



Universidade de Brasília

Instituto de Letras - IL

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET

Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e a Sociedade da Informação

**Uma análise, em português, da influência do sistema do balé clássico sobre
sua terminologia**

Larissa Maia do Carmo

Brasília, DF

2014

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e a Sociedade da Informação

**Uma análise, em português, da influência do sistema do balé clássico sobre
sua terminologia**

Larissa Maia do Carmo

Monografia apresentada ao curso de Línguas
Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e a
Sociedade da Informação, como requisito à
obtenção do grau de Bacharel.

Orientadora: Prof.^a Karine Dourado Silva

Brasília, DF

2014

Uma análise, em português, da influência do sistema do balé clássico sobre sua terminologia

Monografia defendida diante e aprovada pela banca examinadora constituída por:

Professora Karine Dourado (Presidente)
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução
Universidade de Brasília

Professora Clarissa Marini (Membro)
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução
Universidade de Brasília

Professora Susana Martínez (Membro)
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução
Universidade de Brasília

Brasília, DF

2014

*Aos meus pais, Rosane e Jerônimo, e
à minha irmã, Marina,
fontes inesgotáveis de amor e de coragem.*

Agradecimentos

Aos meus pais, Rosane e Jerônimo, por serem exemplo de força, dedicação e paciência, e por se fazerem presentes nos momentos mais difíceis dessa trajetória.

À Marina Maia, por ser minha professora, minha companheira, minha confidente, minha amiga e, acima de tudo, minha irmã.

À minha família por me ensinar valores e princípios que levo comigo em tudo que faço.

Às minhas amigas e aos meus amigos por me proporcionarem momentos incríveis e de grande aprendizado, que nunca serão esquecidos.

Ao Eduardo Kemper que, mesmo estando distante, se fez presente me dando todo suporte possível, tornando tudo mais simples e agradável.

À Noara Beltrami por me ensinar tudo que sei sobre dança e por me oferecer oportunidades únicas nesse mundo que tanto me fascina.

À Karine Dourado por ser a melhor orientadora que eu poderia ter. Obrigada por toda atenção e carinho que recebi até aqui.

Aos professores de LEA – MSI que, de alguma forma, contribuíram para o meu crescimento profissional e pessoal e, especialmente, às professoras Clarissa Marini e Susana Martínez por aceitarem o convite para compor a banca e enriquecer o meu trabalho.

Sumário

Resumo	7
Abstract	8
1. Introdução	9
2. Metodologia	11
2.1. Análise bibliográfica	11
2.2. Fichas terminológicas	11
2.3. Tabela	12
3. Capítulo 1 – Balé clássico	13
3.1. História do balé clássico	13
3.2. Adeus, China	16
3.3. Didática do Balé Clássico	22
3.4. Adeus, China: A terminologia do balé clássico	24
4. Capítulo 2 - Definindo línguas de Especialidade e Terminologia	26
4.1. Línguas de Especialidade	26
4.2. Conceituação Terminológica	29
5. Capítulo 3 - Análise terminológica	34
6. Considerações finais	39
7. Referências bibliográficas	41
8. Anexos	42

Resumo

O objetivo geral deste estudo foi revelar o caráter uniforme da terminologia do balé clássico como consequência do sistema rígido e padronizado dessa dança. Utilizou-se como referencial teórico os eixos temáticos de Lexicologia, Lexicografia e Terminologia. Além disso, faz-se uso de dados históricos para reconhecer o quanto a sociedade, em seus acontecimentos, pode moldar e/ou modificar os sistemas linguísticos. Para a análise dos termos do balé clássico criou-se uma tabela comparativa. A comparação evidenciou que nenhum dos termos avaliados sofreu alteração na escrita, no conceito ou no tipo de movimento que designa. Tal resultado reforça a hipótese de que a terminologia de uma área de especialidade podem ser o reflexo de um sistema ou grupo.

Palavras-chave: Terminologia, Balé clássico, Língua de especialidade.

Abstract

The aim of this study was to reveal the uniform character of classical ballet terminologies as a consequence of the rigid and standardized system of this dance. It was used as theoretical references the thematic axis of Lexicology, Lexicography, Terminologies. Furthermore, a historical background was made to recognize how the society can shape and/or modify the language systems. For the analysis of classical ballet terms a comparative table was created. The comparison showed that none of the terms evaluated suffered alteration in writing, concept or type of movement that it designates. This result reinforces the hypothesis that the terminologies of a specialty area may be a reflection of a system or group.

Key-Words: Terminology, Classical ballet, Specialized languages.

1 Introdução

Este projeto de TCC, desenvolvido no curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas, propõe estudar a relevância do conhecimento da terminologia dentro de uma área de especialidade, o balé clássico, bem como a influência de seu sistema na manutenção das unidades terminológicas.

A hipótese de pesquisa pressupõe que a terminologia do balé clássico, criadas por volta do século XVI (ACHCAR, 1998), sejam mantidas, morfológica, semântica e pragmaticamente pelo sistema rígido e disciplinar no qual estão inseridas. Assim, o fenômeno da manutenção está associado ao grupo que as utilizam e estudam, podendo variar somente de uma escola para outra, o que não será levado em consideração neste trabalho, visto que se optou por seguir a vertente de uma única escola: a *americana*.

Do ponto de vista social, este estudo é relevante uma vez que explicita para profissionais e bailarinos do balé clássico a importância de se conhecer a terminologia para uma melhor compreensão e execução dos passos da dança. Ademais, contribui para a uniformidade dos movimentos.

Do ponto de vista acadêmico, o trabalho se justifica por apresentar a importância do uso da terminologia dentro de uma área de especialidade com vistas a garantir a padronização de termos e conceitos. Especificamente, no campo científico do curso Línguas Estrangeiras Aplicadas, (doravante LEA), este estudo evidencia a aplicabilidade de uma das áreas de ensino e pesquisa, a Terminologia, em diferentes contextos, para além do campo linguístico. Dessa forma, um profissional de LEA dispõe de um leque de conhecimentos que permite a realização de estudos abrangentes.

Tendo em vista a contextualização apresentada, o objetivo geral deste estudo foi revelar o caráter uniforme da terminologia do balé clássico como consequência do sistema rígido e padronizado dessa dança.

Para o alcance do objetivo geral, foram definidos os seguintes objetivos específicos:

a) Apresentar a conceituação de Terminologia e seus pré-requisitos principais, enquanto área de pesquisa;

b) Demonstrar como a compreensão de um termo dentro da área de especialidade do balé clássico contribui para uma melhor uniformidade e execução dos passos da dança;

c) Apresentar a relevância do distanciamento da área de especialidade do senso comum para a manutenção dos termos.

Em relação à estrutura, este trabalho está dividido em três capítulos mais a conclusão: *Balé clássico, Definindo línguas de especialidade e Terminologia, Revisão terminológica e Considerações finais*.

O primeiro capítulo inicia-se com a descrição de um breve histórico acerca da dança clássica, com a contribuição dos autores Achcar, 1998 e Deakin, 1956. Em seguida, apresenta-se um resumo da obra literária, Adeus, China, para dar embasamento e exemplificar a discussão acerca das unidades terminológicas. No segundo capítulo, realiza-se uma revisão bibliográfica sobre línguas de especialidade e Terminologia. O terceiro capítulo trata da análise terminológica dos termos compilados ao longo da pesquisa. Por fim, na conclusão retomam-se aspectos teóricos e literários analisados no trabalho; destaca-se a importância do curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas para o embasamento dos aspectos sociais.

Vale ressaltar que na elaboração deste trabalho não se encontrou nenhum outro tipo de produção cujo objetivo fosse revelar esse comportamento uniforme da terminologia do balé clássico, principalmente, seguindo esse viés social, que reconhece os sistemas como sendo fundamentais para a manutenção, unicidade e normatização dos termos.

2 Metodologia

2.1 Análise bibliográfica

Com vistas a atingir o objetivo geral e os objetivos específicos da pesquisa, todo o material utilizado na fundamentação teórica do presente estudo e responsável por subsidiar a aplicação da metodologia foi resultado de uma seleção de livros, artigos, dicionários e glossários sobre Terminologia, língua de especialidade e balé clássico, sendo parte do material utilizado em versão impressa e parte em versão digital. Dentre as bibliografias disponibilizadas, escolheu-se por trabalhar com textos em inglês e português, sendo que todas as citações apresentadas em uma dessas línguas foram mantidas em suas versões originais, sem nenhum tipo de alteração.

2.2 Fichas terminológicas

As fichas terminológicas têm como função apresentar e registrar os dados que foram utilizados na pesquisa. O modelo delas foi retirado do Manual de Terminologia (PAVEL e NOLET, 2002). Essas fichas são compostas por campos e cada campo possui um tipo de informação específica, como, por exemplo, o termo ou a classificação gramatical desse termo. Tais campos devem informar, no mínimo, a área temática do termo, as línguas que serão utilizadas para análise e os termos nessas línguas, no caso de fichas multilíngues, a definição do conceito e as fontes que promovem essas informações.

Para a extração dos dados terminológicos empregados neste trabalho, foram analisadas três bibliografias diferentes: um dicionário e dois glossários técnicos. Sendo o dicionário técnico de 1982, um glossário de 1956, estes dois primeiros em inglês, e o outro de 1998, em português. Nas fichas terminológicas relacionadas à área de especialidade do balé clássico, compararam-se os dois glossários e o dicionário, extraindo os termos que tinham em comum com suas respectivas definições e, a partir disso, montaram-se as fichas que, posteriormente, foram utilizadas para facilitar a elaboração de uma tabela que se encontra no terceiro capítulo deste presente trabalho. Estas fichas encontram-se em anexo já que não são o objetivo principal desta pesquisa, mas são, sim, o método utilizado.

2.3 Tabela

Com a finalidade de realizar a análise dos termos compilados, elaborou-se uma tabela contendo os nove termos, juntamente com suas respectivas definições e bibliografias. Optou-se por esse modelo de análise por considerá-lo eficaz na visualização e consulta das informações extraídas ao longo da realização do trabalho, praticidade, esta, não encontrada nas fichas terminológicas.

3 Capítulo 1 – Balé clássico

3.1 História do balé clássico

De acordo com Achcar (1998), o balé clássico surgiu no início da Idade Moderna, nessa época o termo *ballet*, em italiano *ballare*, já havia sido introduzido pelos italianos, em 1530 um manual com regras incluindo a posição *en dehors*, que auxilia o equilíbrio do bailarino, foi escrito e logo depois Thoinot Arbeau publicou uma enciclopédia sobre a dança em que era possível encontrar esboços das cinco posições base do balé utilizadas até hoje.

Em Paris, no ano de 1531, o balé *Ballet comique de la Reine* foi criado por Balthasar de Beaujoyeux e apresentado no Palácio Bourbon, na corte de Catarina de Médicis. Esse espetáculo deu origem ao *Ballet da Corte* que começou a se propagar pela Europa sempre com nobres no papel principal e maître e bailarinos nos papéis que exigiam maior noção técnica. Por volta de 1640 o balé na Itália se populariza através dos personagens Arlequim, Pierrot e Colombina e também com a Commedia d'ell Arte, fazendo com que a técnica dos bailarinos ficasse ainda mais apurada que a técnica francesa do Balé da Corte (ACHCAR, 1998, p. 25).

O apogeu do balé da corte foi no reinado de Luís XIV. Ele havia transformado sua corte no ponto principal da cultura europeia tornando propício o desenvolvimento do balé clássico na França com graça e leveza e na Itália com velocidade e vibração. É no ano de 1660 que Luís XIV inaugura a Academie Royale de Danse e logo após a Academie Royale de Musique, hoje conhecida como Ópera de Paris (DEAKIN, 1956, p. 30).

Assim, foi na Academie Royale de Musique com a direção de Jean-Baptiste Lully e de Pierre Beauchamps que o Balé da Corte foi se tornando mais sofisticado, aprimorando a técnica e formando bailarinos e bailarinas. Segundo Achcar, (1998, p.45) “Beauchamps fundamentou as cinco posições básicas do balé clássico, enquanto Lully defendia a unidade da dança para expressar o tema.”

Aos poucos as performances passaram a ser feitas não só nas Cortes, mas também em teatros, o que influenciou o aprimoramento da técnica do bailarino e do

desenho da coreografia. Porém, os figurinos da Corte somente dificultavam a execução e liberdade dos movimentos:

But there was still much to be done before the ballet could be considered free from the heavy, turgid fashions of the court of Louis *le Grand*. Heavy leather masks were still worn for some of the characters, while the high heels, the towering wigs, the full skirts of both men and women, decked out in plumes and helmets, imprisoned and bogged down all rapid steps and movements, and actually made them impossible of execution. (DEAKIN, 1956, p. 32).

Dessa forma, bailarinos tiveram que procurar por roupas e figurinos mais apropriados para a dança clássica que se desenvolvia. Essa mudança foi também influenciada pela evidência cada vez mais dada às mulheres.

“A dança continuou a se desenvolver, combinada com a fala e com o canto – e se chamava então *Ópera-Balé*.” Achcar (1998, p. 46). Quando essas três formas de arte, fala, música e dança, se separaram a primeira se transformou em ópera e a segunda em balé. Chamou-se então de *Ballet d’Action*, que sempre se preocupava em ter uma história para as apresentações.

Conforme Deakin (1956), no final do reinado de Luís XIV, a *Academie Royale de Musique* já era uma companhia permanente, dotada de 20 bailarinos, homens e mulheres, com um ex-aluno de Beauchamps como coreógrafo. Assim, o balé foi deixando os salões pelos palcos, trocando as roupas pesadas da corte por figurinos mais leves e aprimorando cada vez mais a técnica dos movimentos.

Nessa época, o coreógrafo Jean Georges Noverre ganhou destaque com suas ideias inovadoras:

Para Noverre, a dança deveria expressar os sentimentos, as paixões, daí a necessidade da perfeita interação entre o tema, coreografia, música e vestuário. A maneira mais eficaz para alcançar esse objetivo seria, segundo Noverre, um bom roteiro, música criada especificamente para o tema, simplicidade funcionalidade no figurino, principalmente para as bailarinas, e o aperfeiçoamento da técnica. [...] recomendava amplo conhecimento literário, mente ávida pelo saber e sensibilidade para serem considerados verdadeiros artistas e não simples executantes. (ACHCAR, 2009, p. 46 e 47).

Os ensinamentos de Jean Noverre estão registrados no livro *Lettres sur la danse et sur le ballet*, um manual altamente respeitado por todos que trabalham com o balé clássico.

Um grande marco para o balé clássico no final do século XVIII foi a apresentação de *La Fille Mal Gardée*, do coreógrafo Jean Dauberval, único balé que

conseguiu superar o tempo e chegar ileso nos dias de hoje. Esse espetáculo foi construído em cima dos ideais da época e, com o declínio da monarquia absoluta, os conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade ficaram perceptíveis no enredo de *La Fille*.

O Romantismo também teve influência na dança clássica, e foi representado primeiramente no balé *La Sylphide* e depois, de forma ainda mais consagrada, no balé *Giselle*.

La Sylphide com toda sua dramaticidade se tornou importante por três fatores inovadores definidos por Achcar (1998): pela primeira vez, o papel feminino foi o principal da história, a bailarina dançava com sapatilhas de ponta e usava o figurino típico do balé até hoje. O balé *Giselle* incorporou fielmente as características do romantismo, conseguiu atingir compositor, coreógrafo e cenógrafo encontrando um balanço entre essas três partes.

A princípio, foi a Ópera de Paris que recebeu os maiores espetáculos do século XIX. Porém, aos pouco começa a perder espaço para a grandiosidade e perfeccionismo do balé russo, dando, assim, importância ao Teatro e à escola do balé Bolshoi, na Rússia:

Such was the enthusiasm for ballet and the intense concentration of artistic efforts facilitated by the Imperial School that, despite its isolation from the West, Russian ballet became an instrument of highest artistic potentiality. Ballet was transformed into the most exiting form of theatrical art. (DEAKIN, 1956, p. 36).

Em 1847, o francês Marius Petipa chega à Rússia e se torna a maior referência no país e no mundo como professor e coreógrafo da Escola Imperial. Petipa combinou a técnica francesa à agilidade italiana, desenvolvendo o famoso estilo russo. Juntamente com Tchaikovsky, ele elaborou diferentes espetáculos, procurou o desenvolvimento da técnica e do conteúdo, elaborando um novo estilo coreográfico. Segundo Achcar (p, 48, 2009), “... Petipa introduziu e valorizou o grand-pas-de-deux [...] Simétrica e formal, aproveitando amplamente o espaço cênico, a coreografia de Petipa usou o corpo de baile como cenário móvel.” Além disso, favoreceu ainda mais a figura feminina e consagrou seus balés de repertório, que até hoje desafia professores e bailarinos.

Dessa forma, foram a formalidade de Petipa, o sentimentalismo de seu assistente Ivanov e a dança dos bailarinos Mathilde Kschessinskaya e Nicholas Legat que fizeram com o que a escola e o método russo ficassem conhecidos no mundo todo.

Quando se fala sobre a história do balé é impossível não citar Carlos Blasis, o maior bailarino de sua época. Ele viveu de 1803 a 1878 e durante a maior parte de sua vida dedicou-se ao balé clássico. Após terminar sua carreira como bailarino, iniciou seu trabalho como diretor da pequena academia de Milão e logo foi contratado para uma companhia oficialmente reconhecida, o Ballet do Scala de Milão. O ensino utilizado por Blasis em sua companhia alcançou toda a Europa e a Rússia. Além disso, escreveu um tratado que influenciou todos os profissionais da dança:

Apesar de o tratado conter conselhos e regras gerais para principiantes, não é um manual técnico de balé. Sua importância está em apontar os erros de bom gosto e defeitos de técnica banais que podem ser vistos nos mais experientes bailarinos profissionais e, obviamente, sugere formas de corrigi-los. No tratado acham-se seus estudos de pernas, braços, corpo, das posições principais. [...] Estes estudos são importantes e considerados como um manual, indispensável a qualquer estudante de dança. (ACHCAR, 2009, p. 67).

O balé clássico é uma forma de arte completa e para ser realizado, vários elementos devem ser trabalhados e estudados em conjunto para estarem sempre em harmonia. Dessa forma, é imprescindível conhecer a história que está por trás do balé clássico para entender de onde surgiram todos os aspectos pragmáticos que o compõem.

3.2 Adeus, China

O livro *Adeus, China: O último bailarino de Mao* é uma auto-biografia, na qual o autor conta sua história de vida que vai da extrema pobreza ao estrelato no Ocidente. Li Cunxin nasceu no ano de 1961, em Vila Nova, na Comuna de Li, costa noroeste da China. É o sexto de sete filhos de uma família paupérrima da área rural. Porém, a vida de Li muda quando este faz 11 anos e é escolhido pelos conselheiros culturais de madame Mao para estudar na Academia de Dança de Pequim. Depois de ser selecionado para um curso de verão nos Estados Unidos, Li Cunxin deixa a China e vai construir sua vida no Ocidente, tornando-se um dos primeiros bailarinos do Houston Ballet.

A princípio, parece um livro cuja temática central é a superação e ascensão de Cunxin no mundo da dança. No entanto, vai muito mais além, pois o autor relata com detalhes sua rotina de aulas e ensaios, a pressão e cobrança que sofria, não só dos professores, mas também dele mesmo para poder alcançar sua melhor forma e sempre

executar com perfeição os movimentos, além da adaptação ao sistema rígido do balé clássico.

A família de Li Cunxin era de camponeses. Seu pai ganhava uma miséria trabalhando no campo. A pobreza era extrema e a comida na maioria dos dias era inhame seco. No inverno, a falta de alimento obrigava as crianças a procurarem comida (amendoins descascados) em buracos de ratos. Como não tinham dinheiro para ir ao hospital, os curandeiros locais eram encarregados de cuidar dos doentes e sugerir medicações (ervas) para os mesmos.

As crianças entravam na escola geralmente com oito anos de idade onde aprendiam chinês e matemática. O material mais importante era o Livro Vermelho de Mao. As palavras e frases aprendidas na escola giravam sempre em torno do político: “Viva, Viva o chefe Mao!” “Eu amo o chefe Mao”. “Você ama o chefe Mao”. “Nós amamos o chefe Mao”. A estratégia psicológica com intuito de fortalecer o governo de Mao Tsé-Tung estava em todos os lugares e era fortemente pregada na escola.

A escola representava uma esperança de futuro melhor na opinião de *na-na*, a mãe de Li Cunxin. Mas para Li Cunxin, seus irmãos e seu pai, o *dia*, a visão era outra:

A escola significava o fim dos meus dias de despreocupação. Significava que teria que usar roupas e sapatos e seguir regras. A escola me ensinaria a ler e a escrever, mas, lá no fundo, como o *dia* e meus irmãos, eu pensava na utilidade que isso teria para um camponês cuja sina era trabalhar a terra. Em que ajudaria quando nos faltasse comida? Para ser um lavrador, eu não precisava ir à escola. (p. 87).

Mao Tsé-Tung liderou a República Popular da China desde 1949 até sua morte em 9 de setembro de 1976 e juntamente com sua mulher, Madame Mao, empreendeu a Revolução Cultural Chinesa. O objetivo desta revolução era anular a crescente oposição ao governo de Mao.

A revolução foi acompanhada por vários episódios de violência, liderados principalmente pela Guarda Vermelha, grupos de jovens das mais diversas classes sociais (militares, camponeses, estudantes, membros do partido, governo) que atacavam todos aqueles suspeitos de serem contra ao regime, à figura e às ideias de Mao, com o intuito de consolidar o poder do líder onde fosse necessário.

A Revolução teve efeito e os chineses, inclusive a família de Li, apesar das dificuldades, seguiam fielmente as ideias do líder Mao Tsé-Tung. Este era idolatrado e considerado um deus. Tudo era ditado pelo governo: um ideal de homem e vida a serem

atingidos por meio dos ensinamentos de Mao. Nesse contexto, não havia escolha, nem liberdade. Tudo girava em torno das regras estabelecidas pelo governo. E quem não concordasse com as ideias vigentes e se manifestasse sofria retaliações.

Os pais de Li Cunxin sempre enfatizaram orgulho e dignidade como o que mais de precioso tinham na vida. Apesar da falta de dinheiro e de comida os Li deveriam ter orgulho e manter a boa reputação da família. A mãe de Li sempre dizia: “Nunca percam o orgulho e a dignidade por mais difícil que seja a vida” (p. 29). Outro valor muito importante para a nação chinesa e para cultura oriental, ainda mais com o comunismo no poder, era o coletivismo. Atitudes e conquistas deveriam ser em prol da nação e motivo de orgulho para todos. O individualismo era firmemente desencorajado.

Devido a essa educação e aos valores da família Li e da China, Li Cunxin era um menino muito obediente e respeitoso. Ele tinha um carinho especial por sua mãe, a *niang*, e sempre que possível a ajudava no que fosse preciso. Como qualquer outra criança, Li Cunxin brincava bastante com seus irmãos e tinha vários amigos.

A narrativa é permeada por fábulas com um fundo moral contadas pelos mais velhos. A principal delas, que inclusive é fonte de inspiração para Li Cunxin, é O Sapo no Poço. O texto conta a história de um sapo que vivia no fundo de um poço. Um dia, outro sapo que vivia do lado de fora o convidou para brincar e conhecer o mundo imenso que havia lá fora. O sapo não pôde aceitar porque não conseguia sair dali. Frustrado, o sapo passou a vida inteira preso no poço, tendo o mundo de fora apenas como um sonho impossível. Li Cunxin se via como o sapo do poço e desejava imensamente sair e conseguir uma vida melhor para si e para família.

Como a arte também era uma importante ferramenta política havia cinema itinerante cujos filmes tinham temas que variavam entre a vitória do Exército Vermelho de Mao sobre o exército japonês, o regime Guomindang de Chiang Kaishek, a luta contra os inimigos da classe ou tocantes histórias de heróis revolucionários. Havia também óperas populares e espetáculos de balé filmados, como *A Lanterna Vermelha* e *Destacamento Vermelho de Mulheres*. Porém, a primeira meia hora era sempre reservada a documentários sobre os fiéis seguidores de Mao.

Quando Li Cunxin estava com 11 anos, quatro representantes de Madame Mao vindos de Pequim foram até a escola a fim de selecionar alunos talentosos para estudar balé e servir à revolução de Mao. Eles percorreram as fileiras analisando as crianças

enquanto estas cantavam “Amamos o chefe Mao”. Escolheram uma menina e já iam saindo quando a professora tocou no ombro de um dos representantes e perguntou, apontando para Li Cunxin se ele também não teria o perfil que estavam procurando.

Li Cunxin foi então escolhido. Os oficiais do serviço público avaliaram o corpo dos jovens escolhidos: parte superior do tronco, pernas, comprimento do pescoço e até os dedos dos pés. Foram submetidos a testes físicos nos quais a maioria gritava. Li Cunxin também sentiu uma dor imensa, mas não gritou. Ele estava decidido a manter sua dignidade e seu orgulho. Só o que fez foi cerrar os dentes. Também foram avaliadas a sensibilidade musical e compreensão da ideologia de Mao. E, por fim, visitaram a casa de Li Cunxin para conhecer a sua família. Após semanas, oficiais da vila, da comuna, do município e da cidade deram a boa notícia: Li Cunxin havia sido escolhido para a Academia de Dança de Pequim de Madame Mao.

Ao ser escolhido para estudar balé e servir à revolução do chefe Mao na Academia de Dança de Pequim sua vida sofre uma reviravolta. Ele vai morar em Pequim, longe da família e vai aprender a dançar balé, uma arte até então desconhecida. Lá, pelo menos, havia comida e casa garantidas. Ele sofre muito, pois sente saudade da família, não vai bem nas aulas de dança, mas não desiste pois seria uma vergonha para sua família.

Na escola eles teriam seis anos de treinamento em balé, aulas de dança folclórica, movimentos da Ópera de Pequim, artes marciais, acrobacia, política, história chinesa e internacional, geográfica chinesa e internacional, poesia, matemática e filosofia da arte de madame Mao.

Madame Mao desejava que os alunos não fossem somente excelentes bailarinos, mas também guardas revolucionários, como participantes fiéis e dedicados da grande cruzada do chefe Mao. A arma dos alunos seria a arte. Por isso estudar a relação entre política e arte, ou seja, a filosofia da arte.

Intrigante na história é que até a arte é voltada para a promoção de Mao Tsé-Tung. As histórias contadas no balé chinês da época sempre envolviam a bravura das pessoas que lutavam por Mao e a bondade deste líder. Livros, música, jornais, filmes, todos os meios de comunicação eram controlados pelo governo. Só entravam em circulação os fatos e as histórias relacionados à China e ao “excelente” governo de Mao.

No início, Li Cunxin não ia bem nas aulas. Sentia muita dificuldade e não gostava de balé. O primeiro que viu potencial em Li Cunxin e, posteriormente tornou-se seu mentor foi o professor Xiao. Este percebeu que Li Cunxin prestava atenção às aulas e que era capaz de lembrar todas as palavras que ele dissera. Percebeu ainda que Li rendia muito mais quando incentivado gentilmente, ao contrário da gritaria tão comum entre os professores da Academia de Dança de Pequim. Reparava em todos os progressos e sempre fazia questão que Li soubesse disso. Delicada e gradualmente, foi familiarizando com as dificuldades do balé, estimulando e dando apoio na insegurança e na inadequação; assim, conseguiu fazer com que Li saísse do fundo da classe e chegasse a primeira fila.

O professor Xiao contava muitas histórias com alguma moral. As palavras dele deixaram marcas profundas em Li Cunxin que sempre buscava inspiração nas fábulas contadas pelo professor. Trabalho árduo, determinação e perseverança, palavras que Li Cunxin lembrava nos momentos difíceis.

Foi a partir do terceiro ano de curso que a relação de Li Cunxin com a dança finalmente mudou. Ele tinha adquirido autoconfiança. Executava bem os passos novos e difíceis. Prestava muita atenção às correções dos professores, procurava entender a essência das correções e anotava diariamente as descobertas que fazia. O terceiro e o quarto ano eram divisores de água, pois os mestres escolhiam entre os alunos os melhores talentos. Estudantes, estes, que receberiam mais investimento em tempo e atenção.

Li Cunxin era persistente e treinava os passos que tinha dificuldade incansavelmente. Aproveitava as pausas, as sextas depois do almoço e até a noite quando todos já estavam dormindo para praticar e se aperfeiçoar:

Naquela tarde [...] enquanto todos faziam a sesta, fui até um dos estúdios praticar *split jumps* para o exame de movimentos da Ópera de Pequim. Tinha problemas com aquela acrobacia. Nem Bandido sabia o que havia de errado. [...] Muitas tentativas depois, o progresso ainda era nenhum. [...] A dor e a frustração aumentaram. Sentia raiva de mim. Por várias vezes, quase desisti. Em desespero, dei socos em minhas coxas: “Suas estúpidas! Por que não são mais inteligentes? Por que não sabem o que fazer?” Como bater nas coxas não foi suficiente para aplacar minha raiva, dei socos na barra, que tremeu e vibrou em protesto. “É, você pode me ajudar”, disse à barra. Agarrei-a com as duas mãos e fiz os *slipt jumps* embaixo dela. De início, usei as mãos para saltar, mas, aos poucos, fui confiando menos na força dos braços e, um a um, descobri quais músculos das pernas eram necessários. Finalmente, soltei a barra e executei o movimento. Eu estava

exultante. Corri ao centro do estúdio e fiz *slipt jumps*, um a trás do outro. Parecia louco. Até a dor nos tendões era suportável. Mal podia acreditar que tinha conseguido. Com as roupas molhadas de suor, desci as escadas correndo e, silenciosamente, entrei no dormitório sem que ninguém notasse. (p. 202 e 203)

Depois de assistir um vídeo de Barishnikov, um dos bailarinos mais famosos do mundo, Li Cunxin se sentiu muito inspirado e passou a almoçar mais depressa, para poder voltar logo ao estúdio e praticar. Acordava às 5 horas, todos os dias. Amarrava sacos de areia nos tornozelos para subir e descer os quatro andares do prédio. Praticava saltos com uma verdadeira obsessão. Sua vontade era voar como os pássaros e as libélulas, por isso escreveu a palavra “voo” nas sapatilhas. Era só ter alguma superfície plana e algum tempinho que Li Cunxin fazia exercícios. As pessoas achavam que Li Cunxin estava louco. Mas ele não se importava. Seu desejo era dançar como Barishnikov.

Quando Li Cunxin e seus colegas preparavam-se para a formatura e faziam os testes finais, foram informados da chegada do diretor artístico do Houston Ballet, Ben Stevenson. Seu objetivo era oferecer um curso avançado a duas turmas da academia. Ele era integrante da primeira delegação cultural a sair dos Estados Unidos para visitar a China comunista sob a “política de portas abertas” de Deng Xiaoping. Durante esse curso, Ben ofereceu duas bolsas de estudo para o curso anual de verão no Houston Ballet Academy, no Texas.

Um dos escolhidos foi Li Cunxin. E a partir daí sua vida sofre outra reviravolta. Nos Estados Unidos ele experimenta um mundo novo, de liberdade. Se depara com as diferenças culturais e fica maravilhado com a preciosa liberdade que os americanos possuíam. É a partir dessa experiência que ele começa a criticar a China da era Mao.

Li Cunxin fica os dois meses do curso nos Estados Unidos e volta para a China. Já na China seu desejo é poder regressar à América. Ele consegue voltar, dessa vez para passar seis meses. No entanto, ele se apaixona por uma americana, Elisabeth, com quem se casa sem que ninguém soubesse. Por se casar com uma americana e não desejar voltar para a China, Li Cunxin é considerado desertor e as relações entre Ben e a China ficam abaladas. Li Cunxin ficou no Houston Ballet, no entanto seu casamento não deu certo.

Nos Estados Unidos, Li desenvolveu cada vez mais seu potencial e tinha como mentor Ben que cuidava dele, o treinava e investia tempo e atenção no jovem bailarino.

Li Cunxin foi só crescendo e, depois de um ano como solista, Ben promoveu Li Cunxin às primeiras fileiras. Sua fama de bailarino se espalhou pelo país e chegou a outros lugares. O sucesso na dança foi muito mais além do que Li pudesse imaginar. Considerava-se a pessoa mais sortuda do mundo e buscava melhorar sempre. Porém, sentia muita tristeza por talvez nunca mais ver seus pais e seus irmãos.

Devido ao seu sucesso, Li Cunxin, juntamente com Ben, conheceu Barba Bush e o vice-presidente George Bush. Passeou pela Casa Branca e teve uma excelente notícia: George Bush interviria em seu favor junto a embaixada chinesa para que seus pais visitassem os Estados Unidos. O governo chinês permitiu e, depois de longos sete anos Li estaria com seus pais novamente.

A vida de Li Cunxin só melhorou, tanto pessoal quanto profissionalmente. Tornou-se um grande e excelente bailarino, pôde voltar à China para visitar seus irmãos, seus pais foram morar com ele nos EUA e ele casou-se com Mary, também bailarina, com quem teve três filhos.

3.3 Didática do Balé Clássico

Ao longo do livro existem trechos que contam sobre o dia a dia de Li Cunxin com o balé clássico e a forma como era tratado durante as aulas e ensaios. Essas partes da história evidenciam como dentro da dança clássica existe um sistema que sustenta e garante que tudo seja extremamente metódico, perfeito e disciplinado, e que consegue manter uma estrutura de anos atrás quando essa forma de arte foi consagrada.

Neste trabalho, entende-se por sistema o conjunto de elementos ou pessoas que interagem entre si, se comunicam e possuem critérios de subordinação e hierarquização de acordo com normas e regras estabelecidas pelo mesmo.

Um fator que contribui para a disciplina e perfeccionismo dos bailarinos dentro desse sistema é a postura dos professores perante os alunos. Em várias passagens do livro Cunxim relata como sofria pressão e cobrança de seus educadores, sustentados pela ideia de que isso faria deles os melhores bailarinos. Essa exigência é comprovada logo no início, em uma das primeiras aulas de Li Cunxim:

Na primeira aula, tudo me pareceu estranho. Tínhamos de estender os braços para os lados, mantendo as palmas das mãos voltadas para a

frente, exatamente abaixo da altura dos ombros. Cheng Leung, então, caminhava entre os alunos, empurrando nossos braços para baixo; devíamos resistir à pressão com toda a força. Enquanto ele não mandasse descansar, tínhamos de permanecer na posição. Ele disse que era para desenvolver a força nos braços, de modo que os movimentos fossem suaves durante a dança. “Isto não é dançar”, disse para mim mesmo. Onde estavam os saltos e os pulos? Teria eu de suportar aquela agonia por seis anos? Tinha cãibras nos pés. Não queria nem imaginar como seria difícil para as meninas se manterem nas pontas dos pés. (CUNXIN, 2009, p.133).

Além da cobrança externa, existe também a cobrança do próprio bailarino para conseguir alcançar os níveis mais altos de técnica e execução dos movimentos. Nesse caso, a dedicação do bailarino atinge extremos e acaba por contribuir com o rígido sistema do balé clássico. No caso do livro *Adeus, China*, o empenho do bailarino começa a surgir após o incentivo de um dos professores da academia. Este mostrou que a melhor maneira de trabalhar era descobrir todos os pontos fortes e fracos que Li possuía e depois praticar incansavelmente até descobrir quais músculos eram necessários para praticar um movimento da maneira mais suave possível:

“Com os estímulos do professor Xiao, trabalhei os saltos diariamente. Eu me esforçava ao máximo durante as aulas, mas sabia que os progressos era lentos. Alguns professores diziam que, com meus pés chatos, jamais conseguiria dar grandes saltos. Mas o professor Xiao nunca perdeu a fé, e eu nunca perdi a determinação. [...] Vários dias depois, as palavras do professor Xiao ainda soavam em meus ouvidos. Ele falava de um padrão de dança muito, muito acima do meu, um verdadeiro sonho. Não, dez piruetas, nem pensar! Como poderia um camponês de 14 anos vir a ser o melhor do mundo? Mas o desafio do professor Xiao foi como uma semente plantada. Daquele dia em diante, eu teria um objetivo e uma visão. Queria ser o melhor bailarino possível”. (CUNXIN, 2009, p. 209).

Porém, já é no primeiro contato que a dança clássica se mostra tão rigorosa. Quando candidatos participam de um processo seletivo para iniciar seus estudos no balé clássico, várias características físicas são analisadas como, por exemplo, flexibilidade, alongamento, articulações, comprimento de pernas e braços. Assim, percebe-se que esse sistema tenta, ao máximo, manter sua estrutura e suas regras para não perder o perfeccionismo de muitos anos. Esse fato é comprovado no início do livro quando Li Cunxin é avaliado para participar da Academia de Dança de Pequim:

Os oficiais do serviço público avaliaram nosso corpo: parte superior do tronco, pernas, comprimento do pescoço e até os dedos dos pés. Todos

os que foram chamados antes de mim reagiram ao teste de flexibilidade com gritos e reclamações, Quando chegou minha vez, um dos oficiais se aproximou e flexionou minhas pernas para fora; outro ajeitou meus ombros e um terceiro pressionou o joelho contra a parte inferior das minhas costas e, ao mesmo tempo, puxou com força meus joelhos para trás, para verificar a mobilidade das articulações dos quadris. A dor foi tanta que tive a impressão de que todos os meus ossos iam se quebrar ao mesmo tempo. Queria gritar, mas por alguma razão não o fiz. Estava obstinadamente decidido a manter a dignidade e o orgulho. Só o que fiz foi cerrar os dentes. (CUNXIN, 2009, p.101,108).

Assim, nota-se que não são somente professores e alunos que tornam o balé clássico uma arte tão conhecida por sua rigidez. Na verdade, existe um sistema fechado que mantém essa estrutura por anos.

3.4 Adeus, China: A terminologia do balé clássico

No balé clássico, vários requisitos são exigidos e devem ser seguidos para que a dança seja realizada o mais perfeitamente possível. Um desses requisitos é a necessidade de conhecer e dominar a terminologia utilizada no balé clássico para tornar mais fácil e compreensível a relação termo, conceito e movimento a ser realizado.

Através do livro *Adeus, China* é possível analisar esse assunto de grande relevância para este trabalho, exemplificado quando o garoto conta sobre sua primeira aula de balé. O professor Chen Lueng inicia sua aula perguntando se os alunos sabem o que é o balé clássico e como este havia se tornado uma forma de arte universal ao longo dos anos. Posteriormente, Chen Lueng explica quais serão os métodos de ensino, o que estudarão durante os seis anos de formação e, especificamente, como será aquele primeiro ano de curso. Nesse momento, o professor conta que fará parte do programa durante esse primeiro ano aprender os dois termos empregados no balé clássico, ou seja, palavras em francês referentes a passos e movimentos, uma terminologia utilizada internacionalmente.

Para Li Cunxin isto seria uma grande novidade e sua preocupação com relação à terminologia fica explícita na seguinte citação:

Eu não podia acreditar no que ouvia. *Francês?* [...] procurei uma forma de memorizar os termos. Quando Chen Lueng mencionou a palavra francesa *tendu*, associei o som a *Ton Jiu* [...] Para *penché*, pensei em *Pon Xie*, que quer dizer caranguejo [...] *Arabesque* simplesmente não valia apenas o esforço. Quando, finalmente,

pratiquei *Ar La Bai S Ker*, tinha de lembrar cinco palavras chinesas diferentes [...] Então desenhei as posições. Era só o que podia fazer. (p. 132).

Nesse trecho é possível ter um relato real de como a terminologia é fundamental na aprendizagem do balé clássico e como ela dever ser compreendida dentro desta área de especialidade. É por meio dessas unidades terminológicas que a comunicação será estabelecida entre os profissionais da área e também são elas que poderão indicar qual movimentação é necessária para a realização de um determinado passo.

Pela tradução também se percebe como a terminologia é relevante e preservada no balé clássico. Mesmo que o livro não esteja na língua francesa, todos os termos referentes à dança clássica permanecem escritos em francês (isso porque por meio de uma convenção internacional estabeleceu-se que todos os termos referentes ao balé clássico deveriam ser escritos em francês). Ao longo do livro, além da manutenção da língua francesa, todos os termos foram marcados em itálico, como mostra o exemplo a seguir de Cunxin (2009, p.235): “[...] E também fiquei com dores nas canelas pelo esforço em tentar acertar o *cabriole* duplo de *Giselle*. As imagens de Baryshnikov, Nureyev e Vasiliev eram minha constante inspiração. Com *cabriole* duplo, porém, todas as manobras tentadas anteriormente falharam.”.

Dessa forma, o sentido dos termos e palavras que se referem ao balé clássico foi preservado para que pudesse ser compreendido dentro desse contexto específico de uso, ressaltando ainda mais a importância de se conhecer a terminologia para, assim, compreender a dança.

4 Capítulo 2 - Definindo Línguas de especialidade e Terminologia

4.1 Línguas de especialidade

Correntes linguísticas criadas ao longo dos anos desenvolveram teorias na tentativa de explicar aspectos como a língua, a linguagem e a fala. Duas dessas correntes são a estruturalista e a gerativista, a primeira proposta por Ferdinand Saussure e a segunda por Noam Chomsky.

No caso do gerativismo, afirma-se que:

o comportamento linguístico dos indivíduos é um dispositivo inato, e não uma capacidade determinada pelo mundo exterior, ao qual deve estar fincado na biologia do cérebro da espécie e é destinado a construir a competência linguística de um falante. Assim, para esses pensadores, as línguas deixam de ser um comportamento social e passam a ser analisadas como uma faculdade mental natural. (KENEDY, 2009 p. 129).

Com relação ao estruturalismo, Saussure enfatizou a ideia de que:

a língua é um sistema, um conjunto de unidades que obedecem a certos princípios de funcionamento regulado por normas que internalizamos. Trata-se de um conhecimento que adquirimos no social, na relação que mantemos com o grupo de falantes do qual fazemos parte. (COSTA, 2009 p. 115 e 116).

Assim, enquanto Chomsky defende que somente a capacidade biológica é necessária para desenvolver a linguagem e a língua, Saussure acredita que estas são também, estimuladas pelo convívio social. Tendo como base as teorias desenvolvidas por Saussure com relação à língua, este trabalho tem como interesse estudar e analisar uma língua de especialidade, no caso, a do balé clássico.

Segundo Cabré (1993), o sistema linguístico não é variado somente no que diz respeito aos níveis gramaticais, este também possui variedades complementares condicionadas pelas características das situações comunicativas e cada um desses registros constitui uma linguagem especializada no sentido amplo. Assim, as línguas de especialidade podem ser definidas como um “sistema de comunicação oral ou escrito usado por uma comunidade de especialistas de uma área particular do conhecimento” (PAVEL & NOLET, 2002, p. 124). Essas línguas têm por objetivo facilitar a comunicação entre esses especialistas e torna-la cada vez mais eficaz.

Reflexões entre terminólogos geraram uma discussão sobre o uso de língua ou linguagem de especialidade tendo como base a ideia de que língua seria linguagem em uso. Sendo assim, Barros (2004), diz que:

Outro aspecto importante é o questionamento de que essa língua ou linguagem de especialidade não seria um “subsistema” da língua geral. O que ocorre é que os domínios especializados utilizariam com maior frequência alguns recursos dessas línguas na elaboração de seus textos. Assim, embora cada universo de discurso especializado produza textos com particularidades sintáticas, pragmáticas, semióticas, além de terminológicas, essas especificidades não deixam de ser recursos linguísticos utilizados pela língua geral na qual são escritos esses textos. (p. 43).

Neste sentido, adota-se para este trabalho o termo *língua de especialidade*, tendo como base as considerações da Barros e o argumento de que esse termo já se firmou na área de Terminologia.

A língua geral, com suas próprias regras e recursos linguísticos, é o conjunto maior onde se encontram as línguas de especialidade. A língua geral seria, por exemplo, o português com todas suas manifestações e potencialidades e as línguas de especialidade subconjuntos dessa língua geral, próprios de discursos técnicos, científicos e especializados. (BARROS, 2004, p. 42 e 43).

O que caracteriza as línguas de especialidade é também o que as diferencia da língua geral. Por isso, para estudá-las e entendê-las, é necessário levar em consideração alguns fatores extralinguísticos, como, por exemplo, a temática e as peculiaridades onde acontece a troca de informação.

Conforme Cabré (1993) e Gil (2003), os critérios de definição das línguas de especialidade podem ser:

- ✓ As temáticas especializadas que compõem o conhecimento geral, mas que fazem parte de um estudo especializado;
- ✓ Somente especialistas, ou seja, quem utiliza as línguas de especialidade, podem produzir “comunicações científico-técnicas”, pois somente esses profissionais possuem o conhecimento necessário obtido por meio da aprendizagem; podem ser receptores de “comunicações científico-técnicas” tanto especialistas da área temática quanto o público em geral que a recebe passivamente;

- ✓ Situações comunicativas são levadas em consideração se julgamos que a transmissão de informação ocorre em ambientes formais, profissionais ou técnicos, podendo ser chamados de “campos ou domínios de experiência”;
- ✓ Considerando os três aspectos anteriores, é possível dizer que as línguas de especialidade apresentam especificidades linguísticas e textuais, relacionadas ao campo profissional;
- ✓ São consideradas como uma unidade, pois tem caráter monofuncional, possuem um número restrito de falantes, a aquisição é voluntária e tem liberdade se consideramos que mudanças e variações nas línguas de especialidade não interfere na língua geral;
- ✓ Os textos especializados possuem uma configuração global diferente de outros tipos de texto, além de ter um estilo específico que varia de acordo com a temática e os níveis dos quais trata;
- ✓ O léxico nas línguas de especialidade é determinado pela terminologia que são utilizadas para apresentar diferentes níveis de especialidade segundo o tema e seu nível de abstração, apesar de utilizar a base lexical da língua comum;
- ✓ Facilidade de compreensão entre os especialistas e maior internacionalização de regras e unidades quanto mais específica é uma língua;
- ✓ Possuem a função de transferir informação e sua terminologia tem a missão de denominar conceitos de uma área de especialidade.

Outro aspecto que caracteriza as línguas de especialidade é a terminologia. É ela que conceitua a área de especialidade, facilita a comunicação entre os especialistas e classifica os diferentes tipos de língua de especialidade, considerando que cada uma possui sua própria terminologia.

O que compõem a Terminologia é o termo que é definido por Cabré (1993, p. 169) como “unidades sígnicas distintivas y significativas al mismo tiempo, que se presentan de forma natural en el discurso especializado. Poseen pues una vertiente sistemática (formal, semántica y funcional), toda vez que son unidades de un código establecido, y manifiestan asimismo otra vertiente pragmática, puesto que son unidades

usadas en la comunicación especializada para designar los “objetos” de una realidad preexistente.”

O surgimento e desenvolvimento de novas ciências e técnicas influenciou a criação de domínios e subdomínios, tendo impactos não só culturais e sociais, mas também linguísticos. Consequentemente, com essas novas áreas de estudo e esses novos vocábulos diversificou-se o que conhecemos por línguas de especialidade (GIL, 2003). No caso da terminologia, como cada descoberta e invenção normalmente passa a ser designada por um termo, a evolução terminológica começa a se destacar junto de outras áreas, como a econômica e a social, com o objetivo de evitar a ambiguidade na comunicação técnico-científica.

São diversos os aspectos que influenciam a criação da terminologia e, também, são inúmeros os que dão suporte para o seu desenvolvimento. Nesse sentido, mostra-se relevante destacar fatos históricos para expor esses aspectos e melhor entender a terminologia como é hoje.

4.2 Conceituação Terminológica

O conceito de Terminologia carrega uma dupla significação e pode ser definida como o estudo científico das concepções terminológicas de uma língua de especialidade ou como o conjunto de unidades terminológicas próprias de uma área específica do conhecimento (BARROS; 2004).

Assim, faz-se necessário para este trabalho realizar uma diferenciação entre Terminologia e terminologia. De acordo com Gil (2003, p. 127), a Terminologia disciplina científica que se debruça sobre o estudo de unidades lexicais com o estatuto de unidades terminológicas, e a terminologia, conjunto dos termos que formam o vocabulário de uma língua de especialidade. Os estudos terminológicos dão ênfase à parte cognitiva e conceitual, com a teoria de que exista uma relação direta entre as unidades terminológicas e o conceito, dentro do esquema, segundo Alves (2006), “termo” – “definição” – “conceito”.

Trabalharemos, nesse caso, com a terminologia que tem suas partes, teórica e prática, ligadas uma a outra, direcionadas à solução de problemas linguísticos. Criada pelas escolas clássicas, a chamada “ciência terminológica” apresenta, conforme Cabré (1993), três direções: uma primeira que considera a terminologia como matéria

autônoma e independente, à disposição de outras disciplinas; a segunda dedicada à categorização dos conceitos e organização do conhecimento; e a terceira que vê a terminologia como uma matéria interdisciplinar relacionada à linguística e às línguas de especialidade.

Cabré (1993) divide a história da Terminologia em quatro partes: origem, estruturação, eclosão e ampliação. Na origem, de 1930 a 1960, Wuster e Lotte propõe metodologia e teoria terminológicas. Além disso, considera-se o caráter sistemático das unidades terminológicas e investe-se nos métodos de trabalho. De 1960 a 1975, momento em que ocorreu a estruturação da terminologia, os principais aspectos são o desenvolvimento da microinformática e das técnicas de documentação, que contribuem para o surgimento de banco de dados, a “organização internacional da terminologia” e a introdução da terminologia na normalização de línguas.

A terceira etapa - eclosão, de 1975 a 1985, caracteriza-se pela inclusão da terminologia em projetos de planificação linguística e a importância que ela possui para a renovação e inovação de uma língua e da sociedade que utiliza essa língua. A última etapa, de ampliação, que teve início a partir de 1985, tem como propulsores da terminologia a informática e os recursos mais ajustados às condições e exigências dos que a utilizam. Além disso, surgem as indústrias de linguagem, investe-se na formação internacional de profissionais da terminologia e, por último, se estabelece o sistema terminológico utilizado na planificação de uma língua.

Com relação à Terminologia no Brasil, por volta de 1980, esta começa a se instalar no meio acadêmico, em universidades do sul e centro-oeste, através de pesquisas, cursos, formação de especialistas na área e como disciplina de graduação e pós-graduação. Assim, algumas iniciativas foram criadas para o desenvolvimento da área no país:

- ✓ Em 1988 foi criado o Grupo Lexicologia, Lexicografia e Terminologia no terceiro Encontro da Anpoll;
- ✓ No ano de 1990, no segundo Simpósio Ibero Americano de Terminologia o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia começou sua cooperação com a Associação Brasileira de Normas Técnicas;
- ✓ Foi também nesse mesmo evento, que se iniciou o processo de elaboração do banco de dados terminológicos brasileiro, hoje conhecido como Brasilterm.

A Terminologia no Brasil possui sua representatividade no panorama internacional e tem avançado consideravelmente na área de pesquisa, como ciência e como matéria, mas é necessário reconhecer que ainda há muito o que fazer.

Ao longo dos anos, vários foram os fatores que contribuíram para o desenvolvimento e consolidação da terminologia enquanto ciência ou área de pesquisa. Aspectos econômicos, geográficos, sociais e políticos permitiram que a terminologia sistemática organizada surgisse e assumisse o importante papel que tem hoje (CABRÉ, 1993).

Na sociedade agrícola, durante parte do século XIX, a leitura e a escrita estavam restritas aos que possuíam cargos de poder, as sociedades enfrentavam problemas com o deslocamento e encontravam-se afastadas umas das outras. Com a Revolução Industrial, nos séculos XVIII e XIX, a evolução científica e tecnológica facilitaram o transporte e a comunicação, o que levou a mudanças profundas na sociedade daquela época. A produção em massa, o surgimento de indústrias de diferentes tipos de bens e a mudança das pessoas do campo para a cidade proporcionaram o florescimento de novos produtos, novos tipos de serviços e a mudança de hábitos.

Todas essas novas características advindas de uma nova realidade provocaram mudanças e inovações de nível lexical: ele foi ampliado e padronizado para que o vocábulo especializado pudesse entrar e os trabalhadores pudessem ter acesso a ele para, assim, estabelecer uma comunicação com pessoas da mesma área.

Após esse período, ciência e tecnologia permanecem em contínuo desenvolvimento, tornando a comunicação cada vez mais rápida, imediata e eficaz e, com relação à Terminologia, Barros (2004), ressalta os seguintes aspectos:

As características da sociedade atual explicam o grande desenvolvimento da Terminologia no século XX, como disciplina científica que estuda as línguas (ou linguagens) de especialidade e o conjunto vocabular de campos específicos. Na qualidade de ciência da linguagem, ela é também uma ciência social e, juntamente com a linguística e outras, participa do processo de consolidação (e, talvez, de contestação) de uma sociedade pós-industrial. (p.28).

Além do exposto, Cabré (1993) sinaliza que é possível relacionar a criação da terminologia com as mudanças organizacionais e ideológicas ocorridas na sociedade no século XX se consideramos que “o método de trabalho de uma disciplina aparece e se desenvolve de acordo com suas próprias necessidades e com necessidades sociais evidentes” (p. 23).

A terminologia, como disciplina, tem como objeto de estudo o termo ou unidade terminológica, ou seja, analisa terminologia com conceitos específicos dentro de uma língua de especialidade. Entretanto, é necessário mais do que um conceito específico para caracterizar uma unidade terminológica e diferenciá-la das unidades lexicais da língua comum. A terminologia é caracterizada por ter especialidade temática, pragmática e semântica, isto é, possuem fatores sociais, comunicativos, de conteúdo, cognitivo, textual e linguístico, próprios da área de especialidade à qual se refere (ALVES, 2006).

Como ciência, os caracteres pragmático e funcional da Terminologia estão destinados à eficácia comunicacional entre especialistas e à planificação linguística. As funções terminológicas podem ser múltiplas e variar com o tipo de visão, como dos terminólogos, ou seja, dos usuários diretos ou indiretos. Esta afirmação é confirmada por Cabré (1993) ao dizer que “podríamos establecer dos grandes perspectivas: la de los que sirven de ella para la comunicación directa o a través de intermediarios, y la de los que trabajan en ella, ya sea con la finalidad de producir glosarios o facilitar la comunicación” (p. 37).

Dessa forma, diferentes situações implicam objetivos distintos, o que leva às seguintes funções, conforme Barros (2004, p. 45):

- a) Função conceitual ou cognitiva;
- b) Função comunicacional;
- c) Função simbólica ou identitária.

A função cognitiva diz respeito à organização conceitual por meio da categorização de termos para que haja uma comunicação precisa e eficaz. A função comunicacional está relacionada à padronização dos termos através do estudo técnico e científico visando a comunicação, a informação e a transferência de conhecimento. A função simbólica e identitária tem a ver com intervenções oficiais a fim de promover línguas minoritárias, identidade nacional, regional ou de grupo.

Considerada como interdisciplinar, a Terminologia pode ter relação com diversas áreas, dentre elas, a linguística. Na linguística, a Terminologia se caracteriza por critérios temáticos e pragmáticos, reflete sobre os léxicos, o tema e as estruturas ideais, não tendo como foco principal unificação e mudança. Possui caráter onomasiológico, ou seja, parte do conceito para a designação, diferente da Lexicologia, por exemplo, que faz o caminho inverso, parte da designação para chegar ao conceito.

Assim, por meio dessa conceituação Terminológica e da interdisciplinaridade desta área, percebe-se que a Terminologia dialoga com as artes. Neste trabalho falaremos de uma subárea de especialidade que possui sua própria terminologia: o balé clássico.

5 Capítulo 3 - Revisão terminológica

Analisando a possibilidade de manutenção dos termos utilizados no balé clássico pelo seu sistema rígido e estruturado, exemplificado por meio da obra literária *Adeus, China*, considera-se a hipótese apresentada na introdução deste trabalho de que a terminologia de uma área de especialidade podem ser o reflexo de um sistema ou grupo.

Para isso, faz-se neste capítulo um estudo comparativo cujos termos são analisados em obras de períodos distintos, com a intenção de atestar a manutenção da terminologia e avaliar a importância de se conhecer a definição dessas unidades terminológicas para a realização dos movimentos aos quais estas designam.

As obras utilizadas na tabela estão todas dentro do século XX, sendo duas em inglês e uma em português. A primeira, em inglês, data de 1956 e foi escolhida não só por possibilitar uma revisão temporal já que é a mais antiga, mas também por, naquela época, já dispor de um glossário com os termos do balé clássico e suas definições. A segunda obra, de GRANT, Gail, é do ano de 1982 e tem sua importância por ser um dos primeiros dicionários técnicos de balé clássico com maior quantidade de informação, não só em relação ao número de termos e suas respectivas definições, mas também com relação à transcrições fonéticas, separação silábica e imagens demonstrativas. A última bibliografia, em português, de 1998, foi selecionada por ter como autora Dalal Achcar, uma das principais educadoras e coreógrafas do Brasil, tendo sua carreira representada nacional e internacionalmente.

Dessa forma, criou-se uma tabela para melhor visualização dos termos, definições e bibliografias. Organizados em ordem alfabética para maior clareza e melhor consulta dos conceitos apresentados, esse formato evita as repetições das bibliografias e da estrutura utilizada nas fichas terminológicas.

Para a escolha dos termos revisados na tabela, tomou-se como base a obra de 1956, por possuir o menor glossário. A partir disso, retiraram-se todos os termos que havia em comum com as duas outras obras, totalizando, assim, nove termos. Apesar das línguas, ora em português, ora em inglês, os termos são mostrados em francês, isso porque, como mostrado anteriormente nesse trabalho, o balé clássico nasceu na França e, por convenção internacional, decidiu-se que todos os termos, novos ou antigos, deveriam ser escritos em francês.

Considerando o exposto, a Tabela 1 apresenta todos os nove termos coletados juntamente com suas respectivas definições, retiradas das três bibliografias expostas.

	Definições segundo:		
	DEAKIN, Irving. <i>At the ballet: A guide to enjoyment</i> . New York: Irving Deakin 1956	GRANT, Gail. <i>Technical manual and dictionary of classical ballet</i> . New York: Dover Publications, Inc, 1982	ACHCAR, Dalal. <i>Balé: uma arte</i> . Rio de Janeiro: Ediouro, 1998
Arabesque	From the French, the basic and fundamental arabesque is the position of the body on one leg, with the other leg extended to the rear, with one arm extended forward and the other towards the rear, thus forming the longest possible line one can make from the tips of the fingers to the toes.	In ballet is a position of the body, in profile, supported on one leg, which can be straight or demi-plié, with the other leg extended behind and at right angles to it, and the arms held in various harmonious positions creating the longest possible line from the fingertips to the toes.	Posição na qual o peso do corpo é sustentado numa só perna, enquanto a outra se encontra esticada para trás, geralmente no ar e com os braços dispostos de maneira harmoniosa.
Assemblé	French. A step in which the two feet are brought together for the Third Position.	Assembled or joined together. A step in which the working foot slides well along the ground before being swept into the air. As the foot goes into the air the dancer pushes off the floor with supporting leg, extending the toes. Both legs come to the ground simultaneously in the fifth position.	Reunido, juntado – Passo de allegro.
Attitude	French, from the Italian <i>attitudine</i> , fitness, posture. In ballet, a quiet beautiful pose, originally developed by Carlos Blasis after the famous statue of Mercury by Jean Bologne. There are several attitudes.	A particular pose in dancing derived by Carlos Blasis from statue of Mercury by Giovanni da Bologna. It is a position on one leg with the other lifted in back, the knee bent at an angle of 90 degrees and well turned out so that the knee is higher than foot. The supporting foot may be <i>à terre</i> , <i>sur la pointe</i> or <i>sur la demi-pointe</i> . The arm on the side of the	Palavra derivada do italiano <i>attitudine</i> . Atribuiu-se a Carlos Blasis a invenção desta pose inspirada na estátua de Mercúrio de Giovanni Bologna, do século XVI. No balé clássico, Attitude indica a oposição na qual o corpo é sustentado por uma perna, enquanto a outra está levantada atrás ou na frente, com o joelho dobrado. Os

		raised leg is held over the head in a curved position while the other arm is extended to the side.	braços variam com o tipo de attitude.
Battement	French. There are various types of battements, the simplest form being performed standing at the barre, extending the foot in front on the floor, or back, or in a semi-circle.	Beating. A beating action of the extended or bent leg. There are two types of battements, grands battements and petits battements.	Batida, pancada. Termo genérico designando certos exercícios.
Brisé	French, broken. Literally, a broken movement.	Broken, breaking. A small beating step in which the movement is broken. Brisés are commenced on one or two feet and end on one or two feet. The working leg brushes from the fifth position to the second position so that the point of the foot is a few inches of the ground, and beats in front of or behind the other leg, which has come to meet it; then both feet return to the ground simultaneously in demi-plié in the fifth position.	Quebrado. Passo de pequena bateria. É, essencialmente, um pequeno assemble batido, em geral feito em séries. Quando executado em diagonal, pode ser feito com o corpo em linha de effacé ou écarté.
Échappé	French, to escape. A step in which the dancer escapes or slips from a closed to an open position.	Escaping or slipping movement. An échappé is a level opening of both feet from a closed to an open position. Échappés are done to the second or fourth position, both feet traveling an equal distance from the original center of gravity.	Escapado. Um pulo de 5ª posição, abrindo as pernas no ar para 2ª ou 4ª, caindo em demi-plié nesta posição, e em seguida pulando de novo para fechar, de volta a posição inicial. Pode ser feito também sobre as pontas sem o pulo, fazendo-se apenas um relevé para atingir a posição aberta.
Fouetté	French, from fouetter, to whip. Turns on one leg, in which the other leg is used as a whip to propel the dancer.	Whipped. A term applied to a whipping movement. The movement may be a short whipped movement of the raised foot as it passes rapidly in front of or behind	Do termo francês fouetté (chicote). Devido à grande diversidade dos vários passos, tanto na barra, de adágio e de alegro, denominados fouettés, é

		the supporting foot or the sharp whipping around of the body from one direction to another.	todo o movimento seco (chicoteado) executado pela perna, ou pela perna e corpo, quando este faz um movimento, virando para o lado contrário da perna.
Glissade	French. A sliding movement from the fifth position to an open position and back. This is usually made as a step in preparation for a jump.	Glide. A traveling step executed by gliding the working foot from the fifth position in the required direction, the other foot closing to it. Glissade is a terre à terre step and is used to link other steps. When a glissade is used as an auxiliary step for small or big jumps, it is done with a quick movement on the upbeat.	Escorregadela. Um passo deslizado, executado em qualquer direção (em geral é um passo de ligação).
Pirouette	French, to turn. A complete turn of the body on one leg. There are various types of pirouettes.	Whirl or spin. A complete turn of the body on one foot, on point or demi-pointe. Pirouettes are performed en dedans, turning inward toward the supporting leg, or en dehors, turning outward in the direction of the raised leg.	Piruetta. Uma volta inteira do corpo executada sobre uma perna (na ponta ou meia ponta), enquanto a outra está dobrada, com o pé em frente ao joelho da perna de sustentação. Quando a volta é feita para o lado da perna que levanta, a piruetta é em dehors; quando a volta é para o lado da perna de sustentação, a piruetta é em dedans.

Com base nos dados apresentados na Tabela 1, é possível fazer uma revisão comparativa que evidencia que nenhum dos termos analisados sofreu alteração na escrita, no conceito ou no tipo de movimento que designa, permanecendo os mesmos de 1956 a 1998. Considerando que a maior parte dos termos foi criada no século XVI (ACHCAR. 1998), verifica-se que a maioria permanece o mesmo até hoje, podendo variar de uma escola para outra por meio de sinônimos ou variedades de um mesmo movimento. Como, por exemplo, o passo *arabesque* que possui quatro posições diferentes na escola russa e duas na francesa, mas o que não é o objetivo desse trabalho visto que todos os termos pensados são de uma mesma escola, a americana.

Somado ainda à tabela, o termo *pirouette*, que foi apresentado nestas três bibliografias, aparece também na literatura supracitada no capítulo 1, o livro *Adeus, China*, lançado em 2009, sendo que retrata uma história que data de 1946 a 1997, revelando, assim, mais uma característica de manutenção, de normatização e de homogeneidade do termo. Esta característica é revelada no trecho em que Li Cunxin relata o aprendizado das *pirouettes* no seu terceiro ano de estudo em Pequim, em 1975:

[...] Foram meses de aula para aprender. Fazíamos quinze minutos de barra e depois pirouettes no restante do tempo. [...] Praticamos os três giros consecutivos durante mais de um ano. Parecia que nunca conseguiríamos. O equilíbrio perfeito em meia-ponta, a posição das mãos, a posição ativa da cabeça, o giro de ambas as pernas, as costas eretas, a postura dos ombros - todos os elementos precisavam estar coordenados. Tantos detalhes a lembrar! [...] (CUNXIN, 2009 p. 176).

Ademais do exposto acima, assim como o bailarino Li Cunxin em sua biografia colocou o termo *pirouette*, cuja execução era feita desta forma em 1975, em anos de experiência no balé do clássico, tanto como bailarina como professora, afirmo que isso acontece da mesma forma, ou seja, a movimentação e a técnica necessárias para a realização do termo continuam sendo os mesmos, fortalecendo a ideia do sistema e da continuidade do conceito e da execução do termo.

Por meio das definições percebe-se como a compreensão do termo dentro desse contexto específico pode contribuir para a uniformidade e execução dos passos a serem realizados. Por exemplo, na definição de *attitude* de Grant, 1982, encontram-se informações fundamentais para a execução do passo, como o fato do joelho ter que formar um ângulo de 90° para poder ficar acima do pé, sendo essa a maior característica quando realizado com perfeição.

6 Considerações finais

Retomando o que fora apresentando na parte inicial do trabalho a Terminologia é reafirmada por meio de sua teoria e aplicação dentro das áreas de especialidades, uniformizando não só termos e línguas, mas também grupos e sistemas. Com relação ao termo, considera-se este como uma ferramenta de expressão e comunicação por ser um facilitador comunicacional nas áreas de especialidade. Entretanto, existe uma necessidade constante de manutenção e renovação da terminologia quanto mais estas se aproximam do senso comum, característica frequente dentro das áreas de especialidade.

Neste sentido, o uso da biografia legitima a hipótese uma vez que não é o registro de uma única pessoa, mas sim de todo um contexto social que revela as características singulares do balé clássico. Além disso, possui seu reconhecimento dentro do mundo da dança por apresentar fatos condizentes com a realidade e ter como autor um renomado bailarino, tanto no ocidente como no oriente.

Apesar de não terem feitos maiores estudos, talvez me precipite ao dizer que, com relação aos outros estilos, o balé clássico possui grande reconhecimento e acaba não sofrendo com a indefinição ou reestruturação dentro do mundo da dança por ter se firmado e se consagrado da forma como é há tantos anos.

Assim, percebe-se que a terminologia do balé clássico, diferentemente de outras línguas de especialidade, apresentam uma performance peculiar, pois, apesar de serem utilizadas por várias pessoas em diferentes partes do mundo, estas se conservaram ao longo dos anos e não se aproximaram e nem caíram no senso comum.

De acordo com o histórico apresentando em *Balé clássico* e apoiados na autobiografia apresentada, *Adeus, China*, o balé clássico da forma como foi e é configurado, se caracteriza pela rigidez e disciplina do sistema, proporcionando aos bailarinos e profissionais da área a manutenção e normalização dos termos, facilitando a compreensão e a comunicação dentro deste ambiente especializado. Assim, observa-se a relevância das disciplinas de Linguística de Corpus, Línguas, Léxico e Terminologia 1 e Línguas, Léxico e Terminologia 2. Essas disciplinas que compõe o eixo temático responsável pelo desdobramento dessa pesquisa, Terminologia, fornecem embasamento para aspectos sociais e teóricos que confirmam a hipótese de que a estrutura rígida e conservadora do balé clássico contribuem fundamentalmente para a manutenção dos

termos dentro dessa área de especialidade e, também, comprovam como o conhecimento da unidade terminológica pode facilitar a uniformidade e a execução do movimento.

Dito isso, o curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação apresenta, por meio deste trabalho, sua preocupação em ver as línguas de modo aplicado e os reflexos de suas nuances, gramatical e cultural; admiti o caráter complexo, dinâmico e interdisciplinar das línguas; e, principalmente, defende que cada língua tem o seu próprio sistema, e assim o é porque são formadas de acordo com as condições dos seus usuários.

Por fim, que este trabalho seja um convite aos demais estudiosos que reconhecem o caráter interdisciplinar da Terminologia ao passo que possibilita uma relação dialógica com outras áreas, e que consideram a terminologia como unidades linguísticas, cognitivas e comunicativas.

7 Referências bibliográficas

- ACHCAR, D. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- ALVES, E. **Categorias lexicais e funções na linguagem de especialidade da economia**. Brasília: [s.n.], 2006.
- BARROS, L. A. **Curso Básico de Terminologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.
- CABRÉ, M. T. **La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones**. Primeira edição. ed. Barcelona: Empúries, 1993.
- COSTA, M. Estruturalismo. In: MARTELOTTA, M. E. **Manual de Linguística**. São Paulo : Contexto, 2009. p. 113-127.
- CUNXIN, L. (2009). *Adeus, China*. São Paulo: Fundamento Educacional LTDA.
- DEAKIN, I. **At teh ballet: a guide to enjoyment**. Toronto: Thomas Nelson, 1956.
- GIL, I. (2003). ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LÍNGUAS DE ESPECIALIDADES E SEUS PROCESSOS LEXICOGÊNICOS. *Máthesis*, pp. 113-130.
- GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.
- KENEDY, E. Gerativismo. In: MARTELOTTA, M. E. **Manual de Linguística**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 127-140.
- PAVEL, S., & NOLET, D. (2002). *Manual de Terminologia*. Canadá: Termium.

8 Anexos

8.1 Fichas terminológicas

AT Balé Clássico

FR Arabesque

DEF

1. From the French, the basic and fundamental arabesque is the position of the body on one leg, with the other leg extended to the rear, with one arm extended forward and the other towards the rear, thus forming the longest possible line one can make from the tips of the fingers to the toes.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. In ballet is a position of the body, in profile, supported on one leg, which can be straight or demi-plié, with the other leg extended behind and at right angles to it, and the arms held in various harmonious positions creating the longest possible line from the fingertips to the toes.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Posição na qual o peso do corpo é sustentado numa só perna, enquanto a outra se encontra esticada para trás, geralmente no ar e com os braços dispostos de maneira harmoniosa.

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

AT Balé Clássico**FR** Assemblé**DEF**

1. French. A step in which the two feet are brought together for the Third Position.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. Assembled or joined together. A step in which the working foot slides well along the ground before being swept into the air. As the foot goes into the air the dancer pushes off the floor with supporting leg, extending the toes. Both legs come to the ground simultaneously in the fifth position.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Reunido, juntado – Passo de allegro.

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

AT Balé Clássico**FR** Attitude**DEF**

1. French, from the Italian *attitudine*, fitness, posture. In ballet, a quiet beautiful pose, originally developed by Carlos Blasis after the famous statue of Mercury by Jean Bologne. There are several attitudes.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. A particular pose in dancing derived by Carlos Blasis from statue of Mercury by Giovanni da Bologna. It is a position on one leg with the other lifted in back, the knee bent at an angle of 90 degrees and well turned out so that the knee is higher than foot. The supporting foot may be *à terre*, *sur la pointe* or *sur la demi-pointe*. The arm on the side of the raised leg is held over the head in a curved position while the other arm is extended to the side.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Palavra derivada do italiano *attitudine*. Atribuiu-se a Carlos Blasis a invenção desta pose inspirada na estátua de Mercúrio de Giovanni Bologna, do século XVI. No balé clássico, Attitude indica a posição na qual o corpo é sustentado por uma perna, enquanto a outra está levantada atrás ou na frente, com o joelho dobrado. Os braços variam com o tipo de attitude.

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

AT Balé Clássico**FR** Battement**DEF**

1. French. There are various types of battements, the simplest form being performed standing at the barre, extending the foot in front on the floor, or back, or in a semi-circle.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. Beating. A beating action of the extended or bent leg. There are two types of battements, grands battements and petits battements.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Batida, pancada. Termo generic designando certos exercícios.

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

AT Balé Clássico**FR** Brisé**DEF**

1. French, broken. Literally, a broken movement.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. Broken, breaking. A small beating step in which the movement is broken. Brisés are commenced on one or two feet and end on one or two feet. The working leg brushes from the fifth position to the second position so that the point of the foot is a few inches of the ground, and beats in front of or behind the other leg, which has come to meet it; then both feet return to the ground simultaneously in demi-plié in the fifth position.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Quebrado. Passo de pequena bateria. É, essencialmente, um pequeno assemble batido, em geral feito em séries. Quando executado em diagonal, pode ser feito com o corpo em linha de effacé ou écarté.

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

AT Balé Clássico**FR** Échappé**DEF**

1. French, to escape. A step in which the dancer escapes or slips from a closed to an open position.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. Escaping or slipping movement. An échappé is a level opening of both feet from a closed to an open position. Échappés are done to the second or fourth position, both feet traveling an equal distance from the original center of gravity.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Escapado. Um pulo de 5ª posição, abrindo as pernas no ar para 2ª ou 4ª, caindo em demi-plié nesta posição, e em seguida pulando de novo para fechar, de volta a posição inicial. Pode ser feito também sobre as pontas sem o pulo, fazendo-se apenas um relevé para atingir a posição aberta.

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

AT Balé Clássico**FR** Fouetté**DEF**

1. French, from fouetter, to whip. Turns on one leg, in which the other leg is used as a whip to propel the dancer.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. Whipped. A term applied to a whipping movement. The movement may be a short whipped movement of the raised foot as it passes rapidly in front of or behind the supporting foot or the sharp whipping around of the body from one direction to another.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Do termo francês fouetté (chicote). Devido à grande diversidade dos vários passos, tanto na barra, de adágio e de allegro, denominados fouettés, é todo o movimento seco (chicoteado) executado pela perna, ou pela perna e corpo, quando este faz um movimento, virando para o lado contrário da perna.

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

AT Balé Clássico**FR** Glissade**DEF**

1. French. A sliding movement from the fifth position to an open position and back. This is usually made as a step in preparation for a jump.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. Glide. A traveling step executed by gliding the working foot from the fifth position in the required direction, the other foot closing to it. Glissade is a terre à terre step and is used to link other steps. When a glissade is used as an auxiliary step for small or big jumps, it is done with a quick movement on the upbeat.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Escorregadela. Um passo deslizado, executado em qualquer direção (em geral é um passo de ligação).

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

AT Balé Clássico**FR** Pirouette**DEF**

1. French, to turn. A complete turn of the body on one leg. There are various types of pirouettes.

DEAKIN, Irving. *At the ballet: A guide to enjoyment*. New York: Irving Deakin 1956.

2. Whirl or spin. A complete turn of the body on one foot, on point or demi-pointe. Pirouettes are performed en dedans, turning inward toward the supporting leg, or en dehors, turning outward in the direction of the raised leg.

GRANT, Gail. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. New York: Dover Publications, Inc, 1982.

3. Pirueta. Uma volta inteira do corpo executada sobre uma perna (na ponta ou meia ponta), enquanto a outra está dobrada, com o pé em frente ao joelho da perna de sustentação. Quando a volta é feita para o lado da perna que levanta, a pirueta é em dehors; quando a volta é para o lado da perna de sustentação, a pirueta é em dedans.

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998