

Alguns sentidos sobre o uso da técnica do balé clássico no mercado da dança profissional carioca contemporânea

A few meanings of using classical ballet techniques

ALMEIDA HS, ASSIS MR. Alguns sentidos sobre o uso da técnica do balé clássico no mercado da dança profissional carioca contemporânea. **R. bras. Ci. e Mov** 2018;26(4):115-123.

Heloisa Suzano Almeida¹
Monique Ribeiro Assis²

¹Universidade Cândido
Mendes

²Universidade Estadual do
Rio de Janeiro

RESUMO: 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. Assim, o presente estudo objetiva verificar os sentidos da utilização da técnica do balé clássico no atual mercado de trabalho da dança profissional carioca sob a ótica de coreógrafos/diretores de companhias contemporâneas profissionais da cidade do Rio de Janeiro. Para tal, foram realizadas entrevistas de roteiro semiestruturado com cinco coreógrafos de companhias profissionais de dança contemporânea cariocas. Os dados coletados foram interpretados a partir do método de Análise do Discurso (AD) proposto por Eni Orlandi que concebe a linguagem como uma mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Foi possível 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 da técnica do balé clássico que lhes são pertinentes e os transformam para suas criações. Esses coreógrafos/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. Concluiu-se 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.

Palavras-chave: Dança; Técnica do balé; Análise do discurso; Modernidade líquida.

ABSTRACT: Current choreographical language used by choreographers in contemporary companies no longer demands that the body be trained uniquely with classical ballet techniques. Nevertheless, in Rio de Janeiro, most technical and undergraduate dance schools offer their students ballet techniques as an essential tool for professionalization. Therefore, this study aims at identifying the meanings of using classical ballet techniques in the current professional dance job market under the viewpoint of choreographers/directors of professional contemporary companies in the city of Rio de Janeiro. For that purpose, semi-structured interviews were carried out with five choreographers from professional contemporary dance companies in the city. The collected data were then interpreted under Eni Orlandi's Discourse Analysis (DA) approach, which conceives language as a necessary mediation between man and natural and social reality. It was established that there is indeed a major interest in this kind of development and training, but it is not restricted to this possibility. The interviewees highlighted that they do employ elements of the technical ballet technique that they deem fit for their purposes and redesign them for their own creations. These choreographers/directors keep the founding precepts of the technique while training their dancers, though placing it at a new locus, which dialogs with other techniques and methods within the current universe of the scenic contemporary dance. Results show that learning the classical ballet technique as a training tool might be an option for future dance professionals. However, it is advisable to consider that the bodily canons of the technique should not be overly apparent, so as to hinder new movement possibilities.

Key Words: Dance; Ballet technique; Discourse Analysis; Liquid Modernity.

Introdução

O corpo do bailarino é o seu instrumento profissional e 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. O corpo é o primeiro e mais natural objeto técnico do homem e as técnicas são maneiras de se servir desse corpo¹. Conforme Ribeiro², “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 na segunda metade do século XVII por Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, professor de dança do rei Luís XIV, a técnica do balé clássico é, atualmente, uma das técnicas corporais mais conhecidas no mundo da dança. Ela talvez seja a técnica de dança de maior reconhecimento em todas as faixas sociais e também a mais globalizada³. Para se ter uma ideia, até meados do século XX, após anos de hegemonia do balé clássico, a dança cênica ocidental foi abalada com o surgimento da Dança Moderna que propunha fazer da dança “uma arte do seu tempo”⁴, e 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”⁵. Nesse período 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 permeavam os espetáculos da época⁶.

Porém, na segunda metade do século XX, uma mudança conceitual contundente friccionou o mundo da arte. Surgiu então a dança contemporânea, que 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”⁴. Para entender um pouco sobre a gênese da dança contemporânea, Marques⁷ 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. Novas questões afloraram, incluindo a preparação do bailarino com a técnica do balé clássico.

Assim, o pensamento de que o balé clássico seria uma Dança-mãe, o qual vingou até o final do século XX, vem perdendo força. Porém, ainda permanece uma tensão sobre este tema no mundo da dança. De um lado, conforme Lima⁸, 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, Rocha⁹ 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.

A cidade do Rio de Janeiro tem uma representação importante no cenário nacional da dança, pois por ter sido capital do país, acabou por ocupar um lugar de destaque. Foi a cidade na qual nasceu a primeira escola de dança pública do Brasil, a atual Escola de Dança, Artes e Técnicas do Theatro Municipal Maria Olenewa, bem como a primeira companhia de balé brasileira, a Companhia de Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Apenas, a partir da década de 1970 foi que a dança contemporânea aflorou na cidade¹⁰ estimulada pelos festivais que fomentaram a troca de informações por meio de oficinas, debates, lançamento de livros, palestras e mostras de vídeo. Os anos 1990 foram férteis para a dança contemporânea, pois além de contar com três cursos de graduação em Dança, a cidade se tornou um dos maiores produtores de espetáculos de dança do país com apoio

municipal. Esse movimento sofreu um declínio no início do século XXI, ainda que surgissem novas formas do fazer artístico¹¹. Nos últimos anos, os editais públicos seguiram fomentando o campo da dança cênica carioca e, apesar das imensas dificuldades, os artistas continuaram buscando novos caminhos e lutando por políticas públicas inteligentes direcionadas à dança.

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, que por serem mais modernos, encontram terreno mais fértil para se instalarem e permanecerem¹². A percepção da 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 Cultura de 2015 da Prefeitura Carioca, que, segundo o site¹³, “trata-se do maior e mais abrangente edital público do país”. 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 contemporâneas. Os coreógrafos/diretores dessas companhias são os atuais empregadores dos profissionais de dança da cidade.

Por outro lado, a formação do profissional da dança carioca que se dá predominantemente em escolas de dança com cursos livres, ou ainda em escolas técnicas, privilegiam a formação com a técnica do balé clássico sobre as demais técnicas e abordagens. Recentemente, em um estudo feito na cidade do Rio de Janeiro, Almeida e Assis¹⁵, constataram que os diretores de quatro das seis escolas técnicas, que são os principais formadores cariocas, continuam enxergando a técnica do balé clássico como uma ferramenta sólida, importante na formação dos bailarinos. Porém, o estudo já aponta para algumas mudanças de percepção desses diretores, que começam a vislumbrar as transformações da dança profissional contemporânea que tende a ser cada vez mais fluida e híbrida.

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.

Materiais e métodos

Caracterização da pesquisa e participantes do estudo

O estudo, de caráter descritivo, com abordagem qualitativa, buscou os dados diretamente na fonte de origem por meio de entrevistas semiestruturadas com roteiro prévio. Para Triviños¹⁶, 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 Janeiro 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.

Coleta e análise dos dados

As entrevistas ocorreram entre novembro de 2015 e janeiro de 2016 e foram gravadas para futura transcrição. Após transcritos, os dados foram investigados e interpretados a partir do método de Análise do Discurso (AD) proposto por Eni Orlandi¹⁷ que entende que “o analista deve poder explicitar os processos de identificação pela sua análise”. Seguindo os procedimentos indicados pela autora, na primeira etapa da análise, ocorreu a passagem da superfície linguística, o discurso em si, para o objeto discursivo, da qual emergiram as formações discursivas dominantes. Em um segundo momento procurou-se conectar essas formações discursivas distintas com a formação ideológica do universo da dança para então, na terceira e última etapa, 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 entrevistados (E), a formação dos bailarinos com a técnica do balé clássico apareceu como um acréscimo de valor ao profissional, quando foram perguntados como percebiam os profissionais da dança contemporânea que tinham a técnica do balé clássico em suas formações, 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. (E1)

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. (E2)

[...] a técnica clássica, ela tem muita a somar, se eu começasse a fazer uma aula constante com eles, isso ia despertar muita coisa. (E3)

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. (E4)

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. (E5)

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 E1 e E5. 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 desde o século passado no mundo da dança contemporânea. Laban¹⁸ pontuava, no começo do século XX, os aspectos tangíveis e intangíveis do movimento. Para o pesquisador os aspectos tangíveis seriam a técnica, o gesto em seu sentido utilitário, já os aspectos intangíveis seriam a identidade pessoal que vai significar o movimento e que parece ser a busca desses coreógrafos/diretores. No final do mesmo século, Vianna¹⁹ dizia que, para dominar uma técnica, era preciso incorporá-la inteiramente e, assim, o movimento iria fluir com naturalidade. Reforçando essa ideia Lima²⁰ defende que a técnica deve ser “esquecida”, permitindo que o sujeito que dança inaugure para si inúmeras possibilidades de significados e movimentos.

Já os coreógrafos/diretores E3 e E4 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 Correia²¹, por exemplo, na década passada, observaram 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”. Pereira²² 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 E2, 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 balé clássico”. Essa fala parece sugerir que a técnica do balé clássico pode ter coisas não muito “legais”. Para Orlandi¹⁷ 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. Nesse sentido, Miller²³ enfatiza que a técnica pela técnica já deixou de ser suficiente para se dançar. Para a autora, o bailarino contemporâneo precisa enfrentar a dualidade entre o corpo físico treinado e o corpo criativo expressivo. Tourinho e Silva²⁴: explicitam a necessidade do bailarino em conhecer suas possibilidades expressivas para ampliar seu repertório individual para a cena. Em concordância, Katz²⁵, 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”.

Quando perguntados sobre os critérios de seleção de profissionais, essas restrições à técnica do balé clássico também apareceram, podendo ser, às vezes, até impeditivo para o bailarino entrar em suas companhias, como é possível 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? (E1)

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. (E4)

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]. (E5)

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 Orlandi¹⁷, 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 E1 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. Soter²⁶ 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 Bauman²⁷, 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 tempo²⁷.

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 Nascimento⁴, 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? (E1)

Não fundamental, porque muitos não tem e são divinos, mas é muito legal quando vem. Eu acho que soma. eu acho que agrega valor. (E2)

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. (E3)

Não, eu não considero a técnica do balé clássico necessária. (E4)

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. (E5)

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 E2 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 E5, 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. 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”⁵. Soter²⁶ 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. Conforme Miller²³ é preciso ir além do corpo mecânico para se tornar um corpo lábil, sempre em transformação.

Aqui novamente foi possível desenvolver alguns vínculos com as ideias sobre modernidade líquida de Bauman²⁸, o qual considera as metáforas “fluidez” e “liquidez” como adequadas para captar a natureza do momento atual. Identificou-se nas falas anteriores que esses 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 profissional da dança. Bauman²⁸ 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 promissoras²⁸.

O mundo da dança contemporânea se encontra nessa flutuação que aponta para novos discursos. Conforme Orlandi¹⁷, 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 Orlandi¹⁷, “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 se pode 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]. (E1)

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. (E2)

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. (E4)

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. (E5)

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”. Rocha⁹ 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. Vianna¹⁹, por sua vez, aponta que as contribuições individuais dos bailarinos vão mudando as técnicas transformando-as, pois a evolução está em todos os lugares, inclusive na dança. Para Gonçalves⁶, 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”.

Estes pensamentos dos entrevistados divergem totalmente da visão dos coreógrafos/diretores que trabalham exclusivamente com a estética clássica e 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. Porém, 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 Orlandi¹⁷, 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.

“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”²⁷. A dança proposta por esses coreógrafos/diretores parece estar conectada com as ideias sobre a liquidez do mundo atual e o “derretimento” dos sólidos preconizadas por Bauman²⁶. Em tempos líquidos, afirma Soter²⁶, “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”.

Conclusões

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 se apresenta 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 da técnica do balé clássico que lhes são pertinentes e os transformam para suas criações.

Partindo dessas premissas, conclui-se 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. Vale ressaltar que esses coreógrafos/diretores atualmente ocupam um lugar de destaque na cena carioca por terem recursos financeiros e a possibilidade de escolher os bailarinos que desejam trabalhar e esse fato lhes dá uma especificidade em relação ao restante dos atores da dança no Rio de Janeiro.

Dessa forma, fica evidente a necessidade de novos estudos que possam contribuir tanto para o desenvolvimento do balé clássico e sua técnica, quanto de outras técnicas e abordagens de dança. São novos sentidos que irrompem articulando a estabilidade e a generalidade da técnica do balé clássico com a maleabilidade e a singularidade da dança contemporânea.

Referências

1. Mauss M. As técnicas corporais. In: _____. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU; 1974.
2. Ribeiro TC. Nos bastidores da dança contemporânea: estudo sobre a corporalidade e formas de socialização [Dissertação de Mestrado]. São Luís (MA): Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão; 2008.
3. Moreira R. 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. Joinville: Nova Letra; 2014. p. 85-90.
4. Dantas M. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” Criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. Movimento. 2005; 11: 31-57.
5. Monte F, Nascimento J. Reflexões sobre as mudanças no contexto histórico da dança do século XX e a dança na atualidade. Efedportes [periódico na internet]. 2008; 127. Disponível em <http://www.efedportes.com/efd127/mudancas-no-contexto-historico-da-danca-do-seculo-xx.htm> [2015 ago17].
6. Gonçalves T. Dança clássica no mundo contemporâneo? Paradoxos, dobras, extensões e invenções. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. Joinville: Nova Letra; 2014. p. 53-61.
7. Marques I. Ensino de dança hoje. 2. ed. São Paulo: Cortez; 2001.
8. Lima AM. Helenita Sá Earp e suas propostas para abordagens criativas na formação técnica de intérpretes na dança contemporânea. In: Anais do 1º Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 1999; Belo Horizonte: ABRACE; 1999.
9. Rocha T. Ballet sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. Joinville: Nova Letra; 2014. p. 27-41.
10. Buarque IMAG. Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional da dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990) [Tese de Doutorado]. Rio de Janeiro (RJ): Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; 2014.
11. Cerbino B, Brum L. Movimentos da dança carioca – companhias e grupos de 1936 a 2013. Rio de Janeiro: Jauá; 2013.
12. Puoli G. O ballet no Brasil e a economia criativa: evolução histórica e perspectivas para o século XXI [Monografia de Graduação]. São Paulo (SP): Faculdade de Economia da Fundação Armando Alvares Penteado; 2010.
13. Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro. Programa de fomento a cultura “Viva a Arte”. Disponível em http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic:10112:5481854:4143460:PublicacaoResultados_2015.pdf [2016 mar 06].

14. F.A.Q. Escolas técnicas no Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.faq.inf.br/educacao-profissional/escolas-tecnicas-no-rj-cursos-tecnicos-presenciais-e-a-distancia> [2016 jan 27].
15. Almeida H, Assis M. Sentidos do uso da técnica do balé clássico sob a ótica de diretores de escolas técnicas particulares de dança do Rio de Janeiro. *Pensar a prática*. 2017/8. No prelo.
16. Triviños ANS. Introdução à pesquisa em ciências sociais: A pesquisa qualitativa em Educação. São Paulo: Ed. Atlas; 1987.
17. Orlandi EP. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes; 2013.
18. Laban RV. O Domínio do Movimento. São Paulo: Summus Editorial; 1978.
19. Vianna K. A Dança. 6. ed. São Paulo: Summus; 2005.
20. Lima MD. Reflexões acerca da técnica na dança sob um olhar fenomenológico. In: Wosniak C, Tomazzoni A, Marinho N. (Orgs.). Seminários de dança de Joinville. Joinville: Nova Letra; 2010. p. 147-151.
21. Assis M, Correia A. Heranças históricas e o sincretismo da dança no cenário contemporâneo. *Corpus et Scientia*. 2005; 1: 7-29.
22. Pereira R. Gruas Vaidosas. In: Pereira R, Soter S. Lições de dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade; 2006. p. 173-190.
23. Miller J. Dança e educação somática: a técnica na cena contemporânea. In: Wosniak C, Marinho N. (Orgs.). Seminários de dança de Joinville. Joinville: Nova Letra; 2011. p. 148-161.
24. Tourinho L, Silva E. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. *Artefilosofia*. 2006; 1: 125-133.
25. Katz H. O coreógrafo como DJ. In: Pereira R, Soter S. Lições de dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade; 2006. p. 13-23.
26. Soter S. Sobre técnicas e métodos. In: Wosniak C, Meyer S, Nora S. (Orgs.). Seminários de dança de Joinville. Joinville: Letradágua; 2009. p. 91-96.
27. Bauman Z. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar; 2001.
28. Bauman Z. Identidade: entrevista à Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar; 2005.