialidade das articulações e apresenta para o palco uma nova perspectiva de ver o

---

<sup>4</sup> *Triadisches Ballett (Triadic Ballet)* é um balé desenvolvido por Oskar Schlemmer. Ele estreou em Stuttgart, em 30 de setembro de 1922, com música composta por Paul Hindemith, após as apresentações de formação remonta a 1916, com os artistas Elsa Hotzel e Burger Albert. O balé se tornou o mais amplamente realizado de dança de vanguarda artística e enquanto era Schlemmer na Bauhaus (1921-1929), o balé excursionou, ajudando a espalhar o espírito da Bauhaus.

corpo do bailarino em cena.

Dessa forma, o Balé Triádico e o Corpo Marionete fizeram com que Oskar Schlemmer inovasse e conseguisse entrelaçar conceitos geométricos com o teatro e a dança. O geometrismo trazido pelo autor explicitou o corpo e fez com que as formas geométricas e os corpos dos bailarinos ganhassem volume e densidade em suas colocações no palco. Esse aspecto tridimensional dos figurinos foi marcante e ilustrou bem como as limitações podem fazer nascer outros movimentos das articulações no nosso organismo.

Uma das referências usadas por Schlemmer, no tocante ao conceito de corpo marionete, foi a visão de Heinrich von Kleist (1777-1811) e seus relatos. Em um de seus relatos, Kleist reflete acerca de uma conversa com um amigo sobre as suas percepções sobre a figura da marionete e suas movimentações

Perguntei sobre o mecanismo dessas figuras. Queria saber como é possível, sem ter um labirinto de cordas presas aos dedos, mover os membros e as extremidades separados no ritmo da dança. Sua resposta foi que não devo imaginar cada membro posicionado e movido individualmente pelo operador nas diversas fases da dança. Cada movimento, disse-me ele, tem o seu centro de gravidade; basta controlar isso dentro do boneco. Os membros, que são apenas pêndulos, seguem mecanicamente por conta própria, sem ajuda adicional. Ele acrescentou que esse movimento é muito simples. Quando o centro de gravidade é movido em linha reta, os membros descrevem curvas. Muitas vezes sacudido de forma puramente aleatória, o boneco cai numa espécie de movimento rítmico que lembra uma dança (Kleist *apud* Parry, 1988, p.01, tradução nossa):<sup>5</sup>.

Assim, ao vislumbrar o movimento da queda da marionete, percebe-se algo que remete a uma dança. A estrutura permite uma gama de possibilidades de criação por meio da análise de como podemos desenhar formas e caminhos apenas com a observação das diferentes formações criadas a partir dos bonecos.

Outra importante questão levantada por Kleist, foi acerca da necessidade do manipulador dos bonecos ser dançarino ou ter alguma noção de dança para executar alguns movimentos. Eis a resposta:

Perguntei-lhe se ele achava que o operador que controla esses bonecos deveria ser dançarino ou pelo menos ter alguma ideia da beleza da dança. Ele respondeu que se um trabalho é tecnicamente fácil, não significa que possa ser feito inteiramente sem sensibilidade. A linha que o centro de gravidade deve seguir é de fato muito simples e, na maioria dos casos, ele acreditava, reta. Quando é curvado, a lei de sua curvatura parece ser no mínimo de primeira e no máximo de segunda ordem. Mesmo neste último caso a linha é apenas elíptica, uma forma de movimento natural do corpo humano por causa das articulações,

---

<sup>5</sup> No original: "I inquired about the mechanism of these figures. I wanted to know how it is possible, without having a maze of strings attached to one's fingers, to move the separate limbs and extremities in the rhythm of the dance. His answer was that I must not imagine each limb as being individually positioned and moved by the operator in the various phases of the dance. Each movement, he told me, has its centre of gravity; it is enough to control this within the puppet. The limbs, which are only pendulums, then follow mechanically of their own accord, without further help. He added that this movement is very simple. When the centre of gravity is moved in a straight line, the limbs describe curves. Often shaken in a purely haphazard way, the puppet falls into a kind of rhythmic movement which resembles dance."

o que dificilmente exige grande habilidade do operador. Mas, vista de outro ponto de vista, esta linha poderia ser algo muito misterioso. Nada mais é do que o caminho percorrido pela alma do dançarino. Ele duvidava que isso pudesse ser encontrado, a menos que o operador pudesse transpor-se para o centro de gravidade da marionete. Em outras palavras, o operador dança (Parry, 1988, p. 01).

Dessa forma, ao conceber uma obra teatral ou artística, Schlemmer primava pela estética e considerava que a coreografia seria a última coisa a ser considerada na composição. O corpo marionete servia para compactar o corpo do ator/bailarino e fazer com que o enredo fosse o mais importante nos palcos.

Em um de seus textos, intitulado *Balé Mecânico* (1927), Schlemmer interroga se é reservado à sua época *mecanizar* o *ballet*, ou seja, trazer aos corpos as formatações das formas geométricas. A precisão das proporções do ser humano, que já era tema de alguns artistas como Albrecht Dürer e Leonardo da Vinci, era descrita como o resultado de uma harmonia matemática. Essa organização harmônica do corpo representava uma imagem originária e que com a sua complexidade mecânica de suas articulações e de seus órgãos motores formavam essa peça de estudo tão diversa (Schlemmer, 1978, p.66).

A partir de 1921, de acordo com as referências deste estudo teórico, sabe-se que o artista foi reunindo alegorias a partir do Teatro de Marionetes<sup>6</sup> presentes na cultura alemã e na Commedia Dell'arte. Pois, a forma corporal dos dançarinos na obra descrita e, também, a configuração dos vestuários e movimentação corroboram para tais inspirações.

O Teatro de Marionetes ou de Bonecos teve origem no Oriente há cerca de três mil anos atrás, em particular na China, Índia e Indonésia. Na Europa, ele chegou por meio dos negociantes e logo difundiu-se por todo o continente. Em terras germânicas, a marionete é conhecida pelo nome de *Kasper* (Melo, 2010).

É importante ressaltar a diversidade de técnicas de manipulação possíveis nesta expressão artística: *Robótica* (manipulação com uso de tecnologia moderna); *Bonecos habitáveis* (o boneco é vestido pelo manipulador); *Associação de gatilho* (acionamento à distância); *Luva-mamulengo* (manipulação direta); *Objetos e Títeres de vara* (varas ligadas aos bonecos por linhas ou cordas) (Melo, 2010).

Para Schlemmer, o modo ideal eram as linhas de cordas presas nas articulações: Títeres de Varas – técnica originária da China. Ao entender o conceito de corpo nas artes e as suas reverberações na obra *Balé Triádico* faz-se necessário extrair a relação

---

<sup>6</sup> Teatro de fantoches, teatro de bonecos ou teatro de marionetes é o termo que designa, no teatro, à apresentação feita com fantoches, marionetes ou bonecos de manipulação, em especial aqueles onde o palco, cortinas, cenários e demais caracteres próprios são construídos especialmente para a apresentação.

trazida da marionete e o corpo em cena para compreender esse conceito trazido por Oskar Schlemmer. Essa relação se dá da seguinte forma:

A relação estabelecida entre a marionete e o corpo em cena, a hierarquia de valores, é ainda mais evidente: o primeiro, na quase totalidade das obras teatrais, tende a ser animado pelo segundo. Em razão do exposto, pretende-se entender como/e se é possível atribuir igual valor aos três elementos- o corpo em cena, a imagem em movimento e a marionete- que, aparentemente, parecem pertencer a instâncias diferenciadas do fazer teatral e, desta maneira, propor uma problematização das hierarquias reguladoras do fazer cênico. (Gieseckam *apud* Ferraz, 2016, p. 227)<sup>7</sup> .

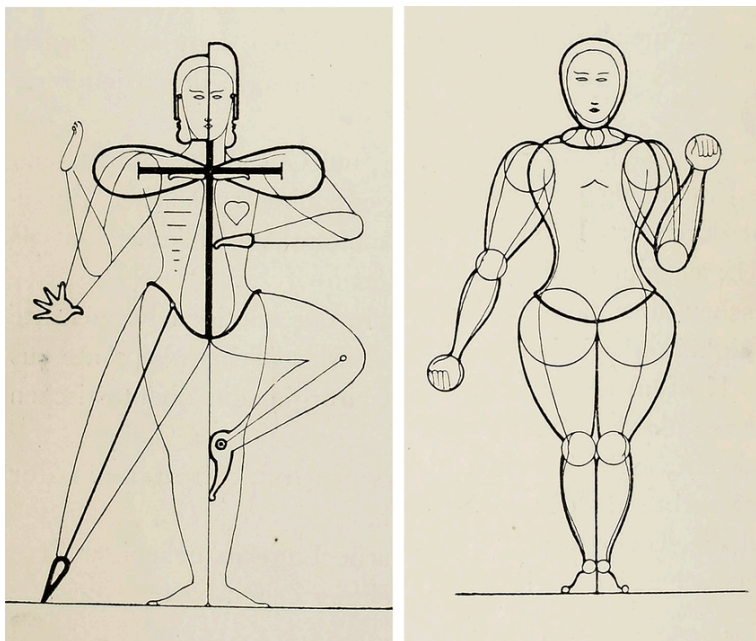
Assim, prosseguir-se-á para a visão de Schlemmer acerca da figura dos corpos. Os tipos corpóreos elencados por ele fazem parte de sua pesquisa a respeito da tensão orgânico-mecânica. Ou seja, seus estudos em outras áreas do conhecimento formaram uma percepção diferenciada sobre a organização corporal e como compreender esses corpos na cena. Ele destacou os seguintes tipos: O corpo-arquitetura ambulante, O corpo organismo técnico, O corpo marionete e O corpo desmaterialização (Schlemmer, 1972, p.19). Cada um enfatiza e destaca um aspecto do corpo ou do movimento.

Potencialidade das articulações – **CORPO MARIONETE**

Qualidade maquínica do corpo – **CORPO ORGANISMO-TÉCNICO**

Potencialidade simbólica da forma – **CORPO DESMATERIALIZAÇÃO**

**Figura 01** – Corpo-Marionete: desenho exemplificativo.



Fonte: Bauhaus, 1924.

<sup>7</sup> No original: “O corpo, a Imagem em movimento e a Marionete: A cena contemporânea oriunda de formas [in] animadas/ The body, the moving image and the Puppet: the contemporary scene arising from [in] animated forms /Le Corps, L’image en Mouvement et La Marionnette. La scène contemporaine est issue de forms [in] animées. Revista Brasileira de estudos da presença 6.2 (2016): 226.Web. Editor: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, GETEPE- Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. Pg.227

**Descrição da imagem:** Desenho em preto e branco de corpos. A página está dividida ao meio de forma vertical e, nos dois lados, mostra uma figura com linhas geométricas em pé. No lado esquerdo da imagem, a figura está em movimento e, no outro lado, o desenho está estático em pé com o antebraço esquerdo levantado.

Esses tipos de corpos levavam em consideração princípios físicos e estéticos provenientes da formação nas artes plásticas e na arquitetura do pintor e escultor alemão. Isso foi essencial para a criação das coreografias e dos figurinos do Balé Triádico e para as criações futuras do artista em questão.

Para cada tipo corporal, existia uma forma de se movimentar e uma maneira de se expressar. Assim, a obra de arte de Schlemmer veio como uma declaração de Liberdade e uma forma artística de fazer uma crítica aos espetáculos até então apresentados no contexto da Alemanha daquela época.

## 2.1 PORT DE BRAS - METODOLOGIA VAGANOVA

Na metodologia Vaganova<sup>8</sup>, uma parte essencial é referente aos membros superiores. Foram definidas posições e trajetórias nas quais os braços são condicionados a cumprirem a metodologia Russa. Segundo a precursora do método são usadas 3 posições de braços e as outras posições são as variações das principais (Vaganova, 2013, p.97).

Dessa forma, seguindo essa terminologia, as posições principais são: Posição Preparatória, Primeira Posição, Segunda Posição e Terceira Posição. Em seu livro, Vaganova descreve com detalhes como as mãos e o corpo devem se manter em cada uma dessas posições para a correta execução da técnica de dança clássica.

**Posição Preparatória:** ambos os braços baixos, mãos direcionadas para dentro, uma perto da outra, mas não se encostam. Cotovelos um pouco arredondados, de modo que o braço, do cotovelo até o ombro, não encoste no tronco e não fique colado na axila.

**Primeira Posição:** os braços erguidos à frente do tronco um pouco acima da cintura. Eles devem ser um pouco dobrados, para que, abrindo-se na II posição, possam facilmente desdobrar-se e abrir-se em toda a sua extensão. Durante a elevação para a I posição, o braço se segura do ombro ao cotovelo com a contração dos músculos da sua parte superior.

**Segunda Posição:** Os braços levados para o lado, um pouquinho arredondados no cotovelo. Deve-se segurar bem o cotovelo com aquela mesma contração dos músculos da parte superior do braço. De maneira alguma deve-se puxar os ombros para trás ou levantá-los. A parte de baixo do braço, do cotovelo até a mão, mantém-se na mesma altura do cotovelo. A mão, que cai involuntariamente por causa dessa tensão, adquire uma aparência

<sup>8</sup> Metodologia de ensino criada por Agrippina Vaganova (1879-1951) que consiste num treinamento da técnica do balé clássico criado pela pedagoga e bailarina russa a partir de 1921, ano em que começou a lecionar na *Leningrad Choreographic School*. Este método combina elementos do estilo francês tradicional da era romântica com habilidades atléticas e o virtuosismo da técnica *Cecchetti* (método italiano).

dependurada; também deve ser segurada, para que ela também participe do movimento.

**Terceira Posição:** Os braços erguidos até em cima com os cotovelos arredondados; as mãos direcionadas para dentro uma perto da outra, mas não se encostam e devem ser visíveis aos olhos, sem levantar a cabeça. (VAGANOVA, 2013, p. 97-99).

Tendo esses conceitos apresentados temos a figura do *Port de Bras*<sup>9</sup>. Para a realização dos *Ports de bras* descritos na metodologia deve-se recorrer primeiramente ao estudo das posições de braços, narradas anteriormente, para que as trajetórias e a movimentação se realizem da forma correta e tecnicamente adequada. Para a realização do presente artigo houve o recorte de apenas os 2 *Ports de bras* da técnica para a estruturação da relação com o conceito de Corpo Marionete apresentada no início deste trabalho. Ressalte-se que a metodologia detalha 6 tipos de *Port de bras* que exigem diferentes níveis técnicos para a sua correta execução. Acerca dessa movimentação Vaganova declara:

É necessário que, desde a posição preparatória, os braços estejam arredondados de modo tal que o osso do cotovelo seja imperceptível, senão os cotovelos formam ângulos e com isso, tira-se o contorno suave que os braços devem ter.

A mão deve estar na mesma altura do dobramento do cotovelo. Ela deve ser segurada e não pode ficar muito dobrada, senão a linha será quebrada. Todo movimento de braços (poses) deve ser realizado através da I posição.

No *Port de bras* a mão é introduzida ao movimento e dá a ele todo o colorido. (VAGANOVA, 2013, p. 101-103).

A relação do Corpo Marionete de Schlemmer com o *Port de bras* da Vaganova se dá por meio das articulações e das formas. Para Oskar Schlemmer o corpo marionete é trazido como algo que enfatiza a potencialidade das articulações. Já para a Metodologia Russa o *Port de bras* representa possibilidades de movimentação das articulações e uma certa independência entre elas.

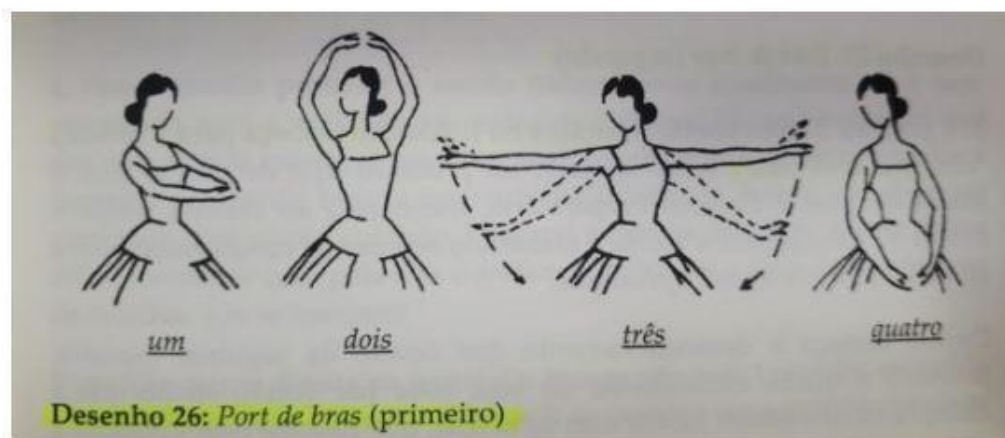
Para o estudo em questão usaremos os dois primeiros *Port de bras* da Metodologia Vaganova que são descritos a seguir, descrição do 1º *Port de bras*:

Pôr-se na 5ª posição Croisé, perna direita na frente. As mãos vão da preparatória para a 1ª posição, 3ª posição, abrem-se na 2ª posição e descem para o ponto inicial-posição preparatória.

Quando os braços chegarem a 2ª posição, alongar as mãos fazendo um suspiro calmo, profundo, mas não exagerado (não levantar os ombros); deve-se virar as mãos com a palma para baixo e com a expiração descê-las suavemente, permitindo aos dedos " se atrasarem" um pouco, mas de maneira alguma, quebrando as mãos e exagerando esse movimento ( VAGANOVA, 2013, p. 103).

<sup>9</sup> *Port de Bras*: expressão em francês que significa "movimento de braços".

**Figura 02 – 1º Port de Bras da Metodologia Vaganova**



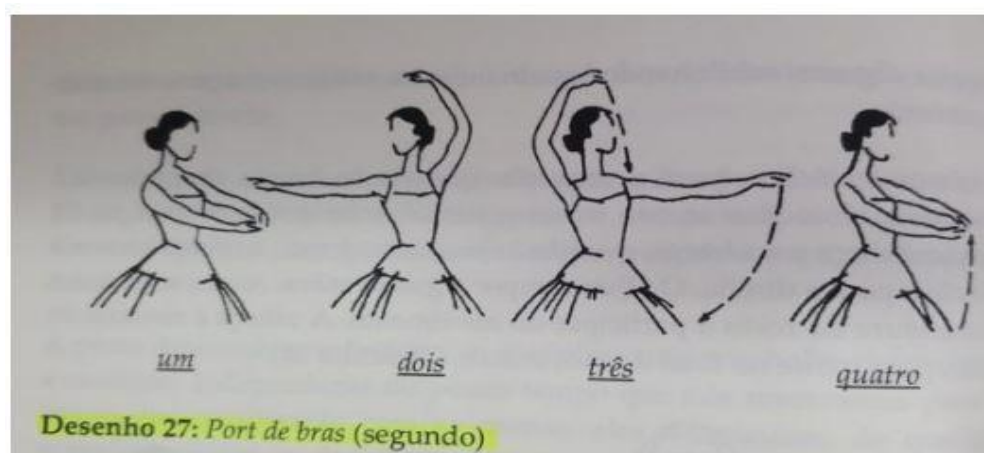
Fonte: Vaganova, 2013.

**Descrição da imagem:** Desenho de uma bailarina em 4 posições diferentes. Da esquerda para direita ela inicia a movimentação na 1ª posição de braços da Vaganova, vai para a 3ª posição depois para a 2ª posição e termina na posição preparatória. Abaixo de cada figura estão os numerais de um até quatro indicando a progressão do Port de Bras.

Ao relatar as movimentações e o trajeto das mãos e braços ocorre a descrição adequada da técnica russa e como cada passo conduz para a execução de outros que exigem um tempo maior de trabalho e experiência. A seguir, a descrição do segundo *Port de bras*:

Pôr-se na 5ª posição, perna direita na frente. Os braços vão da Posição Preparatória para a 1ª Posição, depois o esquerdo vai para a 3ª posição e o direito para a 2ª posição. Esquerdo para a 2ª, direito para a 3ª, o esquerdo desce para a Posição Preparatória, passa por lá e sobe para a 1ª posição, onde se encontra com o braço direito descendo. Daqui, o movimento se repete. Cabeça: quando os braços estão na 1ª posição, olhar para as mãos, inclinando a cabeça para a esquerda; durante o Segundo momento, a cabeça é virada para a direita; quando o braço direito está na 3ª posição, a cabeça inclina-se e vira-se para a esquerda; durante o término do movimento - cabeça para a esquerda (VAGANOVA, 2013, p. 104).

**Figura 03 – 2º Port de Bras da Metodologia Vaganova**



Fonte: Vaganova, 2013.

**Descrição da imagem:** Desenho de uma bailarina em 4 posições diferentes. Da esquerda para direita a bailarina muda de posição de acordo com a movimentação. Começa na 1ª posição de Braço, depois o braço esquerdo vai para a 3ª posição e o braço direito vai para a 2ª posição, depois ocorre a troca desse movimento e finaliza na 1ª posição de braços.

Observando e considerando todo o exposto, vale ressaltar a importância da parte anatômica que envolve este movimento de braços para que a sua aplicação prática. Anatomicamente, a movimentação dos membros superiores e a execução do *Port de bras*, trabalha várias cadeias musculares e articulações. Segundo Jacqui Greene Haas, todo *Port de bras* do Balé Clássico deve ser executado com fluidez, mas também deve estar associado à estabilidade escapular (HAAS, 2011, p. 79). Isso porque, de acordo com o autor:

Quando os membros superiores sobem até a 3ª posição, a parte clavicular do deltóide e o peitoral maior são os motores primários; a escápula deve estar estabilizada e rodar superiormente, sem se elevar. O serrátil anterior e a parte ascendente do trapézio devem contrair-se para permitir o movimento equilibrado da escápula e do úmero (HAAS, 2011, pg. 79).

Assim, para a metodologia russa, o conhecimento das articulações e músculos dos membros superiores possibilita uma maior qualidade de movimento e percepção da correta execução dos passos. No que tange a essa parte corporal, temos o Complexo Articular do Ombro (composto pela Clavícula, a Escápula e o Úmero) e o Cotovelo como sendo a articulação que se articula com o osso rádio e a ulna. Outras duas articulações em destaque no *Port de bras* são: Articulação Escapulatória (conexão da escápula com as costelas) e a Articulação Glenoumeral, na qual o úmero se articula na cavidade glenoidal (HAAS, 2011. Pg 73 e 74).

Nesse contexto, destaca-se que a escápula é um osso com formato triangular e está localizada na região posterior das costelas. Dessa forma, trabalhar a estabilidade escapular auxilia no *Port de bras* e melhora vários elementos da Técnica da Dança Clássica como, por exemplo, os giros e grandes saltos.

Esse trabalho das articulações e da reverberação dos movimentos, interliga diretamente o conceito de Corpo Marionete de Schlemmer e a figura do *Port de bras* da Vaganova. Essas linhas corporais e imaginárias - traçadas em ambos os autores pesquisados - servem como um recurso diferente para ensinar anatomia, Metodologia Vaganova e os conceitos de Oskar Schlemmer. A marionete se movimenta de acordo com traços e movimentos determinados e precisa de estabilidade e proporção para que seja animada.

## 2.2 RELAÇÃO CORPO MARIONETE E O *PORT DE BRAS* DA VAGANOVA

Tendo em consideração todo o exposto, para validar o conceito de Corpo Marionete como recurso de aprimoramento do *Port de Bras* e fazer a relação lógica e sistêmica faz-se necessário uma explanação comparativa dos dois institutos:

**Figura 04** – Quadro 01- Comparativo

<b>PORT DE BRAS/ VAGANOVA</b>	<b>CORPO MARIONETE DE SCHLEMMER</b>
Posição Preparatória dos Braços - Cotovelos um pouco arredondados	Linhas no corpo e as formas destacadas Círculos nas articulações Geometria como base do conceito
Primeira Posição dos Braços - Os braços devem ser um pouco dobrados, para que, abrindo-se na 2ª posição, possam facilmente desdobrar-se e abrir-se em toda a sua extensão.	Articulações realizando movimentos de Dobra Corpo com o aspecto do VOLUME presente e destacado no movimento
Durante a elevação para a 1ª posição dos braços, o braço se segura do ombro ao cotovelo com a contração dos músculos da parte superior	Tensão das Cordas das Marionetes O tensionamento leva a contração e aos movimentos retesados e controlados.
Segunda Posição dos Braços- A mão, que cai involuntariamente por causa dessa tensão. E adquire uma aparência dependurada também deve ser segurada, para que ela também participe do movimento. Cordas invisíveis que seguram as mãos no movimento.	Cordas Nas marionetes as cordas fazem parte da identidade das personagens e ditam a direção dos seus movimentos no espaço.
Braços – membros superiores	Pêndulos que se movimentam independentemente das outras partes
Estabilidade escapular e das articulações presentes na parte superior do corpo	Centro de Gravidade Para que haja a estabilidade da Marionete a parte essencial é o centro de gravidade presente na parte superior do personagem.

Fonte: Vaganova e Schlemmer, 1972.

## 2.3 DA PROPOSTA DE AULA

- **Exemplo de Aula** - usando o Corpo Marionete como Recurso Didático

1- Apresentação da proposta da aula de aprimorar o Port de Bras da Vaganova por meio do Conceito do Corpo Marionete

2- Alongamento e Aquecimento

3- Apresentação teórica do conceito de Corpo Marionete, da metodologia Vaganova e uma breve explicação anatômica da cintura escapular.

4- CENTRO: Os alunos se colocam em posição inicial e nesse momento são comunicados que irão se movimentar a partir da escuta ativa do áudio a seguir.

Descrição do 1º Port de Bras

Movimentação individual

- Em duplas: os barbantes são amarrados na articulação do punho e agora 1 pessoa vai ser o guia dos movimentos da outra. O áudio é colocado novamente. Trocam as posições e a dinâmica se repete.

Descrição do 2º Port de Bras

Movimentação Individual

- Em duplas: os barbantes são amarrados na articulação do punho e agora 1 pessoa vai ser o guia dos movimentos da outra. O áudio é colocado novamente. Trocam as posições e a dinâmica se repete.

5- Usando como base o desenho do Corpo Marionete de Schlemmer os estudantes devem desenhar ou escrever as sensações destacando o trabalho nas articulações.

6- Finalização da aula com uma roda de conversa para compartilhamento das percepções acerca do uso desse recurso didático.

## 2.4 DO QUESTIONÁRIO DIAGNÓSTICO

Para identificar o nível dos estudantes e suas particularidades, antes a aula teste que aconteceu dia 30/10/24, foi aplicado (via google forms) no dia anterior o seguinte questionário diagnóstico e pode ser acessado no link a seguir:

<https://forms.gle/j4X6WrDadmjUzput5>

A aplicação deste formulário teve como resultado as seguintes considerações:

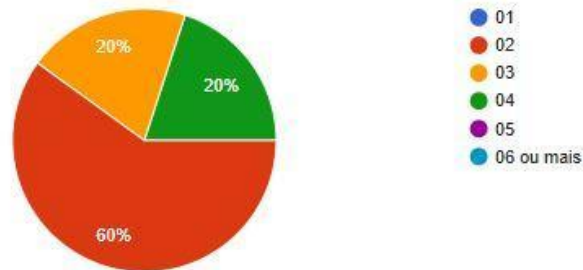
### Nível

Com relação ao nível técnico (autodeclarado pelos estudantes), 40% declarou-se como Iniciante; 20% se enquadrou como Intermediário e 40% colocou-se como Avançado.

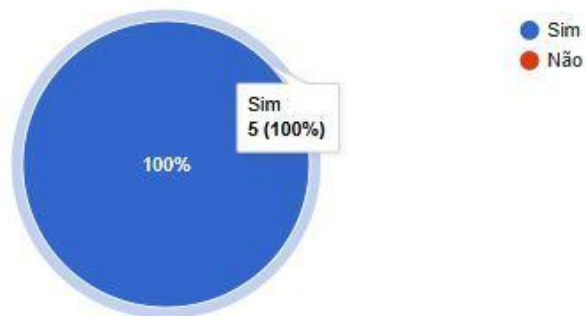
## Faixa Etária

Acerca da faixa etária dos participantes, 20% eram menores de 18 anos; 20% tinham entre 18 e 25 anos de idade; 0% entre 26 e 30 anos; 40% estavam na faixa entre 31 e 35 anos de idade e 20% estavam acima de 35 anos.

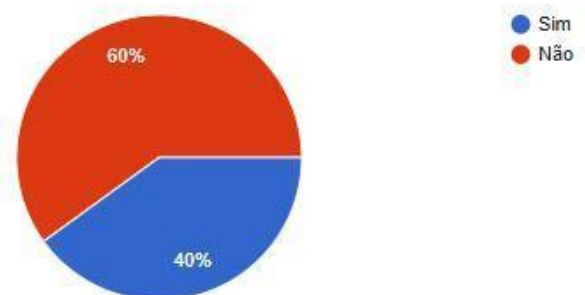
*Questão:* Faz quantas aulas de Ballet por semana?



*Questão:* Você utilizaria imagens e conceitos de outras linguagens para aprimorar sua técnica de execução dos Port de bras?



*Questão:* Você possui algum conhecimento anatômico dos membros superiores?



Fonte: google forms, 2024.

Como resultado da aplicação do 1º Questionário ressalto a ausência de conhecimento anatômico e das articulações envolvidas durante a execução do Port de bras. Assim, a aplicação do Corpo Marionete de Schlemmer trouxe novos conceitos e novas formas de pensar os membros superiores. Ademais, houve unanimidade acerca da utilização de novos recursos pedagógicos para o aprimoramento dos passos em estudo.

## 2.5 DO PLANO DE AULA

Para a proposta foi elaborado um Plano de Aula que pode ser acessado no link [:https://docs.google.com/document/d/1xnBxGSLUr5M8Y93q66mV1ATNf2VwFZpY/edit?usp=sharing&oid=112941611447875444703&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/1xnBxGSLUr5M8Y93q66mV1ATNf2VwFZpY/edit?usp=sharing&oid=112941611447875444703&rtpof=true&sd=true).

### 2.5.1 Dos Registros da Aula Teste (30/10/24- Aplomb Escola de Artes)



## 2.6 DO QUESTIONÁRIO FEEDBACK

Após a aula, no dia 31/10/24, foi aplicado um segundo questionário que pode ser acessado no seguinte Link: <https://forms.gle/Z2if3rturJqCHhWZA>

*Questão:* O que você achou da proposta da aula? Seguem relatos:

Achei a proposta muito interessante e promissora , pois contribuiu na execução dos movimentos.

Extremamente didática, fluida, experiência interessante e muito eficiente

*Questão:* A visualização e os recursos utilizados pela docente lhe ajudaram na percepção da movimentação e na execução do Port de bras?



*Questão:* O que mais te interessou na abordagem e na relação do Corpo-Marionete e o 1º Port de bras da Metodologia Vaganova (método russo)?

O mais interessante foi como o recurso do áudio é visual auxiliou na execução do movimento, de forma mecânica e fluida, porque foram movimentos guiados e executados com certa facilidade.

A estratégia da percepção sobre as articulações e a forma descritiva dos movimentos do port de bras.

Como resultado do 2º Questionário, numa breve análise, destaco a boa aceitação da proposta, o interesse pelo uso da áudio descrição e a breve explicação acerca das articulações dos membros superiores. Dessa forma, o modelo corporal defendido por Schlemmer em seu Balé Triádico aparece como uma maneira de se pensar o Port de bras da mestra russa Vaganova: um prisma interdisciplinar que une estudiosos de épocas distintas numa busca corporal constante.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Conforme todo o exposto, foi possível elaborar um plano de aula levando em consideração a relação do Port de bras da Metodologia Vaganova e o conceito de Corpo Marionete de Oskar Schlemmer, principalmente usando as articulações como pontos iniciais das movimentações. As interligações entre os conteúdos foram feitas de forma a integrar conceitos anatômicos básicos, aprimorar a coordenação motora através da aula prática e a escuta ativa por meio da audição dos áudios descritivos dos 2 primeiros Port de bras da Vaganova.

A hipótese tratada no artigo se refere a aplicação teórica e prática de conceitos de áreas diferentes, mas que se complementam e podem gerar uma melhora técnica em pessoas que desejam um certo refinamento na dança clássica. A aula prática foi realizada no dia 30 de outubro de 2024, na Aplomb Escola de Artes, em Sobradinho/DF, em uma turma de iniciante adulto.

Na ocasião, as participantes preencheram 01 questionário diagnóstico antes da aula e 01 questionário de avaliação após a finalização da aula. Foi aplicada a proposta desde a elaboração do Plano de Aula até a realização da roda de conversa final, o que demonstrou como resultado uma boa apreensão dos conteúdos apresentados e uma correta transposição desses conceitos na execução dos 2 tipos iniciais do Port de bras da Metodologia Vaganova.

Sendo assim, foi possível elaborar um plano de aula relacionando conceitos anatômicos, da dança clássica e de um autor de diversas abordagens artísticas. A utilização das multilinguagens permitiu uma nova perspectiva de planejamento e aplicação no ensino de passos para turmas iniciantes de ballet. Em resumo, O Corpo Marionete pode ser um recurso a ser adotado para o aprimoramento do Port de bras e também como uma alternativa na didática de abordagem do docente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERRAZ, Renata. **O corpo, a Imagem em movimento e a Marionete: A cena contemporânea oriunda de formas [in] animadas**. Revista Brasileira de estudos da presença 6.2 (2016): 226.Web. Editor: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance, p.227.

HAAS, Jacqui Greene. **Anatomia da Dança**. São Paulo: Manole, 201, p. 73/74/79.

SCHLEMMER, Oskar. **Briefe und Tagebucher**. Wesleyan University Press. 1972, Open Library.

SCHLEMMER, Oskar. **Théâtre et abstraction ( L'Espce du Bauhaus)**, Lausanne. Édition L'Age d'homme, 1978, p. 66.

PARRY, Idris. **On the Marionette Theatre-by Heinrich von Kleist-Translated by Idris Parry**. Disponível em: <https://southerncrossreview.org/9/kleist.htm>, 1988.

VAGANOVA, Agripina. **Fundamentos da Dança Clássica**. Tradução: Ana Silva e Silvério. 1ª edição. Curitiba: Appis. 2010, p. 97/98/99/101/103/104.