



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Educação Física e Desportos

Heloisa Suzano de Almeida


Alguns sentidos do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo: estudo com coreógrafos de companhias profissionais e diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

Heloisa Suzano de Almeida

Alguns sentidos do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo: estudo com coreógrafos de companhias profissionais e diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Aspectos Biopsicossociais do Exercício Físico.

Orientador: Prof^a. Dra. Monique Ribeiro de Assis

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A447 Almeida, Heloisa Suzano de.
Alguns sentidos do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo: estudo com coreógrafos de companhias profissionais e diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro / Heloisa Suzano de Almeida. – 2016.
61 f.: il.

Orientadora: Monique Ribeiro de Assis .
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Educação Física e Desportos.

1. Bale (Dança) – Estudo e ensino - Teses. 2. Bailarinos - Treinamento – Teses. 3. Formação profissional – Teses. 4. Análise do discurso – Teses. 5. Coreógrafos - Entrevistas – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 6. Diretores escolares - Entrevistas Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 7. Escolas de dança – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. I. Assis, Monique Ribeiro de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Educação Física e Desportos. III. Título.

CDU 793.3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Heloisa Suzano de Almeida

Alguns sentidos do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo: estudo com coreógrafos de companhias profissionais e diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Ciências do Exercício e do Esporte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Aspectos Biopsicossociais do Exercício Físico.

Aprovada em 27 de abril de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Monique Ribeiro de Assis (Orientadora)
Instituto de Educação Física e Desportos – UERJ

Prof. Dr. Rafael da Silva Mattos
Instituto de Educação Física e Desportos – UERJ

Prof. Dr. Antonio Geraldo Magalhães Gomes Pires
Universidade Estadual de Londrina

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Luzia e Hélio, que disponibilizaram muito de suas vidas para que eu pudesse chegar até aqui. Obrigada pelo amor de vocês!

AGRADECIMENTOS

Tantos para agradecer....

Aos meus colegas e professores da dança, com os quais fui tão feliz.

Aos entrevistados por se disponibilizarem.

Aos meus queridos alunos por me ensinarem tanto.

Aos meus professores colegas do curso de dança por todas as dicas, conversas e alertas.

Aos meus queridos colegas do mestrado que sempre contribuíram para com essa minha empreitada: Colegas da Gama: Esquilo, Rodrigo, Cássia, Laila, Erick, Mônica, Túlio, Emerson, Eliane, Renato, André, Luma que se somaram aos colegas da UERJ: Bia, Mariana e em especial minha parceira Juliana.

Aos funcionários da Universidade Gama Filho e da UERJ por seu suporte, em especial ao Antônio do PPGEF e às meninas do PPGCEE Maria e Luciana.

Aos queridíssimos professores Marcos Ferreira, Flávia Porto, Carlos Henrique, Alexandre Palma, Antônio Geraldo, Sebastião Votre, Elirez Bezerra, por suas valiosíssimas contribuições.

Minha orientadora e parceira da dança que me recebeu com enorme carinho e respeitou todo o meu processo de amadurecimento, sou melhor depois de te conhecer.

Minha linda família primeira, mãe, Cláudia, Milene, Isadora, Tia Yvone, por cada momento vivido.

Meus filhos que me ensinaram a amar incondicionalmente e a seguir aprendendo.

E finalmente ao meu companheiro de vida, César, por todas as leituras, conselhos... por seu amor. Obrigada por existir e estar aqui.

Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que sou um ser condicionado, mas, consciente do
inacabamento, sei que posso ir mais além dele.

Paulo Freire

RESUMO

ALMEIDA, Heloisa Suzano de. *Alguns sentidos do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo*: estudo com coreógrafos de companhias profissionais e diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro. 2016. 61 f. Dissertação (Mestrado em Aspectos Biopsicossociais do Exercício Físico) – Instituto de Educação Física e Desportos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A técnica do balé clássico permanece sendo utilizada na formação e treinamento de bailarinos profissionais contemporâneos. Essa técnica foi sistematizada há mais de três séculos e, desde então, vem se aprimorando. Nesse caminho novas reflexões acerca desse treinamento se fazem necessárias para que ele possa continuar a evoluir e se (re)significar. A linguagem coreográfica atual utilizada por coreógrafos de companhias contemporâneas não exige mais um corpo treinado unicamente com a técnica do balé clássico. Entretanto, no Rio de Janeiro, em grande parte das escolas técnicas e graduações em dança, a técnica do balé é oferecida aos alunos como uma ferramenta essencial para quem deseja se profissionalizar. Diante disso, o presente estudo objetiva contextualizar, compreender e verificar os sentidos da utilização da técnica do balé no atual mercado de trabalho da dança profissional carioca sob a ótica de coreógrafos de companhias contemporâneas profissionais e de diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro. Para tal, foram realizadas entrevistas de roteiro semiestruturado com cinco coreógrafos de companhias de dança contemporânea e quatro diretores de escolas técnicas privadas de dança da cidade do Rio de Janeiro. Como preceitos teóricos, este trabalho se fundamenta em conceitos sociológicos, a saber, as teorias dos “princípios civilizadores” de Norbert Elias e de “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman. Os dados coletados foram interpretados a partir do método de Análise do Discurso proposto por Eni Orlandi (ORLANDI, 2013). Concluiu-se que os sentidos e as relações acerca do uso da técnica do balé clássico vêm se modificando, mas ela segue como uma ferramenta significativa após mais de três séculos.

Palavras-chave: Dança. Técnica do balé. Análise do discurso. Formação profissional.

ABSTRACT

ALMEIDA, Heloisa Suzano. *A few meanings of using classical ballet techniques in our contemporary world: a study with choreographers from professional companies and directors of dance schools in the city of Rio de Janeiro*. 2016. 61 f. Dissertação (Mestrado em Aspectos Biopsicossociais do Exercício Físico) – Instituto de Educação Física e Desportos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The classical ballet technique was systematized more than three centuries ago and, since then, it has been improved, prevailing in the formation and practice of contemporary professional dancers. Further reflection on this practice is paramount for its continued evolution and (re) signification. The choreographic language used by choreographers from contemporary companies no longer demands a body trained only with the classical ballet technique. However, in Rio de Janeiro, in most technical and degree dance schools, the classical ballet technique is delivered to students as an essential tool for professionalization. Hence, this study aims at identifying and contextualizing the meaning of using the classical ballet technique in the current professional dance job market under the viewpoint of choreographers from professional contemporary companies and directors of dance schools in the city of Rio de Janeiro. To that end, semi-structured interviews were carried out with five choreographers from contemporary dance companies and four directors of private technical dance schools in Rio de Janeiro. The theoretical precepts underlying this study are the sociological concepts of “civilizing process”, by Norbert Elias, and “liquid modernity”, by Zygmunt Bauman. The collected data were interpreted using Eni Orlandi’s Discourse Analysis approach. It was concluded that the senses and the relations about the classical ballet technique are changing, but it follows as a significant tool after more than three centuries.

Keywords: Dance. Ballet technique. Discourse Analysis. Professional qualification.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – As cinco posições dos pés do balé clássico	15
---	----

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O BALÉ CLÁSSICO E A CONSTRUÇÃO DA SUA TÉCNICA	13
1.1	A técnica do balé clássico	15
1.2	O cenário atual da formação e do treinamento pela técnica do balé clássico na cidade do Rio de Janeiro	18
1.3	A solidez da técnica do balé clássico na liquidez da dança contemporânea .	20
2	ESTUDO 1 – OS SENTIDOS DA FORMAÇÃO DO BAILARINO COM A TÉCNICA DO BALÉ CLÁSSICO SOB A ÓTICA DE DIRETORES DE ESCOLAS TÉCNICAS EM DANÇA NO RIO DE JANEIRO.....	22
3	ESTUDO 2 – OS SENTIDOS DO TREINAMENTO COM A TÉCNICA DO BALÉ CLÁSSICO NO COTIDIANO DO BAILARINO PELA VISÃO DE COREÓGRAFOS / DIRETORES DE COMPANHIAS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO	36
	CONCLUSÃO	50
	REFERÊNCIAS	53
	APÊNDICE A – Roteiro das entrevistas dos diretores de escolas	57
	APÊNDICE B – Roteiro das entrevistas dos coreógrafos/diretores de companhias de dança contemporânea	58
	APÊNDICE C – Termo de consentimento livre e esclarecido	59

INTRODUÇÃO

Entender o balé como uma possibilidade de dança é então uma tarefa não pouco complicada, porque alia aí, muito estreitamente, a ideia de técnica com a de uma estética, já que nasceram juntas. (PEREIRA, 2006, p.184)

O corpo é o instrumento do bailarino¹ que, como o atleta, precisa de um treinamento árduo, contínuo e especializado. A técnica do balé clássico vem se desenvolvendo há mais de trezentos anos e permeia a formação e o treinamento diário de grande parte dos bailarinos profissionais atuais. Para Rui Moreira (2014, p. 90) a técnica do balé clássico trabalha “força, resistência, postura, equilíbrio, alongamento, flexibilidade, graciosidade e elegância”, valências imprescindíveis para estes profissionais.

Como ex-bailarina e professora da técnica do balé clássico, em companhias profissionais de dança e também no curso de graduação em dança, percebo que vem aumentando a curiosidade e a pesquisa sobre a preparação física do bailarino, muito além das questões biomecânicas. Várias discussões acerca do tema vêm surgindo e, mesmo que ainda não trazendo respostas concretas ou conclusivas, renovam e ampliam nosso conhecimento do corpo, do movimento e suas possibilidades. Algumas perguntas, no entanto, emergem de forma recorrente: O que fez a técnica do balé clássico se manter até os dias atuais de forma tão estruturada e universal? Qual o sentido de sua prática nos dias de hoje? Como preparar um futuro bailarino? Na busca de respostas para essas perguntas, o trabalho foi se estruturando. Dentro do Programa de Pós-Graduação em Educação Física, percebi junto à minha orientadora que o tema merecia uma maior investigação. Refletir sobre o corpo, o movimento e entender como o treinamento físico se deu ao longo da história, na arte ou no esporte, pode ampliar a nossa percepção do homem e sua relação através do uso do corpo com as sociedades.

Ao nos depararmos com a construção da história da dança cênica, percebemos que o corpo que dança nas diferentes épocas foi adaptado por padrões estéticos que serviam às construções técnicas fundamentadas nos valores e pensamentos vigentes no meio sócio cultural. (TORRES, 2006, p. 1).

Durante a pesquisa bibliográfica foi possível constatar que, em estudos mais recentes, os pesquisadores das áreas da Educação Física e da Dança têm questionado a primazia do uso da técnica do balé clássico na formação dos bailarinos, diferente de estudos mais antigos que a mantinham em um patamar superior em relação às outras técnicas de dança. Porém, se faz

¹ Neste trabalho optou-se pela palavra bailarino que é sinônimo de dançarino.

necessário deixar claro que o objetivo deste trabalho não é levantar debates sobre a atividade artística/estética do balé clássico em si, mas sim entender como a sua técnica permanece como uma formação e treinamento corporal de bailarinos atuais e como ela é sentida/percebida pelos gestores dessa atividade na cidade do Rio de Janeiro, tanto no campo formativo como no profissional.

No primeiro capítulo da presente pesquisa é apresentada uma revisão da literatura sobre a técnica do balé clássico e sua utilização ao longo da história. Para auxiliar a compreender o momento sócio-histórico-cultural em que a técnica do balé clássico foi criada e como se repercute até os dias de hoje, utilizou-se os conceitos do sociólogo Norbert Elias (2011) sobre o processo civilizador e as ideias sobre modernidade sólida e modernidade líquida do pensador Zygmunt Bauman (2001).

No segundo capítulo, escrito em forma de artigo, o objetivo foi compreender, sob o olhar de quatro diretores de escolas técnicas de dança da cidade do Rio de Janeiro, os sentidos da formação dos futuros bailarinos com a técnica do balé clássico. Os pressupostos teóricos de Norbert Elias (2011) sobre o processo civilizador dão suporte ao estudo.

No terceiro capítulo, também em forma de artigo, a meta foi entender como os coreógrafos/diretores de companhias profissionais privadas de dança contemporânea percebem o treinamento com a técnica do balé clássico na formação dos bailarinos atuais. Neste capítulo, as ideias sobre modernidade líquida do sociólogo Zygmunt Bauman (2001) são associadas aos resultados do trabalho.

No quarto capítulo, dedicado às considerações finais, articulam-se as duas visões, dos diretores de escolas e dos coreógrafos, com o intuito de evidenciar como estão se relacionando os formadores de bailarinos e os possíveis empregadores destes profissionais.

Como estratégia metodológica foram realizadas nove entrevistas com roteiro semiestruturado. Finalizada essa etapa, o material coletado foi transcrito para análise. Para Triviños (1987, p.152), as entrevistas semiestruturadas são úteis por favorecer “[...] não só a descrição dos fenômenos sociais, mas também sua explicação e a compreensão de sua totalidade, tanto dentro de sua situação específica como de sua situação de dimensões maiores”.

Os dados coletados foram investigados a partir do método de análise do discurso proposto por Eni Orlandi (2013). A escolha desta técnica pretendeu relacionar os sujeitos entrevistados com outros sujeitos, com os sentidos, com a história, visando compreender como esse treinamento secular se justifica na atual conjuntura. Após a transcrição na íntegra

das entrevistas gravadas, o texto foi analisado conforme Orlandi (2013, p. 77) propõe: 1. Passagem da superfície linguística para o objeto discursivo, 2. Passagem do objeto discursivo para o processo discursivo.

Como a técnica do balé clássico é percebida atualmente na visão destes diretores de escolas técnicas de dança e coreógrafos de companhias contemporâneas profissionais? Como se deve preparar os futuros profissionais que pretendem servir ao mercado da dança carioca atual? Assim, é intenção deste estudo refletir sobre a representação da técnica do balé clássico e suas repercussões no imaginário sociocultural da dança contemporânea carioca e contribuir para refinar o olhar sobre o treinamento e formação dos atuais e futuros bailarinos profissionais brasileiros.

1 O BALÉ CLÁSSICO E A CONSTRUÇÃO DE SUA TÉCNICA.

O balé clássico² é uma forma de dança que nasceu na Itália no século XV, foi levada para a França no século XVI e lá codificada no século XVII. Depois foi difundida no Ocidente a partir do século XVIII e refinada, como conhecemos hoje, no século XIX. Segundo Virgínia Souza (2009), ao olhar para a história da dança ocidental, identifica-se algo peculiar em relação a outras civilizações, pois no Ocidente a dança se mostrou autônoma em relação ao rito religioso e um importante instrumento de legitimação.

O nascimento do balé clássico se confunde com o processo civilizatório ocidental³, processo este que, segundo o sociólogo Norbert Elias (1993, v.2, p. 196-168), consiste na interiorização individual das proibições, no fortalecimento dos mecanismos de autocontrole exercidos sobre as pulsões e emoções e que fez passar do condicionamento social ao autocondicionamento.

No *Quattrocento* italiano, o balé de corte, que precedeu o balé clássico, se tornou uma dança erudita, pois “até então a dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre; a partir deste momento, toma-se consciência da expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para usá-lo” (BOURCIER, 2009, p. 64). O Balé Cômico da Rainha, apresentado em 1581, fixou o gênero do balé na corte francesa, mas somente um século depois, sob os auspícios do rei Luís XIV, e em uma sociedade submetida a regras minuciosas de horários e de etiqueta, é que surgiu o balé clássico. Paul Bourcier (2011) explica as características dessa dança:

Assim surge uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tem mais importância que o significado, o gesto mais importância que a emoção que o produz. Há ruptura entre interioridade e exterioridade, o que explica o fato da dança clássica ser um repertório de gestos sem significado próprio. (BOURCIER, 2011, p. 113)

Ainda segundo Bourcier (2006, p. 114), a vontade do rei Luís XIV de impor regras à essa dança, marcou a criação da Academia Real de Dança em 1661. Na carta que inaugurou a Academia, Luís XIV afirmava a centralidade do papel da dança como treinamento de habilidades físicas, as quais serviriam de base para todas as outras atividades físicas. Luís XIV escreveu:

² Balé Clássico aqui é assumido como sinônimo de Dança Clássica conforme pensamento de Dalal Achcar (1998).

³ Norbert Elias (2011, p. 23), em seu livro *O processo civilizador* (v. 1), conceitua civilização como a “consciência que o Ocidente tem de si mesmo” e que este processo civilizatório aconteceu de forma gradual após a Idade Média.

Luís, pela graça de Deus, Rei da França e de Navarra, a todos os presentes e aos que virão, nossa saudação. Apesar de a Dança ter sido sempre reconhecida como uma das artes das mais honestas e necessárias para a formação do corpo e lhe dar as primeiras e mais naturais disposições para todo tipo de exercícios, como aqueles das armas, entre outros, e sendo, em consequência, uma das mais vantajosas e úteis aos nossos Nobres, bem como aos demais que têm a honra de se aproximar de nossa pessoa, não apenas em tempo de guerra, em nossos exércitos, mas também em tempo de paz, no entretenimento de nossos Balés (LUÍS XIV apud TEIXEIRA, 2012, p. 2).

Em outra parte do mesmo documento, pode-se perceber a diferenciação entre o balé, outras danças e o medo de que ele fosse maculado, quando designou a si próprio e a experientes profissionais da área da época para opinarem e deliberarem a respeito dos “[...] meios para aperfeiçoar essa Arte, corrigir os abusos e defeitos que possam se introduzir nela [...]” (LUÍS XIV apud TEIXEIRA, 2012, p. 3).

Mara Rafael e Cezar Toledo (2015, p. 7) reforçam que o rei concebeu a Academia Real de Dança com o intuito de restituir a perfeição original da dança. Souza (2009) descreve que, nesse período, dentro da corte, a dança era um meio de se relacionar corporalmente e o aprendizado das regras de dança era necessário para que o cortesão tivesse uma atuação social mais eficaz. Era preciso se distinguir para “chamar para si a atenção e os favores de seu soberano”. (SOUZA, 2009, p. 116)

Foi então que, com o intuito de preservar os códigos, gestos e movimentos corporais da dança que se praticava na época, o rei solicitou ao seu mestre de dança, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, que sistematizasse a técnica do balé clássico⁴ (SOUZA, 2009, p. 71). Beauchamps então estabeleceu as cinco posições dos pés e designou termos em francês para os passos. Desde então estão preservados no mundo da dança esses códigos, que servem para o aprendizado e treinamento dos bailarinos clássicos. Verticalidade, as cinco posições dos pés (Fig. 1) e a rotação externa dos membros inferiores são características que se mantêm desde o princípio. Bourcier (2001) define os princípios da técnica:

Regularidade, beleza formal, virtuosismo são o preço da técnica estabelecida por Beauchamps [...] Beauchamps trabalha a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal, uma regra dentro da qual se fixa a via de sua evolução. Em suma, trata-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se torna, forçosamente, artificial. (BOURCIER, 2001, p. 116-117).

⁴ Neste trabalho será considerada a técnica do balé clássico a partir do conjunto de regras codificadas para o treinamento dos bailarinos da dança clássica como arte cênica, codificada por Pierre Beauchamps.

Souza (2009, p. 139) reforça a importância do mestre Beauchamps na construção de uma sistematização de possibilidades de movimentações do corpo baseadas na lógica de comportamento social da corte que possibilitou sua reprodução e que são “observadas como a base da técnica do balé clássico até hoje”. (Fig. 1)

Figura 1 - As cinco posições dos pés do balé clássico.



Fonte: GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. La danse au XXe siècle. Larousse, Paris, 2002, p.13. Disponível em: <<http://www.contemporary-dance.org/name-of-positions-for-floor-barre.html>> Acesso em: 27 dez. 2015.

1.1 A técnica do balé clássico

A origem etimológica da palavra “técnica” vem do grego *techne*, que significa “ofício, habilidade ou arte”. Marcel Mauss (1974) definiu técnica como um ato tradicional e eficaz. Para o sociólogo, não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Ele diz: “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo”. (MAUSS, 1974, p. 407)

Para Victor Oliveira (2013 , p. 26), mais do que modos de agir, a técnica corporal amplia o entendimento do próprio corpo. Tânia Ribeiro (2008, p.12) reforça que o corpo é matéria-prima de técnicas e disposições sociais vigentes e deduz que o corpo humano nunca pode ser encontrado em estado natural, visto que se constitui no primeiro instrumento técnico das sociedades. Para a autora:

Na dança, as técnicas corporais são transmitidas através de estratégias miméticas, fundadas em dois elementos: os gestos e sua visualização cujo exercício consiste em uma manipulação regulada dos corpos, adornada pelo saber coletivo de seus integrantes. As atividades devem ser incorporadas como prática rotineira, a partir da qual se processa a incorporação. (RIBEIRO, 2008, p. 71)

Daniela Aguiar e João Queiroz (2009), após um levantamento sobre várias considerações sobre as técnicas de dança de diferentes autores, constataram que não existe uma definição consensual. Para Klaus Vianna (2015) a técnica, além da estética, precisa ter um sentido utilitário, claro e objetivo e não apenas para corpos reproduzirem movimentos belos e complexos. Helena Katz (2005, p. 166), ratifica as palavras de Vianna e acrescenta: “Treinar significa construir mapas corticais. Assim, deve-se conectar o mais estreitamente possível a ambição estética de um corpo à sua ação de treinamento técnico”.

Para se dançar o balé clássico é preciso de um treinamento singular que organize um gestual muito específico. Nikolai Tarasov (1985, p. 7) explica que a unidade básica da técnica do balé clássico é a pose ou posição⁵, de onde partem os numerosos e variados passos. Em alusão à pintura, Jennifer Homans (2012, p. 49) descreve as cinco posições dos pés como as cores primárias das quais surgem todas as outras construções no balé. Adolfo Salazar corrobora e explicita:

A parte verdadeiramente notável em que se baseia a gramática da dança acadêmica consiste em que está montada com um mecanismo rigoroso que, de princípios rudimentares, as cinco posições dos pés, vai se complicando ordenadamente até o ponto em que, quando os passos mais complicados intervêm, é possível decompô-los, peça por peça, movimento por movimento, até voltar a encontrar, por um caminho inverso, todos os passos que vagarosamente foram integrando aqueles. Nada se improvisa na dança “clássica”, tudo está matematicamente regulado, e como cada movimento ou atitude se baseia em cada um dos valores musicais do compasso, o bailarino dá a ideia, ao dançar, de solfejar a dança e, de fato, se o vemos em uma aula ou ensaio, podemos ouvi-lo cantar grupos de números que correspondem à relação entre os valores do compasso e sua tradução plástica em pés, mãos, pernas e corpo” (SALAZAR apud CAMINADA, 1999, p. 107, 108)

Eliana Caminada (1999, p. 105) aponta que esta técnica seria uma espécie de alfabeto que permite ao corpo treinado por ela falar inúmeros idiomas e, assim, servir a vários tipos de dança. No mesmo sentido, Friedrich Zorn (1905, p. 16) faz uma analogia da dança com a linguagem escrita e compara as posições do balé clássico às vogais, os movimentos simples às consoantes, os movimentos compostos às sílabas, passos com as palavras, encadeamentos ou sequências com frases e a combinação de sequências com parágrafos. Também Eliana Malanga (1985, p. 39) assevera que os passos do balé clássico seriam as frases e as coreografias o discurso. Por fim, Vianna (2015, p. 86) complementa explicando que as cinco posições fundamentais do balé clássico e todas as suas inumeráveis derivadas formaram o meio técnico mais longamente pesquisado, um verdadeiro alfabeto de linguagem dançante.

⁵ Todas as posições do balé clássico são executadas em rotação externa dos membros inferiores, conhecida no mundo da dança como *en-dehors*, a qual segundo grande parte da literatura se justifica por permitir maior agilidade, rapidez e flexibilidade aos movimentos. (ACHCAR 1998, p. 144; AMARAL, 2009, P. 3; CASTRO, 2013, P. 37; MALANGA, 1985, p. 87)

Liliane Mendonça (2013, p. 14) explica que a técnica criada para se dançar o balé clássico é adquirida progressivamente através de um treinamento cotidiano. Conforme a autora, o foco principal é a postura, a rotação externa dos membros inferiores e acrescenta que os movimentos circulares dos membros superiores, a elasticidade, flexibilidade, musicalidade, coordenação e a simetria também são de extrema importância. Para Malanga (1985, p. 97, 85), a técnica do balé clássico “oferece uma ampliação de possibilidades e potencialidades de movimento harmonioso”. Conforme a autora, embora o bailarino possa necessitar de outro complemento técnico dependendo do tipo de dança, os bailarinos com esta formação estão aptos a dançar qualquer tipo de dança.

As aulas da técnica de balé clássico são muito específicas, pois têm professores com explanação de conteúdo ao mesmo tempo em que ocorre o treino de exercícios específicos. Sendo assim, neste estudo será utilizado o termo aula/treino⁶. Disciplina, concentração e busca por superação são características presentes nos treinamentos diários dos bailarinos. A aula/treino da técnica do balé clássico tem estrutura e linguagem universal e tal como um protocolo a ser seguido, as sequências construídas respeitam uma lógica comum. As diferenças no treinamento, segundo Mendonça (2013) estão relacionadas com o nível técnico dos bailarinos.

O corpo treinado com a técnica do balé clássico adquire um registro corporal muito específico. Para Ribeiro (2008), o bailarino é representante de uma *hexis* corporal distinta.

A autora considera que o corpo do bailarino treinado com a técnica do balé clássico desenvolve um *habitus* aristocrático que vai condicionar suas posturas e disposições corpóreas. Diz a autora:

O corpo do bailarino é, mesmo que não seja efetivamente partícipe, representante de uma *hexis* corporal distinta. Sua *hexis* corporal representa a racionalidade própria da arte que o condiciona e se inscreve neste corpo. O corpo do bailarino é exposto durante longo tempo, normalmente no período o qual o agente está desenvolvendo seu *habitus* primário – aquele mais duradouro –, às práticas corpóreas cotidianas que traduzem um *habitus* considerado como aristocrático. Todas as regras existentes na técnica da dança clássica ocidental são traduções sistemáticas de regras de convivência social cortês. (RIBEIRO, 2008, p. 29)

A formação do bailarino clássico é longa e sólida. Existe um consenso na literatura especializada de que um estudante da técnica leva em torno de oito a dez anos para se formar.

⁶Aula: “qualquer atividade de ensino, envolvendo professor e alunos, dentro desse período de tempo”.
Treino: “conjunto de exercícios feitos com jogadores para avaliar suas habilidades”.
(Grande dicionário Houaiss Beta, 2012)
Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br>> Acesso em 20 mar.2016.

(ARAGÃO, 2006; MALANGA, 1995; MENDONÇA, 2013; TARASOV, 1985). Em geral, a prática do balé clássico inicia-se, de fato, a partir dos oito anos. Neste momento inicial, as aulas/treino têm a duração de uma hora e acontecem de duas a três vezes por semana. Aos poucos, novos desafios vão sendo incorporados a partir de um plano estruturado que permitirá o desenvolvimento da técnica no corpo do aluno. Segundo Mendonça (2013), em uma escola de formação, à medida que o aluno se apropria da técnica, a prática passa a ser diária com aulas/treino de duração de uma hora e meia a duas horas. Após o período de formação, na preparação do bailarino profissional para a performance, a aula/treino continua a ser diária e com a duração média de uma hora e meia. Porém, o profissional deve ter a consciência de que essa aula/treino passa a ser dirigida com objetivos precisos e com o foco em resultados finais do mais alto nível, afinal a prioridade passa a ser a performance artística. Conforme a autora “a técnica para um bailarino consiste, acima de tudo, no conhecimento aprofundado do seu instrumento, que lhe permite expressar-se com dança através dele”. (MENDONÇA, 2013, p. 26),

1.2 O cenário atual da formação e do treinamento pela técnica do balé clássico na cidade do Rio de Janeiro

Atualmente, na cidade do Rio de Janeiro, além dos cursos livres, existem quatro escolas privadas e duas públicas que oferecem o ensino técnico profissionalizante em dança⁷. Em todas elas a técnica do balé clássico é oferecida, sendo que na maioria é a que tem maior carga horária e ênfase.

Ocorre que hoje, exceto o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a maior parte das companhias profissionais de dança cariocas trabalha com a dança contemporânea, que expressa uma estética diferenciada do balé clássico. Ribeiro (2008) ilustra essa diferenciação entre o balé clássico e a dança contemporânea:

O balé clássico exerce uma imposição de códigos sobre os corpos e formas de pensamento, nos espaços e relações sociais. Já a dança contemporânea, expressa uma gramática diferenciada nos corpos, na dimensão espacial e na dinâmica de movimentos. O diferencial está no processo de disciplinamento corporal dos treinamentos e das formas rituais de expressão entre modalidades de dança. (RIBEIRO, 2008, p. 13).

⁷ Disponível em: <http://www.faq.inf.br/educacao-profissional/escolas-tecnicas-no-rj-cursos-tecnicos-presenciais-e-a-distancia/> Acesso em 27. jan de 2016.

No que tange à preparação física dos bailarinos, esse diferencial suscita uma certa tensão no mundo da dança. De um lado, conforme André Lima (apud Oliveira, 2013, p. 28), há um consenso generalizado, de parte de profissionais da área, de que o treinamento com a técnica do balé clássico representa uma base para todo e qualquer desempenho apurado na dança, como se observa na fala de Flávio Sampaio (apud Oliveira e Laparotti 2013, p. 4) quando diz que “a técnica do balé clássico é o método mais eficiente e completo para se construir um bailarino de qualquer estilo”.

No que diz respeito à literatura sobre o tema, Rousejanny Ferreira (2008) observou que nos cinco livros escritos sobre história da dança no Brasil até 1999, o tratamento dado ao balé clássico mereceu destaque em todos, sendo considerado superior a outras formas de dança. Fernanda Monte e Juarez Nascimento (2008) constataram também que, até o final do século XX, existia uma concordância entre os profissionais da área de que a técnica do balé clássico seria uma “Dança-mãe”, mas perceberam que existe hoje uma mudança em relação a essa ideia.

Considerando as origens da técnica do balé clássico, há de se convir que seja natural tal pensamento, afinal ela foi criada com essa prerrogativa, já que o rei Luís XIV, na criação da escola de dança, considerava o treinamento do balé clássico como necessário para todo o tipo de exercícios. Rafael e Toledo enfatizam como este treinamento foi considerado superior desde a sua gênese:

Quando inaugurou a *Academia Real de Dança*, Luís XIV enquadrou a expressão da dança a uma estética considerada bela para o rei, a qual fazia parte de uma política em que o rei, ao governar o Estado, governava até mesmo os atos e os gestos de seus membros. (RAFAEL e TOLEDO, 2012, p. 5)

Por outro lado, em relação a este aspecto, pesquisadores mais contemporâneos têm outras opiniões sobre a formação e o treinamento do bailarino atual. Ainda na década de 1980, Vianna (2005, p. 87) já afirmava que era impossível estabelecer uma única técnica porque existiam várias respostas e várias saídas. Katz (2005, p. 166) corrobora com esse pensamento e explicita que apesar de a técnica do balé clássico permitir uma aplicabilidade ampla, não significa que facilite todas as estéticas.

Em estudo mais recente, Silvia Soter (2009, p. 91, 93) expõe que, quando se fala de dança contemporânea, não parece ser possível estabelecer uma técnica específica, razão pela qual sugere o termo “método” para o trabalho que busca preparar o corpo do artista contemporâneo, o qual irá variar de acordo com o objetivo perseguido. Em concordância com Katz, Vianna e Soter, Monique Assis e Adriana Correia (2005, p. 25) observaram que a cena

da dança carioca vem necessitando cada vez mais de corpos híbridos para realizar suas obras e que a técnica não mais aparece como um fim, mas como uma ferramenta para se atingir o resultado desejado. Thaís Gonçalves (2014, p. 55) faz uma retrospectiva e questiona, sem responder, o que seria a dança hoje:

Numa retrospectiva panorâmica, podemos perceber em linhas gerais que entre os séculos XVI e XIX havia concordância sobre o que era dança, assim como estavam delimitados os pressupostos da arte erudita. Com a virada do século XIX para o século XX, as vanguardas modernistas começaram a friccionar conceitualmente a arte e a propor outras estéticas que alargaram e começaram a diversificar o universo da dança, até mesmo negando alguns de seus elementos tradicionalmente instituídos, como a sapatilha de ponta, os vestidos de tule e os temas etéreos e platônicos que permeavam os espetáculos, indicando uma aproximação da dança com o mundo real e vivido, relacionando arte e vida. Na primeira metade do século XX não havia muita dúvida sobre o que constituía o universo da dança, ainda que controvérsias sobrevoassem esse território. (...) No entanto, a partir da segunda metade do século XX, uma mudança conceitual apresentou-se de modo mais contundente com base na questão: o que é dança? (GONÇALVES, 2013, p. 55)

Mais recentemente, Tereza Rocha (2014, p. 39) parece ter acabado esta controvérsia e considerou esse embate ultrapassado: “quem ousará repetir bobices tão festejadas por aí: de um lado os imperialistas dizendo ‘ballet é a base de tudo’; de outro, os relativistas com suas máximas ‘ballet não muda’(...). Falsos problemas”. Para a autora, o balé não é a base, muda sempre e o problema talvez esteja no ensino.

1.3 A solidez da técnica do balé na liquidez contemporânea

A técnica do balé clássico foi sistematizada em uma sociedade aristocrática, patrocinada por um rei absolutista, em um momento que Elias (2009) descreveu como de intensa regulação dos impulsos. Bauman (2009, p. 15) designou a metáfora “modernidade sólida” para este tempo sem ambivalências, onde tudo deveria ser conhecido, categorizado e controlado. O balé clássico e sua técnica são, por conseguinte, impregnados dessa solidez. Porém, esta técnica não precisa carregar o momento histórico no qual se originou, ela se tornou autônoma da dança que a gerou e, assim, por si só pode continuar a ser utilizada por quem desejar. Como disse Arrieta (apud Santos, 2014, p. 79): “a técnica é uma série de exercícios que levam à compreensão de alguma ideia, sendo o balé essa técnica e algo mais”.

Vivian Barbosa (2010, p. 225) explica que historicamente o ensino da dança tem correspondido ao produto artístico criado e pergunta: “E se o produto final for incerto e inesperado? Como seria então preparar o bailarino para estar aberto às mais diversas formas

de fazer pensar na atualidade”? O panorama da dança contemporânea da segunda metade do século XX e estes primeiros anos do século XXI mostra uma emergência de modos de criar que se pretendem únicos e originais (SOTER, 2009). Diz a autora: “para cada ‘corpo’, para cada ‘ideia’ ou novo ‘projeto’, há que se procurar (sempre sem a garantia de encontrar) uma maneira própria e apropriada de fazê-la ou fazê-lo existir”. Sem técnica estabelecida, com propostas mais flexíveis, essa dança líquida, fluida e mutante se aproxima da ideia sobre “modernidade líquida” de Bauman (2001), na qual tudo é volátil.

Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar, mas como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo. (BAUMAN, 2001, p. 14)

Assim, o presente estudo pretende olhar para frente a partir das seguintes premissas: de que a técnica do balé clássico é sólida e autônoma; não é a base universal para toda e qualquer dança e segue evoluindo. Compreender os sentidos da prática desta técnica sob ótica dos formadores e empregadores da dança contemporânea carioca, pode contribuir para abrir novas questões e ampliar os debates acerca da Dança e suas relações com outras áreas do saber.

2 ESTUDO 1 – ALGUNS SENTIDOS SOBRE A FORMAÇÃO DO BAILARINO COM A TÉCNICA DO BALÉ CLÁSSICO SOB A ÓTICA DE DIRETORES DE ESCOLAS TÉCNICAS EM DANÇA NO RIO DE JANEIRO NA CONTEMPORANEIDADE

A técnica do balé clássico foi sistematizada há mais de três séculos e permanece sendo utilizada na formação e treinamento de bailarinos profissionais contemporâneos. Nesse caminho novas reflexões acerca desse treinamento se fazem necessárias para que ele possa continuar a evoluir e se (re)significar. A linguagem coreográfica atual utilizada por coreógrafos de companhias contemporâneas não exige mais um corpo treinado unicamente com a técnica do balé clássico. Entretanto, no Rio de Janeiro, em grande parte das escolas técnicas e graduações em dança, a técnica do balé é oferecida aos alunos como uma ferramenta essencial para quem deseja se profissionalizar. Diante disso, O presente estudo objetiva verificar os sentidos da utilização da técnica do balé clássico no atual mercado de trabalho da dança profissional contemporânea carioca sob a ótica de diretores de escolas técnicas de dança da cidade do Rio de Janeiro. Os dados coletados, de entrevistas semiestruturadas, com quatro diretores, foram interpretados a partir do método de Análise do Discurso proposto por Eni Orlandi. Verificou-se que os diretores mantêm os preceitos fundantes da técnica na formação de seus bailarinos, mas a colocam em um novo lugar que dialoga com outras técnicas e métodos do universo da dança cênica contemporânea.

Palavras-chave: Dança. Técnica do balé. Análise do discurso. Formação profissional.

Introdução

Para se dançar o balé clássico⁸ é imprescindível que se aprenda, domine e pratique a sua técnica. Porém, a recíproca não é verdadeira, pois ao aprender esta técnica não será imperioso que se dance o balé clássico. É possível utilizar a técnica do balé clássico para outros fins, como: dançar outras danças, trabalhar a consciência corporal, melhorar seu desempenho em algum esporte, entre outras possibilidades. Portanto, sem o risco de incorrer em uma generalização vazia, pode-se dizer que a técnica do balé clássico se tornou, ao longo da sua história, autônoma em relação à dança que a gerou.

A formação completa do bailarino com a técnica do balé clássico é longa e sólida e há um consenso na literatura de que um estudante, leva em torno de oito a dez anos para se

⁸ Balé Clássico aqui é assumido como sinônimo de Dança Clássica conforme pensamento de Dalal Achcar (1998).

formar. (ARAGÃO, 2006; MALANGA, 1995; MENDONÇA, 2013; TARASOV, 1985). Atualmente na cidade do Rio de Janeiro, além dos cursos livres de dança, existem seis escolas que oferecem o ensino técnico profissionalizante em dança⁹, sendo duas escolas públicas¹⁰ e quatro particulares. A técnica do balé clássico é oferecida em todas elas e, na maioria das vezes, com uma carga horária e nível de exigência superior às outras práticas.

A técnica do balé clássico vem se desenvolvendo há mais de trezentos anos e permeia a formação e o treinamento diário de grande parte dos bailarinos profissionais atuais. O corpo do bailarino é o seu instrumento e, assim como os atletas, precisa de um treinamento árduo, contínuo e singular. Segundo Marcel Mauss (1974), o corpo é o primeiro e mais natural objeto técnico do homem e as técnicas são maneiras de se servir dele. A técnica do balé clássico, conforme Moreira (2013, p. 90), trabalha “força, resistência, postura, equilíbrio, alongamento, flexibilidade, graciosidade e elegância”, valências imprescindíveis para estes profissionais.

Ocorre que, principalmente depois do desenvolvimento da dança contemporânea a partir da década de 1960 pelas mãos de Merce Cunningham nos Estados Unidos e Pina Baush na Alemanha, o mercado da dança profissional diversificou-se e a maior parte das companhias profissionais de dança carioca trabalha hoje com a dança contemporânea, que, via de regra, expressa uma estética diferenciada do balé clássico (BUARQUE, 2014). Segundo Puoli (2010, p. 51), “o nicho de dança clássica no Brasil é restrito e os projetos de dança contemporânea encontram terreno mais fértil para se instalarem e permanecerem por serem mais arrojados e modernos”. A prevalência da dança contemporânea sobre o balé clássico no cenário carioca pode ser evidenciada a partir da análise dos dezoito projetos aprovados para a área de dança no Programa de Fomento à Cultura¹¹ de 2015. Entre esses dezoito projetos, dezesseis eram relacionados com a dança contemporânea (festivais, companhias, solos), um estava ligado à dança moderna e apenas um destinava-se ao balé clássico, e era para a construção de um site.

A intenção deste estudo é investigar os sentidos dessa formação na atualidade e

⁹ Disponível em: <http://www.faq.inf.br/educacao-profissional/escolas-tecnicas-no-rj-cursos-tecnicos-presenciais-e-a-distancia/> Acesso em 27. jan de 2016.

¹⁰ Processo seletivo obrigatório por aptidão física, técnica e artística ou por sorteio.

¹¹ Programa da Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro que tem como objetivo fomentar a produção artística da cidade. Segundo seu site, “trata-se do maior e mais abrangente edital público do país”, o qual designou três milhões de reais para o patrocínio à dança em 2015. Disponível em <http://www.rio.tj.gov.br/dlstatic/10112/5481854/4143460/PublicacaoResultados_2015.pdf> Acesso em 06 mar. 2016.

entender como estão se preparando os futuros profissionais da dança carioca a partir da perspectiva dos diretores de escolas técnicas particulares de dança cariocas, levando-se em conta o mercado profissional da dança atual.

Pensar a técnica do balé clássico, isoladamente de sua dança, amplia as possibilidades de pesquisa e pode contribuir para refinar o olhar sobre a formação dos atuais e futuros bailarinos profissionais brasileiros. Importante ressaltar que o objetivo desse trabalho não é levantar debates sobre a atividade artística/estética do balé clássico e sim entender como a sua técnica, permanece depois de mais de três séculos como uma formação corporal significativa, sob a ótica desses formadores de profissionais na cidade do Rio de Janeiro.

Ao nos depararmos com a construção da história da dança cênica, percebemos que o corpo que dança nas diferentes épocas foi adaptado por padrões estéticos que serviam às construções técnicas fundamentadas nos valores e pensamentos vigentes no meio sócio cultural. (TORRES, 2006, p. 1).

O balé clássico e sua técnica.

O balé clássico é uma forma de dança que nasceu na Itália no século XV, foi levada para a França no século XVI e lá codificada no século XVII. Depois foi difundida no Ocidente a partir do século XVIII e refinada, como conhecemos hoje, no século XIX. O nascimento do balé clássico se confunde com o processo civilizatório ocidental¹², processo este que, segundo o sociólogo Norbert Elias (1993), consiste na interiorização individual das proibições, no fortalecimento dos mecanismos de autocontrole exercidos sobre as pulsões e emoções e que fez passar do condicionamento social ao autocondicionamento.

Conforme Elias (1993), a nobreza cortesã da França dos séculos XVII e XVIII formou o elenco básico de modelos de conduta social ocidental da época. É nessa corte, e coincidentemente em seu primeiro ano de poder pessoal que, conforme Bourcier (2006), o rei Luís XIV criou a Academia Real de Dança em 1661, com o intuito de imobilizar a dança da época em regras. Posteriormente, conforme Souza (2009), o rei solicitou ao seu mestre de dança, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps¹³, que sistematizasse a técnica do balé clássico¹⁴.

¹² Norbert Elias (2011, p. 23), em seu livro *O processo civilizador* (v. 1), conceitua civilização como a “consciência que o Ocidente tem de si mesmo” e que este processo aconteceu de forma gradual após a Idade Média.

¹³ Claude-Louis- Pierre de Beauchamps foi professor de dança do rei Luis XIV e posteriormente presidente da Academia Real de Dança.

Beauchamps então estabeleceu as cinco posições dos pés e designou termos em francês para os passos. Verticalidade, as cinco posições dos pés (Fig. 1) e a rotação externa dos membros inferiores, são características que se mantêm desde o princípio. Conforme Souza (2009) Beauchamps criou um sistema de disposições corpóreas que possibilitou sua reprodução e que são observadas como a base fundamental da técnica do balé clássico até os dias atuais. (Fig. 1). Homans (2012, p. 50) explica que as cinco posições dos pés foram criadas com o intuito de servir “como um mapa, preparando os pés para sair por caminhos claramente definidos, para a frente, para os lados, para trás (não eram permitidas deambulações imprecisas); continham e mediam o movimento, garantindo que ele fosse sempre comedido e proporcionado”.

Após este primeiro momento, a técnica do balé clássico passou por várias fases, nas quais foram acrescentados novos movimentos. No século das Luzes o balé clássico teve como estímulo uma nova plateia, a burguesia, que buscava ascender socialmente. Segundo Elias (1993), nesse período a aristocracia já vinha sofrendo uma pressão muito grande da burguesia e ir ao teatro ver os balés aumentava o prestígio social desta classe. Para agradar esse novo público, os mestres de dança da época iniciaram algumas modificações na técnica do balé clássico, como o incremento de novos e rebuscados passos.

No século seguinte, após a revolução francesa, com o surgimento do balé romântico, um dos momentos mais importantes da história da dança cênica ocidental, a técnica do balé clássico se aperfeiçoou e surgiu com um novo recurso técnico que permanece até os dias atuais, a dança sobre pontas. (PEREIRA, 2006, p. 181) Na segunda metade do século XIX, segundo Homans (2012, p. 331), o balé clássico migrou para a Rússia associado ao projeto de ocidentalização do país. Lá a técnica do balé clássico foi redefinida por vários mestres de balé franceses, italianos e dinamarqueses culminando com uma nova geração de bailarinos com corpos esculpidos, movimentos dóceis e fluidos que realçavam a flexibilidade. Um pequeno grupo desses bailarinos russos mudou-se para a França no começo do século XX e levou o balé clássico e sua técnica a um novo patamar que culminou com o desabrochar da dança moderna¹⁵. Nesse momento, de acordo com Elias (1993), iniciava-se também uma nova fase no processo civilizador ocidental devido a separação das esferas profissionais e privadas.

¹⁴ Neste trabalho será considerada a técnica do balé clássico a partir do conjunto de regras codificadas para o treinamento dos bailarinos da dança clássica como arte cênica, codificada por Pierre Beauchamps.

¹⁵ Segundo Mônica Dantas (2005, p. 33) “a dança moderna surgiu no início do século XX tendo como fim fazer da dança uma arte do seu tempo. Estruturou-se a partir de diferentes métodos”.

Thaís Gonçalves (2014) explica que nesse estágio as vanguardas modernistas começaram a propor novas estéticas para a dança cênica, às vezes até negando alguns de seus elementos tradicionais, como a sapatilha de ponta, os vestidos de tule e os temas etéreos e platônicos que ainda permeavam os espetáculos. A dança moderna aproximava a dança com o mundo real e vivido, relacionando arte e vida, porém não havia muita dúvida sobre o que constituía o universo da dança e a técnica do balé clássico seguia como o treinamento fundamental para todo e qualquer bailarino profissional. Porém, após os anos 1950, uma mudança conceitual friccionou o mundo da arte. Surgiu então a dança contemporânea¹⁶ e com ela novas demandas, incluindo a preparação e a formação do bailarino. A técnica do balé clássico passou a ser questionada e desde então esse tema vem sendo abordado de forma polêmica no mundo da dança.

No Brasil, de acordo com Pereira (2003, p. 91), a criação da primeira escola oficial de bailados¹⁷ em 1927 foi “o primeiro passo, fundamental, para a construção de uma história, de uma tradição de dança no país”. Desde então o balé clássico e sua técnica vem se disseminando por terras brasileiras. Importante enfatizar a relevância da cidade do Rio de Janeiro no cenário nacional, no que tange à manutenção da tradição do balé clássico e sua técnica, visto serem cariocas a citada escola e o fruto dela, o Ballet do Theatro Municipal¹⁸.

Método

Para atender ao objetivo proposto pelo estudo optou-se pela utilização de uma pesquisa descritiva com abordagem qualitativa que se caracterizou por buscar os dados diretamente na fonte de origem por meio de entrevistas semiestruturadas. Para Triviños (1987,

¹⁶ Segundo Dantas (2005, p. 33) dança contemporânea é um “termo utilizado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje as quais não se enquadram nas classificações tradicionais, como balé e dança moderna”.

¹⁷ Escola fundada pela bailarina russa Maria Olenewa oriunda dos *Ballets* Russos. Hoje Escola de Dança, Artes e Técnicas do Theatro Municipal Maria Olenewa permanece em atividade e a técnica do balé clássico é preponderante na formação.

¹⁸ Primeira companhia de dança Brasileira, criada em 1936 pela bailarina russa Maria Olenewa. Essa companhia origina-se da Escola de Dança Maria Olenewa, é subsidiada pelo estado e conta com cerca de cem bailarinos que são contratados como funcionários públicos. Trabalha exclusivamente com a técnica do balé clássico no treinamento dos bailarinos e segundo Teixeira (2011, p. 3) é a única companhia estatal brasileira que mantém vínculo com o repertório dos balés clássicos.

p.152), essas entrevistas são úteis por favorecer “[...] não só a descrição dos fenômenos sociais, mas também sua explicação e a compreensão de sua totalidade, tanto dentro de sua situação específica como de sua situação de dimensões maiores”.

Das seis escolas que oferecem o ensino técnico em dança na cidade do Rio de Janeiro, foram convidados os quatro diretores de escolas de dança particulares, sendo duas escolas situadas na zona norte e duas situadas na zona sul do Rio de Janeiro. A escolha das escolas particulares se deu em função de não terem um processo seletivo rigoroso, nem vagas limitadas. Essas escolas têm grande relevância para a dança carioca e delas saíram vários bailarinos para o mercado de trabalho. Importante também destacar que essas escolas têm entre trinta e quarenta e cinco anos de existência, o que dá a esses diretores uma representação significativa no cenário da dança da cidade. Todos os quatro diretores das escolas técnicas particulares se disponibilizaram. Após o aceite, foram definidos data, local e horário apropriados para a realização das entrevistas individuais. Todas as diretrizes da pesquisa, incluindo a leitura do termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE), foram feitas. As entrevistas ocorreram entre novembro de 2015 e janeiro de 2016.

Finalizada essa etapa, o material coletado foi transcrito para análise. Os dados foram analisados e interpretados a partir do método de análise do discurso proposto por Eni Orlandi (2013). A escolha desta técnica de análise de dados pretendeu relacionar os sujeitos entrevistados com outros sujeitos, com os sentidos, com a história visando compreender como esse treinamento secular se justifica na atual conjuntura. Após a transcrição na íntegra das entrevistas gravadas, o texto foi analisado conforme Orlandi (2013) propõe: 1. Passagem da superfície linguística para o objeto discursivo, 2. Passagem do objeto discursivo para o processo discursivo.

A pesquisa obedeceu aos padrões éticos exigidos pela resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde (CNS) sobre pesquisa com seres humanos e foi aprovada pelo Comitê de Ética do Hospital Universitário Pedro Ernesto/ UERJ. Foi aprovado em dez de outubro de 2015, sob o protocolo de número: 49210115.9.0000.5259.

Resultados e Discussão

O discurso é o lugar em que se pode compreender como a língua produz sentidos

por/para os sujeitos, segundo Orlandi (2013). A partir dos resultados das entrevistas pôde-se associar alguns pressupostos teóricos da teoria dos “princípios civilizadores” de Norbert Elias às falas dos entrevistados.

Em sua gênese, a técnica do balé clássico teve o apoio do rei Luís XIV, que a considerava como primordial para todos os tipos de exercícios da época. Em algumas falas dos entrevistados¹⁹ pode-se reconhecer pensamento semelhante ao serem perguntados sobre a importância da técnica do balé para os futuros bailarinos em relação às outras técnicas:

A vontade de dançar é grande, então eles têm o balé clássico como primeiro caminho, mas nem sempre é o balé que vai realizá-los, mas eles entram primeiro no balé e depois vão para outros. (DE 1)

Acho que ele tem sim (que fazer balé) [...] para que ele possa conviver com outras danças [...] agora o balé vai dar a possibilidade dele trabalhar melhor, dele poder entender o que ele está fazendo. (DE 2)

É indispensável. (DE 4)

Quando nascemos os discursos já estão em processo e conforme Orlandi (2013) as condições e locais de produção do discurso compreendem os sujeitos e a situação. No sentido amplo essas condições de produção incluem o contexto sócio-histórico e ideológico. Verifica-se que existe uma razão histórica e ideológica nas falas dos entrevistados nos exemplos: “[...] eles têm o balé clássico como primeiro caminho [...]”, ou “Acho que ele tem sim (que fazer balé) [...] para que possa conviver com as outras danças [...]” ou simplesmente “Indispensável”. Percebe-se que existe uma valorização dessa técnica sobre as outras, uma criação discursiva de que o domínio desta técnica permite a entrada para o mundo da dança, criando uma distinção dentro dela própria. É o que Orlandi (2013) chama de interdiscurso ou memória discursiva que disponibiliza dizeres que vão afetar o modo como os sujeitos significam uma determinada mensagem.

É preciso lembrar que no final do século XVII, dentro da corte francesa, ser treinado pela técnica do balé clássico distinguia um nobre em relação ao outro, e ter o domínio da técnica do balé clássico era quase uma experiência mítica, no sentido designado por Ansart (1978, p. 23), por ser uma “experiência cotidiana, o imaginário vivido, o modo de relação dos homens consigo mesmos, com o mundo e com os outros”. A corte de Luís XIV não mais existe, contudo pôde-se perceber que esse entendimento ainda persiste. Ferreira (2008), observou que, nos cinco livros escritos sobre história da dança no Brasil até 1999, o tratamento dado ao balé clássico mereceu destaque em todos e era considerado superior a

¹⁹ Neste estudo os entrevistados serão designados pelas siglas DE (diretores de escolas) seguido de números para que suas identidades sejam ocultadas.

outras formas de dança. Foi possível reconhecer, nos dizeres dos entrevistados, essa supremacia da técnica do balé clássico.

Entretanto, em vários momentos foi possível perceber uma tentativa de mudança de padrão em relação à preponderância da técnica do balé como treinamento fundante pelos entrevistados. Ei-los:

[...] o que a gente orienta é que eles tenham um pensamento mais aberto, porque antigamente eles eram muito bitolados. [...] Então a gente convida eventualmente alguns professores pra que eles possam conhecer essas outras linguagens. [...] eles não tem que ficar presos ao balé clássico. (DE 1)

[...] não é um balé [...] focado no balé do século retrasado. Agora dentro do curso de balé ele (bailarino) faz (aula de dança contemporânea) uma vez por semana [...] E aí ele (o bailarino) vai ter contato com outra possibilidade de dança. Agora dentro do curso de balé ele faz uma vez por semana, ele pode ir sem sapatilha, ele vai como ele quiser, ele vai ter e vivenciar outra possibilidade de dança. (DE 2)

[...] na verdade a gente vai ver o balé como instrumento para melhor dançar e localizar outras linguagens. (DE 3)

Eles (os futuros bailarinos) deveriam usar todas as técnicas de dança que fariam muito bem a eles. Eles deveriam poder usar o corpo em várias formas. [...] Para que seu corpo possa sentir as diferenças, pois ele fica mais preparado (quando faz outras técnicas). Para qualquer coisa que vier ele estar pronto. Ele não se limita a uma técnica. (DE 4)

Orlandi (2013, p. 34) alerta que é preciso “escutar o não-dito naquilo que é dito”, pois só uma parte do que o sujeito diz é acessível a ele. Segundo Lima (apud Oliveira, 2013) existe um consenso generalizado, de parte de profissionais da área de dança, de que o treinamento com a técnica do balé clássico representa uma base para todo e qualquer desempenho apurado na dança. É possível observar que as falas acima estão atreladas ao treinamento do balé clássico como alicerce para a formação do bailarino contemporâneo quando dizem: “Então a gente convida eventualmente alguns professores pra que eles possam conhecer essas outras linguagens [...]” ou “E aí ele vai ter contato com outra possibilidade de dança”, ou ainda “não tem que ficar presos ao balé clássico”.

Mas ao mesmo tempo é possível sentir uma tentativa de apontar novos caminhos, como em: “Eles deveriam poder usar o corpo em várias formas” ou “a gente vai ver o balé como instrumento para melhor dançar e localizar outras linguagens”. Esses dizeres coincidem com os achados de Monte e Nascimento (2008) que constataram também que, até o final do século XX, existia uma concordância entre os profissionais da área de que o balé clássico seria uma “Dança-mãe”, mas estes autores perceberam que existe hoje uma mudança em relação a essa ideia por parte de bailarinos contemporâneos.

Em apenas uma fala pode-se identificar que existe um olhar diferenciado que separa a

técnica da estética do balé clássico. Como se vê a seguir:

“ [...] a técnica do balé na verdade é estruturante, [...] nos dá elementos para compreender o vocabulário, a história da dança, e que ela vai desenvolver determinadas habilidades”. (DE 3)

Parece pouco articulado com as outras falas dos entrevistados, mas mostra a emergência de novas possibilidades de entendimento da utilização da técnica do balé clássico no mundo da dança contemporânea. No discurso, segundo Orlandi (2013), é difícil traçar limites entre o que está na memória (parafrástico) ; e o atual, que joga com o equívoco (polissêmico). Nos casos dos dois blocos de dizeres acima foi possível depreender que ao mesmo tempo que existe algo que mantém “Agora dentro do curso de balé” existe um impulso direcionando para o novo, “ele vai ter e vivenciar outra possibilidade de dança”.

Segundo Silva, Medeiros e Marchi (2012, p. 466), a dança pode ser investigada e percebida por diferentes aspectos de análise, que podem conferir diversos sentidos e significados. Para estes autores a dança se configura como um campo com leis próprias e “demonstra seu potencial enquanto fenômeno social no processo de renovação, transformação e significação da sociedade”.

Percebeu-se nas falas analisadas que o pensamento mais antigo sobre o treinamento do balé clássico, como suporte para toda e qualquer dança, vem se transformando. Mesmo para os formadores que acreditam na construção de bailarinos com um enfoque principal na técnica do balé clássico, em seus discursos já não a evidenciam mais como superior. Para Orlandi (2013, p. 36) “ é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam”. Preserva-se o prestígio, indicando-a como primeira técnica de treinamento, mas permite-se uma interpenetração de novas técnicas de dança associadas para que os bailarinos possam se adequar às demandas mais contemporâneas da dança atual. Para Elias (1993) períodos de transição no processo civilizador proporcionam uma oportunidade para se refletir, pois os padrões novos ainda não surgiram, mas os padrões antigos já foram contestados.

Orlandi (2013, p. 39) elucida que os discursos se constituem a partir de três fatores: 1. pela relação dos sentidos, quando “um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros”; 2. por antecipação do sujeito que fala em relação ao seu interlocutor, pois este dirá de um modo “segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte”; 3. mediante a relação de forças quando se pode dizer que “o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz.

Olhando sob essas perspectivas, nas entrevistas analisadas, pode-se perceber que: 1. a técnica do balé clássico permanece como um treinamento importante na formação dos bailarinos de acordo com a tradição secular, porém com um olhar mais fluido e maleável em relação às outras técnicas e métodos corporais, o que aponta novas e mais amplas possibilidades de treinamento; 2. os entrevistados sabem do impacto de suas falas e se mostram atentos às mudanças que vem ocorrendo no mundo da dança profissional; 3. que do lugar onde se encontram, têm a possibilidade de transformar conforme as suas possibilidades e demandas.

Considerações finais

Após a análise das entrevistas, foi possível constatar que existe uma mudança de olhar para a técnica do balé clássico. Todos os diretores de escolas técnicas particulares de dança, que são os principais formadores cariocas, enxergam a técnica do balé clássico como uma importante ferramenta para os bailarinos que eles se propõe a formar e, ao mesmo tempo, estão disponíveis a acompanhar as transformações inexoráveis da dança profissional que tende a ser cada vez mais híbrida.

A técnica do balé clássico foi sistematizada em uma sociedade aristocrática, patrocinada por um rei absolutista, em um momento que Elias (1993) descreveu como de intensa regulação dos impulsos do início do processo civilizatório ocidental. Zygmunt Bauman (2001) utiliza a metáfora “modernidade sólida” para essa época sem ambivalências, onde tudo deveria ser conhecido, categorizado e controlado. O balé clássico e sua técnica são, por conseguinte, impregnados dessa solidez. Porém, esta técnica não precisa carregar o momento histórico no qual se originou, ela já se tornou autônoma em relação a dança que a gerou e, por si só, pode continuar a ser utilizada por quem assim desejar.

Voltando às perguntas iniciais sobre os sentidos dessa formação na atualidade e como se deve preparar os futuros profissionais que pretendem servir ao mercado da dança carioca atual, pôde-se inferir que os sentidos estão se alterando. Os diretores das escolas técnicas mantêm os preceitos fundantes da técnica, mas a colocam em um novo lugar. Um lugar de consciência, de instrumentalização corporal, que agrega valor para os bailarinos contemporâneos e ao mesmo tempo dialoga com outras técnicas e métodos do universo da

dança cênica. Menos uma “Dança-mãe” e mais uma “Dança-irmã mais velha”. Como disse Arrieta (apud Santos, 2014, p. 79), “a técnica clássica, no decorrer da história, é a que mais teve oportunidade de se desenvolver, tornando-se, portanto, um legado de indiscutível importância para todo o conjunto de danças que coexistem na contemporaneidade”.

Faz-se mister que os estudos sobre o balé clássico e sua técnica sejam fomentados para que novos caminhos possam ser percorridos. Como continuidade sugere-se investigar, pelo olhar dos bailarinos profissionais como eles percebem e sentem esta técnica na contemporaneidade. Novas visões, em um mundo que se transforma a uma velocidade incrível, e que segundo Elias (1993) difere em estrutura de todas as mudanças precedentes. Bauman (2001) considera adequadas, para captar a presente fase, as metáforas “liquidez” ou “fluidez”. Nesse momento líquido e conturbado é possível inferir que a solidez da técnica do balé clássico seja capaz de auxiliar os futuros bailarinos contemporâneos em sua ancoragens corpóreas e, lado a lado com outras técnicas e métodos, possa seguir contribuindo para a dança, para a educação do corpo e para quem mais dela quiser usufruir.

REFERÊNCIAS

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

ANSART, Pierre. *Ideologias, conflitos e poder*. Tradução de Aurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ARAGÃO, Vera; CAMINADA, Eliana. *Programa de ensino de ballet: uma proposição*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro : Zahar, 2001.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUARQUE, Isabela Maria A. G. *Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional da dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990)*. 2014. 273f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2014.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” Criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n.2, p. 31-57, maio/agosto de 2005.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. v. 1. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *O processo civilizador: formação do estado e civilização*. v. 2. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERREIRA, Rousejanny . Para desequilibrar o balé: uma análise da constituição estética do balé. *Anais congresso internacional de história de Jataí*, Goiás, 2008.

GONÇALVES, Thaís. Dança clássica no mundo contemporâneo? Paradoxos, dobras, extensões e invenções. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 53-61.

HOMANS, Jennifer. *Os anjos de Apolo: uma história do ballet*. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Edições70, 2012.

LIMA, Marlina D. Reflexões acerca da técnica na dança sob um olhar fenomenológico. In: WOSNIAK, C.; TOMAZZONI, Airton; MARINHO Nirvana. (Org.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode ser (ess)a técnica*. Joinville: Nova Letra, 2010, p. 147-151.

MALANGA, Eliana. *Comunicação e balê*. São Paulo: Edima. 1985.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974.

MONTE, Fernanda; NASCIMENTO, Juarez. Reflexões sobre as mudanças no contexto histórico da dança do século XX e a dança na atualidade. *Revista Digital* - Buenos Aires - Ano 13 – nº 127 – Dez. 2008.

MOREIRA, Rui. Balé clássico: um dos métodos de formação e preparo de artistas de dança expressiva cênica na contemporaneidade. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 85-90.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves. Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 1, p. 22-33, jan./jun. 2013.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. Gruas Vaidosas. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006. p. 173-190.

PUOLI, Giovana. *O ballet no Brasil e a economia criativa: evolução histórica e perspectivas para o século XXI*. 2010. 127f. Monografia (Bacharelado em Economia) – Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Economia da Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, 2010.

ROCHA, Tereza. Ballet sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 27-41.

SANTOS, Carlos A. P. Técnica clássica como ferramenta de criação: mediações possíveis. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 75-80.

SILVA, Silvana; MEDEIROS, Cristina; MARCHI, Wanderley. *Habitus e prática de dança: uma análise sociológica*. *Motriz*, Rio Claro, v. 18, n. 3, p. 465-475, jul/set, 2012.

SOUZA, Virgínia Spósito. *O corpo que dança: história-social e hexis corporal no balé clássico*. 2009. 165f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TARASOV, Nikolai I. *Ballet technique for male dancer*. Tradução de Klassicheskii Tanets. New York, EUA, 1985.

TEIXEIRA, Ana Cristina E. O surgimento das companhias 2: uma pretensa “nova” forma de organização profissional de bailarinos que atingem idade em torno de 40 anos nas companhias públicas de dança brasileiras. *Sala Preta*. v.11, n. 11, 2011.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. Academia Real de Dança (1661) e Academia de Ópera em Música e Versos Franceses (1669): tradução das duas cartas oficiais deliberadas pelo Rei da França, Luís XIV, que institucionalizaram a arte da dança no século XVII. In: RENGEL L.; VALFFI, J. *Anais do II congresso nacional de pesquisadores em dança – ANDA 2*. São Paulo: Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança, 2012, p. 1-9.

TORRES, Rosane G. A. Marcas híbridas em corpos que dançam a cena brasileira. IN: *Anais V Congresso da Abrace*. Belo horizonte, 2008.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: A pesquisa qualitativa em Educação*. São Paulo: Ed. Atlas, 1987.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

ZORN, Friedrich A. *Grammar of the art of dancing*. Dance Horizons, Boston, 1905.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. Academia Real de Dança (1661) e Academia de Ópera em Música e Versos Franceses (1669): tradução das duas cartas oficiais deliberadas pelo Rei da França, Luís XIV, que institucionalizaram a arte da dança no século XVII. In: RENGEL L.; VALFFI, J. *Anais do II congresso nacional de pesquisadores em dança – ANDA 2*. São Paulo: Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança, 2012, p. 1-9.

TORRES, Rosane G. A. Marcas híbridas em corpos que dançam a cena brasileira. IN: *Anais V Congresso da Abrace*. Belo horizonte, 2008.

TRIVIÑOS, Augusto. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: A pesquisa qualitativa em Educação*. São Paulo: Ed. Atlas, 1987.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

ZORN, Friedrich A. *Grammar of the art of dancing*. Dance Horizons, Boston, 1905.

3 ESTUDO 2 – ALGUNS SENTIDOS SOBRE A FORMAÇÃO E O TREINAMENTO COM A TÉCNICA DO BALÉ CLÁSSICO PELA VISÃO DE COREÓGRAFOS / DIRETORES DE COMPANHIAS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

A linguagem coreográfica atual utilizada por coreógrafos de companhias contemporâneas não exige mais um corpo treinado unicamente com a técnica do balé clássico. Entretanto, no Rio de Janeiro, em grande parte das escolas técnicas e graduações em dança, a técnica do balé é oferecida aos alunos como uma ferramenta essencial para quem deseja se profissionalizar. Diante disso, o presente estudo objetiva verificar os sentidos da utilização da técnica do balé no atual mercado de trabalho da dança profissional carioca sob a ótica de coreógrafos de companhias contemporâneas profissionais da cidade do Rio de Janeiro. Foram realizadas entrevistas de roteiro semiestruturado com cinco coreógrafos de companhias de dança contemporânea cariocas. O conceito de “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman (2001) deu suporte teórico ao trabalho. Os dados coletados foram interpretados a partir do método de Análise do Discurso proposto por Eni Orlandi (2013). Verificou-se que os diretores mantêm os preceitos fundantes da técnica na formação de seus bailarinos, mas a colocam em um novo lugar que dialoga com outras técnicas e métodos do universo da dança cênica contemporânea.

Palavras-chave: Dança. Técnica do balé. Análise do discurso. Formação profissional.

Introdução

O corpo do bailarino é o seu instrumento profissional que necessita de uma formação e de um treinamento técnico de extrema especificidade. Para se profissionalizar, este artista precisa tornar seu corpo pronto para o mercado de trabalho. Conforme Marcel Mauss (1974), o corpo é o primeiro e mais natural objeto técnico do homem e as técnicas são maneiras de se servir desse corpo. Segundo Ribeiro (2008, p. 13-14), “Quem dança trabalha sobre a corporalidade constituída de carne, ossos e sentidos. Por isso, o corpo está sempre em processo de construção, um corpo feitor de □dança(s), resultado de sua própria experiência (coletiva e pessoal), reunindo pensamento, emoção e ação”. Para a autora, é por meio de técnicas, ou códigos adquiridos, que os bailarinos internalizam padrões corporais.

Sistematizada por Charles-Louis-Pierre de Beauchamps²⁰, na segunda metade do século XVII, a técnica²¹ do balé clássico é uma das técnicas corporais mais conhecidas no mundo da dança. Conforme Moreira (2014), ela talvez seja a técnica de dança de maior reconhecimento em todas as faixas sociais e também a mais globalizada. Para se ter uma ideia, até meados do século XX, mesmo que a linguagem do trabalho coreográfico não apresentasse elementos pertinentes aos códigos do balé clássico, sua técnica era utilizada como preparação para bailarinos de vários estilos de dança. Existia uma concordância, entre os profissionais da área, de que o balé clássico seria uma “Dança-mãe”, conforme apontam Monte e Nascimento (2008). Esse pensamento que, segundo os autores, vingou até o final do século XX, hoje vem perdendo força. Porém, ainda permanece uma tensão sobre este tema no mundo da dança. De um lado, conforme Lima (apud Oliveira, 2013), há um consenso de parte de profissionais da área de que o treinamento com a técnica do balé clássico representa uma base para todo e qualquer desempenho apurado na dança. De outra parte, pesquisadores mais contemporâneos reconhecem o valor da técnica, mas não a consideram o único meio para capacitar um bailarino. Recentemente, Rocha (2014, p. 39) parece ter finalizado esta controvérsia ao considerar esse embate um tanto ultrapassado: “quem ousará repetir bobices tão festejadas por aí: de um lado os imperialistas dizendo ‘ballet é a base de tudo’; de outro, os relativistas com suas máximas ‘ballet não muda’(...). Falsos problemas”. Para a autora, o balé não é a base, muda sempre e o problema talvez esteja no ensino.

Na cidade do Rio de Janeiro, a formação do profissional da dança se dá predominantemente em escolas de dança com cursos livres, ou ainda em escolas técnicas. Das seis escolas cariocas profissionalizantes em dança²², quatro privilegiam a formação com a técnica do balé clássico sobre as demais técnicas e abordagens. Ocorre que, atualmente, no mercado da dança profissional da cidade do Rio de Janeiro, a maior parte dos grupos e companhias utilizam a dança contemporânea como linguagem. Giovana Puoli (2010, p. 51) conta que o “nicho de dança clássica no Brasil é restrito e os projetos de dança contemporânea encontram terreno mais fértil para se instalarem e permanecerem por serem mais arrojados e modernos”. A prevalência da dança contemporânea sobre o balé clássico no cenário carioca

²⁰ Claude-Louis-Pierre de Beauchamps foi professor de dança do rei Luís XIV e presidente da Academia Real de Dança. A pedido do rei Luís XIV estabeleceu as cinco posições dos pés e designou os termos em francês para os passos da época, códigos estes que são utilizados até os dias atuais.

²¹ Neste trabalho será considerada a técnica do balé clássico a partir do conjunto de regras codificadas por Pierre Beauchamps.

²² Disponível em <<http://www.faq.inf.br/educacao-profissional/escolas-tecnicas-no-rj-cursos-tecnicos-presenciais-e-a-distancia/>> Acesso em 27 jan. 2016.

pode ser evidenciada a partir da análise dos dezoito projetos aprovados para a área de dança no Programa de Fomento à Cultura²³ de 2015. Entre esses dezoito projetos, dezesseis eram relacionados com a dança contemporânea (festivais, companhias, solos), um estava ligado à dança moderna e apenas um destinava-se ao balé clássico, e era para a construção de um site.

Dos projetos selecionados, seis eram de companhias de dança com propostas de contemporâneas. Os coreógrafos/diretores²⁴ dessas companhias são os atuais empregadores dos profissionais de dança da cidade. Emergiram então as perguntas: O que pensam esses coreógrafos/diretores, que tiveram projetos de suas companhias de dança aprovados no edital, sobre a formação do bailarino contemporâneo? Interessa a eles um bailarino treinado com a técnica do balé clássico? Partindo dessas indagações, a finalidade deste estudo é compreender, através do olhar desses coreógrafos/diretores, os sentidos da formação e do treinamento com a técnica do balé clássico. É importante salientar que não se tem o intuito de levantar debates sobre a atividade artística/estética do balé clássico em si, mas sim entender como a sua técnica permanece como uma formação corporal de bailarinos atuais e como ela é sentida/percebida por estes empregadores.

Breve panorama da dança contemporânea

A dança cênica ocidental foi abalada de forma contundente a partir do século XX, a começar pelo desabrochar da Dança Moderna²⁵. Thaís Gonçalves (2014) explica que, na primeira metade desse século, os artistas mais vanguardistas começaram a propor novas estéticas ao mesmo tempo em que se opunham a alguns dos elementos tradicionais da dança como os sapatos de ponta, os vestidos de tule e os temas etéreos e platônicos que ainda permeavam os espetáculos. Porém, na segunda metade do século XX, uma mudança

²³ Programa da Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro que tem como objetivo fomentar a produção artística da cidade. Segundo seu site, “trata-se do maior e mais abrangente edital público do país”, o qual designou três milhões de reais para o patrocínio à dança em 2015. Disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/5481854/4143460/PublicacaoResultados_2015.pdf> Acesso em 06 mar. 2016.

²⁴ O termo coreógrafo/diretor foi escolhido porque todos os entrevistados responsáveis pelas companhias acumulam as duas funções.

²⁵ Segundo Mônica Dantas (2005, p. 33) “a dança moderna surgiu no início do século XX tendo como fim fazer da dança uma arte do seu tempo. Estruturou-se a partir de diferentes métodos”.

conceitual friccionou o mundo da arte. Surgiu então a dança contemporânea²⁶ e com ela novas questões afloraram, incluindo a preparação do bailarino com a técnica do balé clássico.

Para entender um pouco sobre a gênese da dança contemporânea, Isabel Marques (2001, p. 25) esclarece que a mudança de paradigmas da arte nos anos 1960 acabou criando um novo espaço estético com categorias instáveis e difusas que marcaram de forma pungente as representações do mundo da dança. Segundo Buarque (2014, p. 56) e Dantas (2005, p. 33), o coreógrafo e bailarino americano Merce Cunningham²⁷ pode ser considerado um pioneiro da dança contemporânea. Porém, Silvia Soter (2009) defende a ideia de Laurence Louppe que identifica uma “família de fundadores” da dança contemporânea a partir da bailarina Isadora Duncan²⁸, no começo do século XX, até os jovens coreógrafos²⁹ dos anos 1960, que iniciaram trabalhos experimentais e performáticos de dança.

Na bibliografia utilizada para esta pesquisa não foi encontrada uma definição para dança contemporânea. Para Monica Dantas (2005, p. 33), “este termo é utilizado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje as quais não se enquadram nas classificações tradicionais, como balé e dança moderna”. Segundo Assis e Correia (2005, p. 25), a dança contemporânea possui uma estética fragmentada composta pela incerteza, pela pluralidade e pelo estado caótico.

A cidade do Rio de Janeiro tem uma representação importante no cenário nacional da dança. Por ter sido capital do país, acabou por ocupar um lugar de destaque. A começar pela primeira escola de dança³⁰ pública do Brasil e também sua primeira companhia³¹. A partir da década de 1970, conforme Buarque (2015), a dança contemporânea aflorou na cidade e,

²⁶ Segundo Dantas (2005, p. 33) dança contemporânea é um “termo utilizado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje as quais não se enquadram nas classificações tradicionais, como balé e dança moderna”.

²⁷ Merce Cunningham (1919-2009) foi um artista norte-americano que inovou ao pregar a não permanência de modelos acadêmicos na dança. (BUARQUE, 2014, p. 57)

²⁸ Isadora Duncan (1877-1927), bailarina norte-americana, foi precursora da dança moderna. Sua arte era ligada às emoções pessoais sem técnica e nem doutrinas precisas. (BOURCIER, 2001, p. 250)

²⁹ Esse artistas eram coreógrafos e bailarinos que, entre 1962-1964, fizeram uma série de performances no bairro do Village em Nova York que segundo Van Dyke (apud MARQUES, 2001, p. 25), “(...) foi o início de uma série de concertos que expandiu as fronteiras da dança moderna (...)”.

³⁰ Escola fundada pela bailarina russa Maria Olenewa oriunda dos *Ballets Russes*. Corresponde à atual Escola de Dança, Artes e Técnicas do Theatro Municipal Maria Olenewa, que permanece em atividade tendo a técnica do balé clássico como preponderante na formação de seus alunos.

³¹ Companhia de Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, primeira companhia de dança brasileira, criada em 1936 pela bailarina russa Maria Olenewa. Essa companhia originou-se da Escola de Dança Maria Olenewa, é subsidiada pelo Estado e conta com cerca de cem bailarinos contratados como funcionários públicos. A companhia trabalha exclusivamente com a técnica do balé clássico no treinamento dos bailarinos e, segundo Teixeira (2011), é a única companhia estatal brasileira que mantém vínculo com o repertório dos balés clássicos.

apesar das dificuldades iniciais, potencializou o campo da dança cênica. Segundo Cerbino e Brum (2013, p. 30), os festivais de dança que surgiram nesse período fomentaram a troca de informações entre os artistas por meio de oficinas, debates, lançamento de livros, palestras e mostras de vídeo. Mais tarde, nos anos 1980, conforme Buarque (2014, p. 117), o campo da dança cênica contemporânea continuou em processo de expansão, até que, nos anos 1990, surgiu uma nova geração de grupos que, apoiados por uma política cultural implantada na cidade carioca na época, conseguiram se estruturar e conseqüentemente fortaleceram suas trajetórias artísticas. Denise Siqueira (2006) comenta:

(...) a cidade é um dos maiores produtores de espetáculos de dança do país; três governos municipais consecutivos deram apoio à dança na cidade a partir de 1995, fomentando a criação e a realização de espetáculos com bolsas para pesquisa estética e coreográfica, patrocínio de companhias, garantia de espaço para apresentação nos teatros da cidade da rede municipal (...) Além disso, na década de 1990, cursos de dança em nível de graduação consolidaram-se (...) demonstrando que a cidade passou por um momento favorável à dança a partir dos anos de 1990. (SIQUEIRA, 2006, p. 17)

Contudo, segundo Cerbino e Brum (2013), esse movimento sofreu um declínio no século XXI ainda que surgissem novas formas do fazer artístico. Nos últimos anos, os editais públicos seguem fomentam o campo da dança cênica carioca e, apesar das imensas dificuldades, os artistas continuam buscando novos caminhos e lutando por políticas públicas inteligentes direcionadas à dança. Buarque (2014) explica:

Porém é evidente também que, de certa forma, a criação das leis de incentivo à cultura e os editais de fomento abrem espaço para os artistas e impulsionam a profissionalização dos campos, fato importantíssimo para a dança cênica. Como visto, a dança contou com pouco apoio desde a criação da primeira escola oficial de dança no Brasil. Ainda assim, as leis foram e ainda são ferramentas importantes para o fortalecimento da dança cênica profissional. (BUARQUE, 2014, p. 131)

Método

O estudo, de caráter descritivo, com abordagem qualitativa, buscou os dados diretamente na fonte de origem por meio de entrevistas semiestruturadas. Para Triviños (1987, p.152), esse tipo de entrevista permite “[...] não só a descrição dos fenômenos sociais, mas também sua explicação e a compreensão de sua totalidade, tanto dentro de sua situação específica como de sua situação de dimensões maiores”.

Foram convidados todos os seis coreógrafos/diretores de companhias de dança contemporâneas cariocas contemplados com o patrocínio da Prefeitura da Cidade do Rio de

Janeiro³² no edital público de fomento à arte “Viva a arte!”. Cinco aceitaram o convite e apenas um declinou. Após o aceite, foram definidos data, local e horário apropriados para a realização das entrevistas individuais. Todas as diretrizes da pesquisa, incluindo a leitura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), foram feitas. As entrevistas ocorreram entre novembro de 2015 e janeiro de 2016.

Finalizada essa etapa, o material coletado foi transcrito para análise. Os dados foram investigados a partir do método de análise do discurso proposto por Eni Orlandi (2013, p. 15) que concebe a linguagem como “mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive”. A escolha desta técnica de análise de dados pretendeu relacionar os entrevistados com outros pensadores da dança contemporânea e com a história, visando compreender como a técnica do balé clássico se significa por seus olhares.

A pesquisa obedeceu aos padrões éticos exigidos pela resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde (CNS) sobre pesquisa com seres humanos e foi aprovada pelo Comitê de Ética do Hospital Universitário Pedro Ernesto/UERJ em dez de outubro de 2015, sob o protocolo de número: 49210115.9.0000.5259.

Resultados e Discussão

Nas falas dos coreógrafos/diretores entrevistados³³, a formação dos bailarinos com a técnica do balé clássico apareceu como um acréscimo de valor ao profissional, como vemos a seguir:

[...] mas pra você se profissionalizar hoje em dia é muito mais fácil, quando você tem técnica clássica. [...]A estética do balé, sem ser presa ao balé me interessa. (CD1)

Aí ao meu ver é o que é legal no ballet clássico. Pessoas que precisavam de uma musculatura mais preparada, de uma consciência corporal, de braços, de pernas [...] essa musculatura precisa ser treinada para ir até a extremidade máxima para que esse movimento fosse visível. (CD2)

³² Disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/5481854/4143460/PublicacaoResultados_2015.pdf> Acesso em 06 mar. 2016.

³³ Neste estudo os entrevistados serão designados pelas siglas CD (coreógrafos/diretores) seguido de números para que suas identidades sejam ocultadas.

[...] a técnica clássica, ela tem muita a somar, se eu começasse a fazer uma aula constante com eles, isso ia despertar muita coisa. (CD 3)

Eu uso mais no sentido de organização corporal e de atenção. Ele é muito interessante nesse aspecto. Faz eles [os bailarinos] estarem mais presentes de certa forma. (CD 4)

E aí o balé faz todo o sentido para mim. [...] Esse corpo [que domina a técnica do balé clássico] me interessa. Me interessa quando ela está no osso, ela está na estrutura, quando ela não está na forma, no desenho. (CD 5)

Nos dizeres acima, pode-se verificar que existe uma percepção clara de que a técnica do balé clássico contribui com a preparação física do bailarino contemporâneo. Todos os coreógrafos/diretores “simpatizam” com este treinamento, apesar de alguns não quererem evidenciá-lo em seus trabalhos como os entrevistados CD 1 e CD 5. Eles gostam da formação do bailarino com a técnica do balé clássico, mas indicam que é preciso ultrapassá-la, ao ponto de não ser percebida quando dizem, respectivamente: [...] “A estética do balé, sem ser presa ao balé me interessa” ou “Me interessa quando ela está no osso, ela está na estrutura, quando ela não está na forma, no desenho”. Esse tema vem sendo abordado de forma constante nos últimos anos no mundo da dança contemporânea. Klauss Vianna (2005) dizia que, para dominar uma técnica, era preciso incorporá-la inteiramente e, assim, o movimento iria fluir com naturalidade. Para Lima (2009), a técnica deve ser “esquecida”, permitindo que o sujeito que dança inaugure para si inúmeras possibilidades de significados e movimentos.

Já os diretores CD 3 e CD 4 sugerem que a técnica pode ser bem vinda, mas não parecem se interessar pela formação do bailarino como os colegas. A técnica parece servir como um meio de se alcançar alguns objetivos como em: [...] “ela tem muito a somar” ou “Ele é muito interessante nesse aspecto”. Essas formas de pensar a técnica do balé clássico se afinam com os achados de vários pensadores da dança contemporânea brasileira. Assis e Correia (2005, p. 28), por exemplo, na década passada, já haviam observado que a cena da dança carioca vinha buscando cada vez mais corpos híbridos para realizar suas obras e que a técnica já não mais aparecia como um fim, “mas como uma ferramenta para se atingir o resultado desejado”. Roberto Pereira (2006) corrobora com essa ideia ao afirmar que deve-se entender a técnica do balé clássico não como um fim, mas como um meio inscrito num corpo resultado de encadeamentos evolutivos desenvolvidos ao longo da sua trajetória histórica.

O coreógrafo CD 2, por sua vez, parece se interessar pela estética e pelas possibilidades que o corpo treinado por esta técnica pode oferecer. Porém, chama a atenção a primeira frase: “Aí ao meu ver, o que é legal no ballet clássico”. Essa fala parece sugerir que a técnica do balé clássico pode ter coisas não muito “legais”. Para Orlandi (2013) o que é dito

traz consigo o que não é dito, mas que se presentifica. O coreógrafo não disse o que não gosta, mas fica subentendido que existe algum desconforto. Uma das críticas mais contundentes ao treinamento com a técnica do balé clássico, no meio da dança contemporânea, é a possível restrição da criatividade. Helena Katz (apud OLIVEIRA e LIPAROTTI, 2013, p. 4) é enfática em sua análise quando diz que “se o único meio de preparação do corpo do bailarino for o balé, não haverá incentivo para investigar as possibilidades de movimento e novas descobertas que um processo pode levar a ter, restringindo a criatividade do intérprete-criador”.

Essas restrições à técnica do balé clássico também aparecem em outros momentos nas falas dos outros entrevistados, podendo às vezes ser até impeditivo para o bailarino entrar na companhia, como podemos ver abaixo:

Aí quando a pessoa, é pra mim, a pessoa, ela é muito clássica, aí eu não quero. Mas se por exemplo ele ah! ele usa as virtudes do balé para querer dançar uma dança, é outra coisa, uma coisa nova né? (CD1)

Eu gosto da técnica, eu trabalho com a técnica, eu acho que a técnica de balé traz coisas interessantes sim para a estrutura, facilita talvez algumas coisas em termos mais de atuação mais técnica. Mas, em compensação, ela também, às vezes, engessa um pouco o bailarino e complica. (CD 4)

Que tenha um corpo com técnica, mas que a técnica não o aprisione. Eu acho que tem muito balé que você sai correndo atrás das figuras [...] e tenho muito cuidado para dar esse tipo de indicação [praticar a técnica do balé clássico]. (CD 5)

Apesar dos coreógrafos/diretores prezarem a formação, como visto nos dizeres apresentados no bloco anterior, algumas características dos movimentos corporais de bailarinos treinados com a técnica do balé clássico aparentam impossibilitar a contratação daquele artista. Nas falas, “[...] ela é muito clássica, aí não quero”; “engessa o bailarino e complica” ou “o aprisione”, fica evidente a restrição. Percebe-se também em todas as três falas a conjunção “mas”, que denota oposição ao que já foi dito. Para Orlandi (2013), todo discurso se faz nessa tensão entre o já dito (parafrástico) e o a se dizer (polissêmico), e é nesse jogo que os sujeitos e sentidos se movimentam provocando o surgimento de sentidos diferentes. Nessa perspectiva, chama a atenção a fala do entrevistado CD 1 quando diz: “Mas se por exemplo ele ah! ele usa as virtudes do balé para querer dançar uma dança, é outra coisa, uma coisa nova né?”. Para esse coreógrafo/diretor, o bailarino precisa, além de superar a técnica, criar alguma dança nova, original. Soter (2009) explica que o panorama da dança contemporânea da segunda metade do século XX e do início do século XXI evidencia essa tendência de novos modos de criar que se pretendam únicos e originais. Esse movimento na direção do individual, do novo, da fluidez, do não estabelecimento de uma técnica e de

propostas mais flexíveis da dança contemporânea se aproxima da ideia da “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman (2001), na qual tudo é volátil, perene e inconstante. O autor descreve assim o momento atual:

Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar, mas como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo. (BAUMAN, 2001, p. 14)

Outro item que chamou a atenção foi o fato de que todos os entrevistados foram unânimes em afirmar que não consideravam a técnica do balé clássico como base para se dançar profissionalmente, corroborando com os achados de Monte e Nascimento (2008), citados na introdução deste artigo, acerca das mudanças de pensamento sobre o uso da técnica do balé clássico na preparação dos bailarinos profissionais. Disseram os coreógrafos/diretores:

[...] se você é maravilhoso no balé clássico, você vai dançar um excelente hip-hop? Como é a base de tudo? Você vai dançar a capoeira? (CD1)

Não fundamental, porque muitos não tem e são divinos, mas eh muito legal quando vem. Eu acho que soma. eu acho que agrega valor. (CD2)

Eu não considero [base], porque você precisa perguntar que dança contemporânea é essa, né? [...] Então, assim, o balé clássico é uma dança que é uma técnica, dança urbana é uma dança que é uma técnica, jazz é uma dança que é uma técnica, a dança contemporânea extrapola isso. (CD 3)

Não, eu não considero a técnica do balé clássico necessária. (CD 4)

Eu adoro. [...] Mas não acho que o balé é a única técnica nem o único meio para você se tornar hoje em dia um bailarino. [...] Eu acho que você tem vários meios e recursos hoje em dia e a dança é mais que o balé. (CD 5)

Nota-se nos dizeres dos entrevistados que existe a certeza de que a formação e o treinamento com a técnica do balé clássico contribui para o seu trabalho, como quando o CD 2 diz que “agrega valor”. Mas, em momento algum essa prática emerge como vital para a profissionalização do bailarino contemporâneo. Ressalta-se na fala do entrevistado CD 5, o alerta: “a dança é mais do que o balé”, que resume a importância da independência da dança contemporânea do treinamento com a técnica do balé clássico e, ao que parece, com qualquer imposição de regras nesse sentido. Segundo Monte e Nascimento (2008, p. 1), existe “um movimento cultural que entende que a dança contemporânea deva estar desvinculada da prática do Ballet Clássico, portanto que não há a necessidade da prática deste estilo para que se possa desempenhar de forma excelente uma obra de Dança Contemporânea”. Silvia Soter (2009) relata que, quando se fala de dança contemporânea, não parece ser possível estabelecer

uma técnica específica e sugere o termo método para o trabalho que busca preparar o corpo do artista, o qual irá variar de acordo com o objetivo perseguido.

Aqui novamente foi possível desenvolver alguns vínculos com as ideias sobre modernidade líquida de Zygmunt Bauman (2001), o qual considera as metáforas “fluidez” e “liquidez” como adequadas para captar a natureza do momento atual. Identificou-se nas falas anteriores que os coreógrafos/diretores contemporâneos também buscam essa fluidez em seus bailarinos, evitando regras muito claras, como era no passado quando a técnica do balé clássico era imprescindível para o futuro do profissional da dança. Bauman (2005) explica que:

Para a grande maioria dos habitantes do líquido mundo moderno, atitudes, como cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras. (BAUMAN, 2005, p. 60)

O mundo da dança contemporânea se encontra nessa flutuação que aponta para novos discursos. Conforme Orlandi (2013), os discursos não se originam em nós, contudo, para que novos sentidos venham à tona, é preciso que se esqueça o que já foi dito. Esse esquecimento não é voluntário, mas necessário para que os sujeitos se constituam e para que suas palavras adquiram sentido. Para Orlandi (2013, p. 36), “é assim que os sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras”. Assim, quando perguntados sobre seus critérios de seleção, prevaleceu a fluidez, como pode-se perceber nos dizeres:

A estética do balé me interessa. É uma perna alta, são os giros. [...] São possibilidades do balé, um corpo disponível. Que isso eu não acho que é o balé. Você pode ter um corpo super flexível [...] se tornar o máximo potente ali [com outra forma de preparação técnica]. (CD1)

Eu não fico preocupada com a formação que a pessoa tem, mas o que me interessa é o sujeito inteligente, muito criativo e muito livre pra poder criar. Por um lado é legal, porque tem outra liberdade interna e menos registro [não ter a formação com a técnica do balé clássico], e os que vem com muito registro as vezes é dificultoso, mas tem me interessado mais, pois facilita em outras coisas. [...] O critério é ter um corpo disponível, musical, inteligente pra pensar espaço e a dança, mas precisa já estar dançando. (CD2)

Eu não busco um corpo específico não. Me interessa no sentido de potência artística. [...] Eu acho que dá para trabalhar sem o balé, mas é bom também quando tem. (CD 4)

Eu quero um corpo que ela [a pessoa] domine, que ela controle. [...] A maturidade faz essa abertura de porta. [...] Quando a arte consegue transbordar, aí sim, a técnica está valendo. (CD 5)

Observa-se que os entrevistados buscam bailarinos fluidos, que possam transitar por várias estéticas e ainda revelar suas máximas possibilidades individuais, como quando dizem: “máximo potente”, ou “muito livre pra poder criar”, ou “potência artística” ou, ainda, “consegue transbordar”. Rocha (2014) realça que, desde o surgimento da dança moderna, o foco deslocou-se do centro do palco para o centro do ser e com isso o bailarino tornou-se mais ativo no processo criativo. Para Gonçalves (2014, p. 59), o artista atual precisa “singularizar-se, encontrar novas possibilidades de mover-se e de estar no mundo, individualizar-se para além dos padrões que uma sociedade possa impor”. O que diverge totalmente da visão dos coreógrafos/diretores que trabalham com a estética clássica, que procuram bailarinos treinados para servir a um corpo de baile, para serem mais um corpo entre os corpos, pois, no balé clássico, apenas os bailarinos solistas têm essa possibilidade de se distinguir. Jerome Bel (2007, apud Pereira, 2008) exemplifica essa visão de forma precisa quando diz que a bailarina clássica, que pertence a um corpo de baile de uma companhia de balé, não tem identidade individualizada, talvez por ser ela mesma “o próprio corpo de baile”.

Apesar de procurarem bailarinos com características fluidas e evitarem regras muito sólidas, percebeu-se que os entrevistados apreciam algumas qualidades desenvolvidas pela técnica do balé clássico. Esses atributos da técnica são constitutivos também desses coreógrafos/diretores que, mesmo não tendo sido necessariamente formados por ela, têm tais imagens em suas memórias culturais. Como diz Orlandi (2013), nesse jogo entre o já-dito e o a se dizer, é que os sujeitos e sentidos vão se movimentando, surgem novos significados e brotam sentidos originais que dão suporte à criatividade.

Considerações finais

Após a análise das entrevistas foi possível perceber que existe um entendimento, entre todos os coreógrafos/diretores, de que a técnica do balé clássico pode contribuir com sua solidez tanto na formação, quanto no treinamento dos bailarinos. Porém, ela não apresenta-se mais com o destaque e a prevalência que tinha no passado, reforçando achados de autores mais contemporâneos.

Retornando às questões iniciais acerca do que pensam esses coreógrafos/diretores sobre a formação e a prática do bailarino contemporâneo com a técnica do balé clássico,

pôde-se verificar que existe, sim, um interesse nessa formação e treinamento, mas que não se finda apenas nessa possibilidade. Os entrevistados evidenciaram que se apropriam de elementos que lhes são pertinentes e os transformam para suas criações.

A dança proposta por esses coreógrafos/diretores parece estar conectada com as ideias preconizadas por Bauman (2001, p. 21) sobre a liquidez do mundo atual e o “derretimento” dos sólidos. Diz o autor: “Mover-se leve, e não mais aferrar-se a coisas vistas como atraentes por sua confiabilidade e solidez – isto é, por seu peso, substancialidade e capacidade de resistência – é hoje recurso de poder”. Em tempos líquidos, afirma Soter (2009, p. 96), “para cada ‘corpo’, para cada ‘ideia’ ou novo ‘projeto’, há que se procurar (sempre sem a garantia de encontrar) uma maneira própria e apropriada de fazê-la ou fazê-lo existir”.

Partindo dessas premissas, ficou notório que o aprendizado da técnica do balé clássico como formação pode ser uma opção para os futuros profissionais da dança. Contudo, deve-se considerar que os registros corporais da técnica não devam ser demasiadamente notórios ao ponto de impedir novas possibilidades de movimento. Dessa forma, conclui-se acerca da necessidade de novos estudos que possam contribuir tanto para o desenvolvimento do balé clássico e sua técnica, quanto de outras técnicas e abordagens. São novos sentidos que irrompem: a estabilidade e a generalidade da técnica do balé clássico se articulando com a maleabilidade e a singularidade da dança contemporânea.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Monique, CORREIA, Adriana. Heranças históricas e o sincretismo da dança no cenário contemporâneo. *Corpus et Scientia*, ano 1, n. 1, p. 7-29, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro : Zahar, 2001.

_____. *Identidade: Entrevista à Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro : Zahar, 2005.

BUARQUE, Isabela Maria A. G. *Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional da dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990)*. 2014. 273f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2014.

CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel. *Movimentos da dança carioca – companhias e grupos de 1936 a 2013*. Rio de Janeiro: Jauá, 2013.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” Criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n.2, p. 31-57, maio/agosto de 2005.

GONÇALVES, Thaís. Dança clássica no mundo contemporâneo? Paradoxos, dobras, extensões e invenções. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 53-61.

KATZ, Helena T. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LIMA, Marlini D. Reflexões acerca da técnica na dança sob um olhar fenomenológico. In: WOSNIAK, C.; TOMAZZONI, Airton; MARINHO Nirvana. (Org.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode ser (ess)a técnica*. Joinville: Nova Letra, 2010, p. 147-151.

MARQUES, Isabel. *Ensino de dança hoje*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974.

MONTE, Fernanda; NASCIMENTO, Juarez. Reflexões sobre as mudanças no contexto histórico da dança do século XX e a dança na atualidade. *Revista Digital - Buenos Aires - Ano 13 – nº 127 – Dez. 2008*.

MOREIRA, Rui. Balé clássico: um dos métodos de formação e preparo de artistas de dança expressiva cênica na contemporaneidade. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 85-90.

OLIVEIRA, Livia C. M. ; LIPAROTTI, Thábata. Dialogando com autores sobre a relação do balé clássico e a dança contemporânea. *Anais do III encontro científico nacional de pesquisadores em dança, ANDA*. Comitê Produção de discurso crítico sobre dança. Salvador, 2013.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

PEREIRA, Roberto. Gruas Vaidosas. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006. p. 173-190.

_____. Os nomes próprios da dança brasileira. IN: PEREIRA, P.; MEYER, S.; NORA, S. (Org.) *Seminários de dança de Joinville - História em movimento: biografias e registros em dança*. 1ª edição. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville. 2008, p. 34-61.

PUOLI, Giovana. *O ballet no Brasil e a economia criativa: evolução histórica e perspectivas para o século XXI*. 2010. 127f. Monografia (Bacharelado em Economia) – Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Economia da Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, 2010.

RIBEIRO, Tânia Cristina Costa. *Nos bastidores da dança contemporânea: estudo sobre a corporalidade e formas de sociação*. 2008. 123f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2008.

ROCHA, Tereza. Ballet sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 27-41.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

SOTER, Silvia. Sobre técnicas e métodos. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (Org.). *Seminários de dança de Joinville: O que quer e o que pode ser (ess)a técnica*. Joinville: Letradágua, 2009, p. 91-96.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: A pesquisa qualitativa em Educação*. São Paulo: Ed. Atlas, 1987.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

CONCLUSÃO

A partir das análises dos discursos dos entrevistados foi possível captar alguns sentidos de como pensam hoje os diretores de escolas técnicas de dança, que formam bailarinos profissionais, e os coreógrafos/diretores, que empregam e recebem esses profissionais na cidade do Rio de Janeiro.

Os questionamentos primeiros que impulsionaram essa pesquisa, e que visaram compreender como a técnica do balé clássico se mantém até os dias atuais de forma tão estruturada e universal, puderam ser tangenciadas na introdução desse estudo. Partindo da literatura mais recente, observou-se que a técnica do balé clássico, apesar de continuar a servir à estética do balé clássico, se tornou autônoma da dança que a gerou e que a sua solidez pode colaborar com a preparação do bailarino contemporâneo.

As duas perguntas seguintes, sobre qual seria o sentido de sua prática nos dias de hoje, e de como se deve preparar um futuro bailarino, puderam ser evidenciadas nos capítulos subsequentes. Apoiado nesses primeiros questionamentos, foram feitas duas novas perguntas relacionadas ao universo da pesquisa de forma mais objetiva. Na primeira, o foco era compreender como a técnica do balé clássico é percebida atualmente na visão de diretores de escolas de dança e também de coreógrafos/diretores de companhias contemporâneas profissionais cariocas. Na segunda pergunta, o objetivo era entender como se deve preparar os futuros profissionais que pretendem servir ao mercado da dança carioca atual, baseado nas falas dos entrevistados. De sua análise, pôde-se inferir que:

Os diretores de escolas de dança técnica, que são os principais formadores cariocas de bailarinos, privilegiam a técnica do balé clássico na formação de seus aprendizes e a consideram uma ferramenta imprescindível para todo e qualquer aluno. Porém, estão atentos ao mercado da dança carioca e, cada escola, de acordo com suas possibilidades, está adequando seus currículos às demandas atuais da dança contemporânea. Os sentidos estão se modificando. Cada diretor, em seu tempo e disponibilidade, vem reconhecendo a necessidade de dialogar com outras técnicas e abordagens para justificar a relevância da sua instituição como local de excelência no ensino da dança. Portanto, para esses diretores, a técnica do balé clássico parece estar mais como uma “Dança-irmã mais velha” do que como uma “Dança-mãe”, como observaram, no passado recente, Monte e Nascimento (2008).

Quanto aos coreógrafos/diretores, pôde-se verificar que eles estão encontrando novas

possibilidades de utilização da técnica do balé clássico em seus trabalhos. Apesar de muitos questionarem a estética prevalente do uso da técnica do balé clássico nos corpos dos bailarinos, ela vem sendo empregada, em colaboração com outras abordagens, como mais uma ferramenta para os respectivos trabalhos. Em comum, os coreógrafos situaram-na em um lugar de consciência que auxilia na estruturação e organização corporal de seus bailarinos e concordaram que a técnica do balé clássico pode contribuir com sua solidez tanto na formação, quanto no treinamento dos bailarinos. Contudo, ela não apresenta-se mais com o destaque e a prevalência citadas por autores mais antigos e nem impopular como já evidenciado por autores mais contemporâneos.

No que tange à preparação dos futuros bailarinos para o mercado carioca, constatou-se que a técnica do balé clássico pode ser uma escolha importante na formação do futuro profissional da dança e também na manutenção do bailarino contemporâneo, independente da dança que ele venha a executar. Porém, a técnica não deve sobrepujar as possibilidades de movimento. Outras abordagens se fazem necessárias para permitir que esse bailarino explore todas as suas capacidades.

Percebeu-se também que existe uma lacuna entre o pensamento dos formadores e dos empregadores da dança atual carioca. A técnica do balé clássico se apresenta para ambos, diretores de escolas e coreógrafos/diretores de companhias contemporâneas, como ferramenta importante na formação e treinamento para os bailarinos atuais. Entretanto, para os formadores em geral, ela tem uma relevância maior do que para os empregadores e essa brecha pode gerar dúvidas nos bailarinos que, após formados, podem não vir a compreender as exigências dos coreógrafos/diretores. Diante disso, sugere-se novas pesquisas com esses bailarinos, recém formados, que estão entrando no mercado de trabalho. Ouvi-los pode ajudar ainda mais a aproximar esses dois universos que deveriam atuar em conjunto

Pelo fato da técnica do balé clássico ter atravessado três séculos, observá-la através das ideias de Norbert Elias (1993) sobre o processo civilizador, no primeiro estudo, permitiu visualizar como as modificações socioculturais afetaram e seguem afetando essa dança e sua técnica. A técnica do balé clássico foi sistematizada em uma sociedade aristocrática, em um momento descrito por Elias (1993) como de intensa regulação dos impulsos, ocorrido no início do processo civilizatório ocidental e, talvez por isso, venha impregnada desse contexto social. Todavia, no contexto contemporâneo, não é preciso associar a prática do balé clássico ao comportamento da corte francesa do século XVII, ou do período romântico do século XIX, ou de qualquer outra fase da história. Basta se atentar aos fundamentos da técnica e aplicá-los

com os objetivos atuais. “O processo civilizador está em andamento”, como diz Elias (1993, p. 274), e a dança com suas inúmeras possibilidades também.

As ideias sobre modernidade sólida e modernidade líquida de Zygmunt Bauman (2001), utilizadas no segundo estudo, auxiliaram na interpretação da técnica do balé clássico como uma técnica estruturante, originada na modernidade sólida, a qual, nos dias atuais, pode apoiar com sua solidez a formação e o treinamento dos bailarinos para essa dança modernamente líquida. Como disse Bauman (2001, p. 14): “Os sólidos são moldados para sempre. Manter os fluidos em uma forma requer muita atenção, vigilância constante e esforço perpétuo”. Dessa maneira a técnica do balé clássico pode ser um apoio organizador para os bailarinos contemporâneos.

A dança vem acompanhando a trajetória sociocultural humana e investigá-la pelo viés do balé clássico e sua técnica pode contribuir de forma pungente para os estudos sobre o mundo da dança. Vários autores como Ferreira (2014, 2015), Marinho (2010), entre outros vêm trabalhando sobre o balé clássico e sua técnica. Como disse Ferreira (2014, p. 11), “se faz necessário promover sérios debates e apontar novos caminhos, menos conservadores e mais reflexivos”. Outra estudiosa do tema, Marinho (2010) diz que assistir, rever e resituar o balé sob outro prisma é urgente. Conforme Elias (1993, p. 269): “só obtemos uma melhor compreensão das mudanças de conduta e sentimentos numa direção civilizadora, portanto, se nos tornarmos conscientes das mudanças na estrutura dos medos construídos, a que eles estão ligados”.

Os sentidos e as relações acerca do uso da técnica do balé clássico vêm se modificando, mas ela segue como uma ferramenta significativa após mais de três séculos. Conhecer um pouco do que pensam os formadores e gestores da dança atual carioca sobre esta técnica pode contribuir para o universo da dança, para a compreensão dos sujeitos e sua história. São novos sentidos que afloram e permitem a articulação entre a solidez da técnica do balé clássico e a fluidez da dança contemporânea.

REFERÊNCIAS

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

ARAGÃO, Vera; CAMINADA, Eliana. *Programa de ensino de ballet: uma proposição*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. Técnicas de Dança e artefatos cognitivos. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (Org.). *Seminários de dança de Joinville: O que quer e o que pode ser (ess)a técnica*. Joinville: Letradágua, 2009, p. 38-46.

ASSIS, Monique, CORREIA, Adriana. Heranças históricas e o sincretismo da dança no cenário contemporâneo. *Corpus et Scientia*, ano 1, n. 1, p. 7-29, 2005.

BARBOSA, Vivian. Corpo contemporâneo – Caminhos para a versatilidade. In: WOSNIAK, C.; TOMAZZONI, A.; MARINHO, N. (Org.). *Seminários de dança de Joinville: Algumas perguntas sobre dança e educação*. Joinville: Letradágua, 2010, p.223-228

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro : Zahar, 2001.

_____. *Identidade: Entrevista à Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro : Zahar, 2005.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUARQUE, Isabela Maria A. G. *Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional da dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990)*. 2014. 273f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2014.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel. *Movimentos da dança carioca – companhias e grupos de 1936 a 2013*. Rio de Janeiro: Jauá, 2013.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” Criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n.2, p. 31-57, maio/agosto de 2005.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. v. 1. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

_____. *O processo civilizador: formação do estado e civilização*. v. 2. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERREIRA, Rousejanny . Para desequilibrar o balé: uma análise da constituição estética do balé. *Anais congresso internacional de história de Jataí*, Goiás, 2008.

_____. *Balé sobre outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994*. 2015. 109f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal Goiás, GO, 2015.

GONÇALVES, Thaís. Dança clássica no mundo contemporâneo? Paradoxos, dobras, extensões e invenções. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 53-61.

HOMANS, Jennifer. *Os anjos de Apolo: uma história do ballet*. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Edições70, 2012.

KATZ, Helena T. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LIMA, Marlini D. Reflexões acerca da técnica na dança sob um olhar fenomenológico. In: WOSNIAK, C.; TOMAZZONI, Airton; MARINHO Nirvana. (Org.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode ser (ess)a técnica*. Joinville: Nova Letra, 2010, p. 147-151.

MALANGA, Eliana. *Comunicação e balê*. São Paulo: Edima. 1985.

MARINHO, Nirvana. Mestres de balé, escolas de bailado: uma realidade política. In: WOSNIAK, C.; TOMAZZONI, A.; MARINHO, N. (Org.). *Seminários de dança de Joinville: Algumas perguntas sobre dança e educação*. Joinville: Letradágua, 2010, p. 85-92

MARQUES, Isabel. *Ensino de dança hoje*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974.

MENDONÇA, Liliane. *A técnica de Dança Clássica na Performance Contemporânea*. 2013, 74f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Dança) – Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2013.

MONTE, Fernanda; NASCIMENTO, Juarez. Reflexões sobre as mudanças no contexto histórico da dança do século XX e a dança na atualidade. *Revista Digital - Buenos Aires - Ano 13 – nº 127 – Dez. 2008*.

MOREIRA, Rui. Balé clássico: um dos métodos de formação e preparo de artistas de dança expressiva cênica na contemporaneidade. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 85-90.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves. Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 1, p. 22-33, jan./jun. 2013.

OLIVEIRA, Livia C. M. ; LIPAROTTI, Thábata. Dialogando com autores sobre a relação do balé clássico e a dança contemporânea. *Anais do III encontro científico nacional de pesquisadores em dança, ANDA*. Comitê Produção de discurso crítico sobre dança. Salvador, 2013.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. Gruas Vaidosas. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006. p. 173-190.

_____. Os nomes próprios da dança brasileira. IN: PEREIRA, P.; MEYER, S.; NORA, S. (Org.) *Seminários de dança de Joinville - História em movimento: biografias e registros em dança*. 1ª edição. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville. 2008, p. 34-61.

PUOLI, Giovana. *O ballet no Brasil e a economia criativa: evolução histórica e perspectivas para o século XXI*. 2010. 127f. Monografia (Bacharelado em Economia) – Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Economia da Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, 2010.

RAFAEL, Mara C.; TOLEDO, Cezar A.A. A dança na sociedade de corte: contribuições de Norbert Elias. In: *Anais do XIV Simpósio Internacional Processos Civilizadores: Civilidade, Fronteira e Diversidade*. Londrina, UEL, 2012.

RIBEIRO, Tânia C. *Nos bastidores da dança contemporânea: estudo sobre a corporalidade e formas de sociação*. 2008. 123f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2008.

ROCHA, Tereza. Ballet sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 27-41.

SANTOS, Carlos A. P. Técnica clássica como ferramenta de criação: mediações possíveis. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. *Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões*. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 75-80.

SILVA, Silvana; MEDEIROS, Cristina; MARCHI, Wanderley. *Habitus e prática de dança: uma análise sociológica*. *Motriz*, Rio Claro, v. 18, n. 3, p. 465-475, jul/set, 2012.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

SOTER, Silvia. Sobre técnicas e métodos. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (Org.). *Seminários de dança de Joinville: O que quer e o que pode ser (ess)a técnica*. Joinville: Letradágua, 2009, p. 91-96.

SOUZA, Virgínia Spósito. *O corpo que dança: história-social e hexis corporal no balé*

clássico. 2009. 165f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TARASOV, Nikolai I. *Ballet technique for male dancer*. Tradução de Klassicheskii Tanets. New York, EUA, 1985.

TEIXEIRA, Ana Cristina E. O surgimento das companhias 2: uma pretensa “nova” forma de organização profissional de bailarinos que atingem idade em torno de 40 anos nas companhias públicas de dança brasileiras. *Sala Preta*. v.11, n. 11, 2011.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. Academia Real de Dança (1661) e Academia de Ópera em Música e Versos Franceses (1669): tradução das duas cartas oficiais deliberadas pelo Rei da França, Luís XIV, que institucionalizaram a arte da dança no século XVII. In: RENGEL L.; VALFFI, J. Anais do II congresso nacional de pesquisadores em dança – ANDA 2. São Paulo: Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança, 2012, p. 1-9.

TORRES, Rosane G. A. Marcas híbridas em corpos que dançam a cena brasileira. IN: *Anais V Congresso da Abrace*. Belo horizonte, 2008.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: A pesquisa qualitativa em Educação*. São Paulo: Ed. Atlas, 1987.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

ZORN, Friedrich A. *Grammar of the art of dancing*. Dance Horizons, Boston, 1905.

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista com diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro.

1. Para que tipo de companhia de dança você forma o seu aluno? Pode exemplificar?
2. Você percebe na procura pelo balé clássico no século 21 Mudanças no tipo de aluno, classe social, biotipo físico, disponibilidade dos alunos, volume de procura?
3. Quais as técnicas mais procuradas em sua escola no século 21? Houve alguma modificação nessa procura a partir dos anos 2000? Quais?
4. O que representa a técnica clássica para um aluno que quer se profissionalizar hoje? Que outras técnicas você indicaria para este aluno?
5. Você foi treinado pela técnica do balé clássico?

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista com coreógrafos de companhias de dança contemporâneas cariocas.

1. Que tipo de bailarinos você busca para atuar na sua cia?
2. Você considera a técnica do balé clássico necessária para o profissional de dança contemporânea?
3. Você utiliza como critério de seleção, corpos treinados com esta técnica?
4. Você usa a técnica de balé clássico no treinamento dos seus bailarinos?
5. Como você vê o uso da técnica clássica para o bailarino que quer se profissionalizar hoje?
6. Você foi treinado pela técnica do balé clássico?

APÊNDICE C – Termo de consentimento livre e esclarecido

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO - UERJ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO EXERCÍCIO E DO ESPORTE -
PPGCEE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do projeto de pesquisa:

Prezado (a),

Pelo presente, eu, Heloisa Almeida, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Exercício e do Esporte, formalizo o convite para sua participação no estudo: *Alguns sentidos do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo: estudo com coreógrafos de companhias profissionais e diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro*. O objetivo principal é compreender os sentidos da utilização da técnica do balé clássico no atual mercado de trabalho da dança profissional carioca sob a ótica de coreógrafos de companhias de dança contemporânea e de diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro.

A intenção deste documento é convidá-lo(a) para que você possa participar e conceder a divulgação dos dados coletados, sob a nossa responsabilidade. Mediante a sua aceitação e autorização, os instrumentos serão aplicados e os dados resultantes, divulgadas/publicados com fins exclusivamente acadêmicos. Garantiremos a manutenção do sigilo e da privacidade dos dados até a publicação dos resultados, uma vez que a entrevistada é a protagonista principal do estudo.

Descrição dos procedimentos para coleta de dados: a coleta de dados será feita através de entrevistas semiestruturadas que é uma técnica composta por perguntas livres, passíveis de alteração ao longo da aplicação, que busca destrinchar fatos linguísticos, estando sempre intimamente relacionada aos objetivos e as questões norteadoras. Esclarecemos que os procedimentos adotados não oferecem riscos ou desconfortos.

Benefícios aos participantes e para a sociedade: o presente estudo poderá beneficiar diretamente o informante, na medida em que contribuirá para o embasamento de futuras pesquisas ao gerar conhecimento para compreender melhor a dança como área de saber acadêmico.

Garantia de liberdade: sua participação neste estudo é absolutamente voluntária. Sua recusa não trará nenhum prejuízo à relação com o pesquisador ou com a instituição e sua participação não é obrigatória. Mediante a aceitação, espera-se que você participe da

entrevista. Ao participar da pesquisa, você estará contribuindo muito para a compreensão do assunto estudado e para a produção de conhecimento científico da área.

Direito de confidencialidade e acessibilidade aos dados: os dados colhidos na presente investigação serão utilizados para elaborar artigos científicos mantendo sempre os pesquisados no anonimato. Asseguramos o absoluto sigilo de sua participação e acessibilidade aos seus resultados individuais. Garantimos desde já a não utilização dos dados gerados pela presente pesquisa em prejuízo dos colaboradores.

Despesas e compensações: você não terá, em momento algum, despesas financeiras pessoais. As despesas que porventura vierem a ocorrer serão de responsabilidade dos próprios pesquisadores. Também não haverá compensação financeira relacionada à sua participação.

Garantia de acesso aos pesquisadores: em qualquer fase do estudo você terá pleno acesso ao pesquisador responsável pelo projeto. Para isso disponibiliza o telefone para contato: 21-985871985 (Heloísa Almeida). Se você tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) do Hospital Universitário Pedro Ernesto/HUPE/UERJ – Boulevard 28 de Setembro, 77 - Vila Isabel, Rio de Janeiro - RJ, 20551-900. Telefone: 2868-8253 ramal 88253. Atendimento de segunda a sexta-feira, das 9:00 às 12:00h e das 13:00 às 17:00h, ou através do e-mail: cep-hupe@uerj.br. Você tem o direito de receber uma cópia do presente termo. Em caso de dúvidas ou questionamentos, você pode se manifestar agora ou em qualquer momento do estudo para explicações adicionais.

Caso concorde com os esclarecimentos realizados e consinta em participar da presente pesquisa nessas condições, solicitamos a gentileza de se identificar e assinar abaixo.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO - UERJ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO EXERCÍCIO E DO ESPORTE -
PPGCEE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do projeto de pesquisa: *Alguns sentidos do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo: : estudo com coreógrafos de companhias profissionais e diretores de escolas de dança da cidade do Rio de Janeiro.*

Prezado (a),

Consentimento

Eu, _____, acredito ter sido suficientemente informado a respeito do estudo acima citado.

Declaro, assim, que discuti com a pesquisadora sobre minha decisão em participar desse

estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, seus desconfortos e riscos, as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesa. Concordo, voluntariamente, em participar desse estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento. Eu receberei uma cópia desse Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e a outra ficará com o pesquisador responsável por essa pesquisa. Além disso, estou ciente de que eu (ou meu representante legal) e a pesquisadora responsável deveremos rubricar todas as folhas desse TCLE e assinar na última folha.

Rio de Janeiro,

Nome do entrevistado

Data: ___ / ___ / ____

Assinatura do entrevistado

Data: ___ / ___ / ____

Nome do pesquisador

Assinatura do pesquisador