

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

MARIANA ASSUNÇÃO QUINTES DOS SANTOS

ENTRE UM PASSO E OUTRO: ESTUDOS DE PÚBLICO DO BALÉ CLÁSSICO
E DA DANÇA CONTEMPORÂNEA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Niterói, 2014

MARIANA ASSUNÇÃO QUINTES DOS SANTOS

ENTRE UM PASSO E OUTRO: ESTUDOS DE PÚBLICO DO BALÉ CLÁSSICO
E DA DANÇA CONTEMPORÂNEA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador

Prof. Dr. LUIZ AUGUSTO FERNANDES RODRIGUES

Co-Orientadora

Prof. Me. VANESSA FERNANDA TOZETTO

Niterói, 2014

MARIANA ASSUNÇÃO QUINTES DOS SANTOS

ENTRE UM PASSO E OUTRO: ESTUDOS DE PÚBLICO DO BALÉ CLÁSSICO
E DA DANÇA CONTEMPORÂNEA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Aprovada em julho de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues
Universidade Federal Fluminense

Prof. Me. Vanessa Fernanda Tozetto
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Me. Luiz Carlos Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2014

*Dedicado à minha família, amigos, professores, estudantes e
pessoas interessadas pela produção cultural e dança*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Enyo e Sheila, por serem sempre atenciosos, incentivadores e sensacionais, sem eles eu não teria chegado até aqui;

Ao meu namorado, Plínio Chaves, que esteve presente nesses quatro anos de universidade, me fazendo sorrir nos momentos mais difíceis e me estimulando sempre que preciso, seu carinho e amor me fazem querer ir mais longe;

Ao meu orientador, Luiz Augusto, que mesmo sem ser seu tema de estudo embarcou comigo nesse trabalho, me proporcionando uma pesquisa ainda mais completa; obrigada, ainda, pelas palavras de incentivo ao longo desse período;

À minha co-orientadora, Vanessa Tozetto, pela seriedade, carinho e atenção dedicados a mim durante essa pesquisa;

Ao querido professor Luiz Mendonça, que me acompanhou desde o início do curso e finaliza essa etapa junto comigo como minha banca;

Aos amigos que participaram dessa pesquisa respondendo aos questionários;

Aos diretores do Centro Coreográfico, Paula Mori e Gil Santos, que me receberam com tanto carinho em seu espaço e foram tão solícitos na entrevista;

Às minhas eternas amigas, que nesse momento tão conturbado sempre me confortavam com palavras de carinho;

Obrigada ao curso de Produção Cultural pelos quatro anos de convívio no IACS, pelas pessoas que conheci e pelas amizades que construí.

O meu muito obrigada a todos, nada seria possível se não fosse por vocês!

*“E que seja perdido o único dia em que não
se dançou”*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A dança consagrou-se como arte através do balé clássico, no século XVII, mas após o desenvolvimento da dança moderna, na metade do século XX que a dança contemporânea surge. Frente há anos de existência do balé contra o amadurecimento do contemporâneo, essa pesquisa investigou os motivos da preferência de público pelo balé clássico na cidade do Rio de Janeiro. Para tal comprovação, utilizou-se do estudo acerca da história da dança, visto que ir ao Theatro Municipal ainda representa um status social conquistado perante a sociedade. Por Bourdieu, indicou-se o gosto como escolhas de preferências, mas não inerente ao grupo social em que se está inserido. Pesquisas realizadas com profissionais do mercado indicaram percepções e opiniões sobre o escasso público da dança contemporânea. Dessa forma, vimos que a solução para igualar o público de ambas as modalidades perpassa por diversos caminhos, mas que o principal deles concentra-se na formação de público através de debates acerca dos espetáculos de dança contemporânea apresentados.

Palavras-chave: Balé Clássico; Dança Contemporânea; Público; História da Dança; Gosto.

ABSTRACT

The dance was consecrated as art through classical ballet, in the 17th century, but after the development of modern dance in the mid-twentieth century that contemporary dance appears. Front years ago of existence of the ballet against the maturation of contemporary, this research investigated the reasons for the public's preference for classical ballet in the city of Rio de Janeiro. For such a proof, it made use of the study about the history of the dance, seen to go to the Municipal Theater still represents a social status acquired before society. For Bourdieu, was indicated as likes preferences of choices, but not inherent in the social group in which it is inserted. Research conducted with industry professionals indicated perceptions and opinions about the scarce public of contemporary dance. Thus, we saw that the solution to equal the public of both modalities pervades many ways, but the main one concentrated on the public's formation through discussions about the contemporary dance performances presented.

Key words: Classical Ballet; Contemporary Dance; Public; History of Dance; Likes.

Lista de Imagens

Imagem 1	15
Imagem 2	18
Imagem 3	22
Imagem 4	23
Imagem 5	26
Imagem 6	26

Sumário

Introdução	10
1. Breve Histórico	13
2. O gosto como análise de preferência	27
3. A visão dos profissionais da dança	39
Conclusão	50
Referências Bibliográficas	55

Introdução

A presente pesquisa propõe uma análise acerca da formação de público dos espetáculos de Dança Contemporânea e Balé Clássico na cidade do Rio de Janeiro. Mas como no Brasil a dança ainda é nova, 70 anos, se comparado aos quatro séculos de existência, os estudos sobre essa arte ainda são singelos. Entretanto, se observado os teatros da cidade do Rio de Janeiro, podemos perceber a quantidade de público existente nas apresentações de dança, um Theatro Municipal dedicado ao Balé Clássico com a casa cheia e um Teatro Cacilda Becker dedicado à Dança Contemporânea esvaziado.

A dança passa a ser reconhecida como arte no século XVII e se consagrou através do Balé Clássico. Inicialmente como balé de corte, a dança era privilégio da nobreza e era dançada nos palácios para entretenimento dos reis. Por volta de 1635 surgem os primeiros bailarinos profissionais. Porém, foi somente no século XIX que surge o balé romântico, caracterizado principalmente pelo uso das sapatilhas de ponta. Após a decadência do balé romântico, o balé clássico de Marius Petipa, também chamado de dança acadêmica, transforma o mundo da dança e restabelece o Balé Clássico que conhecemos hoje.

No início do século XX, Diaghilev surgia como coreógrafo do balé russo para modificar o cenário da dança da época, ele reinventou o Balé Clássico dando origem ao que alguns chamam de balé neoclássico. Diaghilev com seus *Ballets Russes*, que conquistou a Europa, modificava os tradicionais passos do balé e sua forma de apresentação, o corpo estava mais livre para outras movimentações e não mais tão rígido à técnica clássica. Mesmo assim, não deixou de apresentar os grandes balés de repertório, como Giselle, O Lago dos Cisnes e A Bela Adormecida, pois estas três obras também foram o marco de suas respectivas épocas.

Após turnê com os *Ballets Russes*, a nova forma de coreografar de Diaghilev inspirou outras revoluções artísticas na dança, tendo como principais nomes Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Weigman e Rudolf Von Laban. Duncan e Graham pertencentes às correntes da dança moderna nos EUA e Weigman e Laban do expressionismo alemão. O princípio dessa nova dança esteve na própria movimentação motora do bailarino, quebrando o tabu de movimentação estabelecido pelo Balé Clássico.

Com esse perpassar da história do balé, pode-se notar que o Balé Clássico está na sociedade há séculos, enquanto a Dança Contemporânea surge apenas no final do século XX, depois do desenvolvimento da dança moderna, no início do mesmo século. A História da Dança será retratada no primeiro capítulo desta pesquisa, a fim de investigar se o grande sucesso de público do Balé

Clássico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro pode ser explicado pela história, ao contrário do que acontece com a Dança Contemporânea.

A metodologia utilizada nessa pesquisa se pautou por leitura bibliográfica, observação participante, aplicação de questionários, entrevista e coleta de dados. Os questionários fechados foram apresentados ao público que foram assistir aos espetáculos do Balé Clássico e da Dança Contemporânea, a fim de investigar que tipo de indivíduo é esse: sua idade, sua relação com a dança, o motivo, entre outros. Foram aplicados, também, questionários discursivos aos profissionais do mercado da dança: duas alunas universitárias de dança, duas bailarinas, dois produtores culturais e uma professora universitária, para que pudessem explicar sobre suas apreciações a respeito da diferença de público nessas duas modalidades apresentadas. Uma entrevista foi realizada com os diretores do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO), de modo que abordassem a realidade do espaço frente às danças pesquisadas. A coleta de dados foi pesquisada na programação cultural da Revista Veja Rio, do ano de 2013 de janeiro a novembro, coletando as informações da área de dança, com o objetivo de destacar os locais de apresentação e as principais modalidades presentes na programação cultural carioca.

Os objetivos que norteiam essa pesquisa compreendem por iniciar uma pesquisa acerca do público de dança na cidade do Rio de Janeiro, até então não explorada, buscar respostas sobre possíveis hipóteses em relação ao escasso público da Dança Contemporânea e pesquisar o motivo pelo qual o Balé Clássico ainda atrai grande quantidade de público e admiradores.

As hipóteses que tentamos comprovar foram formuladas por meio da observação da autora, como parte integrante desse meio artístico, como: “O Balé Clássico ainda herda, do século passado e da história dos grandes reinados, o *status* a quem vai assisti-lo, independentemente da idade, devido ao grande espetáculo apresentado, em que o virtuosismo dos passos impressiona a plateia”; “O cenário carioca da dança revela uma vasta possibilidade de companhias de Dança Contemporânea se apresentando pela cidade.”; “Majoritariamente, se não exclusivamente, o público da Dança Contemporânea é desse mesmo meio artístico. Porém, acredito que isso ocorra devido ao não interesse e conhecimento do público perante a Dança Contemporânea”; e, “O público não consegue compreender o que a Dança Contemporânea quer dizer, eles se sentem perdidos”. Com essa pesquisa buscamos investigar qual o grau de veracidade dessas hipóteses e procurar uma possível solução aos problemas apresentados.

Porquanto, a pesquisa foi dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, abordamos a História da Dança baseada no Ocidente, apontando o patamar inicial da dança até chegar ao balé de corte, no século XVII, quando a dança passa a ser considerada arte e não mais como entretenimento e lazer dos reis, onde damos maior ênfase por se tratar do berço do Balé Clássico e seu desenvolvimento. Tratamos, assim, das principais companhias que formularam essa história e os

principais nomes de referência da dança, como já citados anteriormente. Além de definir a nomenclatura que será utilizada para diferenciação das modalidades de dança.

Dessa forma, no segundo capítulo já apresentamos o resultado da pesquisa com o público dos espetáculos, concomitante à análise do livro “*A Distinção crítica social do julgamento*” do sociólogo Pierre Bourdieu. Bourdieu aborda a questão do gosto como sendo habitus. Discute que o gosto é mais do que uma simples escolha de preferência, “em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação” (BOURDIEU, 2007, p.107), o autor acredita que o gosto, e conseqüentemente suas escolhas, define a si próprio, unindo e distanciando àqueles com preferências semelhantes e diferentes, respectivamente. Além disso, as escolhas também são baseadas pelo grupo social na qual o indivíduo se insere, marcando a distinção entre grupos superiores e inferiores. Tendo na aquisição do capital pelo diploma influências sobre a aquisição do capital cultural equiparando-se ao capital herdado.

No terceiro capítulo, expomos as pesquisas com os profissionais do mercado, em que as perguntas baseiam-se em apreciações e percepções acerca do tema central dessa pesquisa que compreende pela comparação do público da Dança Contemporânea com o Balé Clássico. Assim como o apontamento dos dados coletados na Revista Veja Rio, e a entrevista com os diretores do CCO, que trataram sobre a real condição das apresentações de dança do centro e a frequência do público.

Por fim, na conclusão, faremos um apanhado de cada capítulo, a fim de resgatar os principais pontos debatidos ao longo dessa pesquisa, apontar os resultados obtidos e indicar possíveis soluções e sugestões para que o público da dança de modo geral aprecie cada vez mais essa arte do movimento.

1. Breve Histórico

A dança, em toda sua abrangência, começa em muitos anos antes de Cristo. Paul Bourcier menciona que o primeiro documento que apresenta um homem dançando tem 14 mil anos, sendo que o período histórico se inicia por volta de oito séculos antes de nossa era. O homem dança desde a Pré-História, comprovado pelas figuras gravadas em cavernas. Supõe-se que seja uma dança de culto aos deuses, como forma de agradecimento, por exemplo, e como uma espécie de cerimônia.

Antônio José Faro afirma que:

como todas as artes, a dança é fruto da necessidade de expressão do homem. Essa necessidade liga-se ao que há de básico na natureza humana. Assim, se a arquitetura veio da necessidade de *morar*, a dança, provavelmente, veio da necessidade de aplacar os deuses ou de exprimir a alegria por algo de bom concedido pelo destino. (2011, p. 13)

Na Antiguidade Clássica, de 1500 a 700 a.C., a civilização grega manteve a dança com cunho religioso, pois acreditava que eles deveriam honrar e alegrar os deuses, esse era seu meio de comunicação. Basta lembrar dos conhecidos bacanais, uma festa religiosa em homenagem ao Deus Baco. Entretanto, é a partir da Idade Média que a história da dança mais nos interessa.

Na Idade Média Ocidental, a dança ainda se manteve religiosa, apesar da religião estar modificando seu olhar e função na sociedade. Enquanto isso não acontecia, a dança desenvolveu-se, principalmente nas classes dominantes, dentro dos palácios, ao redor dos reis, nos bailes da corte, em que o figurino era com os próprios trajes de corte.

Todavia, estas classes inventaram uma “dança metrificada”, como denomina Bourcier (2006). Era necessário conhecer a métrica da música e da poesia para se conseguir dançar, pois eram a base de apoio da dança. Logo, houve uma distinção do que seria dança erudita e dança popular. De acordo com o autor, “cabe à dança popular manifestar sentimentos confusos, fortes – a alegria, a inquietude – e manter ritos, cujo sentido original foi perdido, através de movimentos não sujeitos a regras.” (BOURCIER, 2006, p. 54). A dança erudita tinha passos pré-estabelecidos e caracterizava-se pelas formas geométricas em que os bailarinos montavam nos salões, dando espaço para o que posteriormente chamaremos de balé de corte.

Apesar da dança ser vista somente como um ato religioso e divertimento até então, Platão (428-347 a.C.) já havia abordado a dança como uma possibilidade de ser considerada arte, o que só foi acontecer séculos depois:

distinguiu a dança popular da que denominava ‘dança nobre’, e apenas a esta concedia sua aprovação. Considerava não adequadas aos cidadãos as danças da natureza báquica e de caráter lascivo. Não reputava como arte as danças de caráter guerreiro, venatório, propiciatório de chuvas, fertilidade etc., pois achava que a arte precisava conter um elemento de imitação que não se limitasse a copiar um fato, mas sim induzir o espectador a uma experiência; era preciso reproduzir, representar uma emoção. (REZENDE, 2001, p. 08)

A dança entrou em um outro patamar na Renascença. Na Itália, a formação de uma sociedade cortesã faz com que a vida na corte mude, há uma aproximação em torno do príncipe e dividem o gosto pelo “culto do indivíduo e sua exaltação por meios diretos ou paralelos, uma queda refinada pela elegância intelectual e pelas artes, um estilo de vida que busca o extraordinário.” (BOURCIER, 2006, p. 64)

Como a dança no século XII se divide em dança popular e dança metrificada, no *Quattrocento* ela sobe um degrau. Surgem os primeiros profissionais e mestres de dança, ocasionando uma elevação do nível técnico. A dança deixou de ser uma expressão corporal de forma livre para se tornar “consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo.” (idem). Contudo, os professores de dança pertenciam ao mesmo nível social da corte.

O primeiro grande mestre é Domenico da Ferrara, que divide sua obra em duas partes:

uma gramática do movimento, baseada em cinco elementos constituintes da dança: métrica, comportamento, memória, percurso, aparência. (...) A segunda parte enumera os passos fundamentais, dentre os quais nove são considerados ‘naturais’ e três ‘acidentais’ (diríamos ‘artificiais’). Entre os primeiros: os passos simples ou duplos, a volta e a meia-volta (que são feitos sem erguer os calcanhares), o salto (pouco elevado). Os segundos são o *battement* (batida) dos pés, o passo corrido, a mudança de pés. (ibidem, p. 66)

Outro mestre é Guglielmo Ebreo que diversifica mais os passos, como tempo de salto, contrapasso e volta. Já Cornazzano os sistematiza e estabelece regras para os passos.

Henrique II, rei da França, após retornar a Paris em 1548 de uma viagem, em 1550 festeja o parto da senhora de Luxemburgo, e, em 1554 em comemoração à volta do rei a Saint-Germain, ambos com a dança. No entanto, a partir da segunda metade do século XVI, uma disputa política pelo reino da França influencia a dança desse país. Com a morte de Henrique II, o poder nominal será de seu primogênito, Francisco II, mas sua mãe Catarina de Médici, uma italiana, que assume o real poder. Porém, foi no reino de Carlos IX, sucessor de Francisco II e posteriormente Henrique III, que foi realizado em 1564 o primeiro balé de corte, com todos os seus constituintes: dança, música, poesia, cenário com máquinas, ligados a uma ação dramática, e com isso Carlos IX viajou

pela França fazendo uma propaganda do seu reino com o balé de corte. Após a morte de Henrique IV, Maria de Médici assumirá como regente, de 1610 a 1617. Sendo assim, as italianas levaram a dança metrificada para a França como divertimento para a corte. Mas somente a partir de 1670 que os amadores foram eliminados do palco.



Imagem 1: Filme Anna Karenina

Fonte: Revista Vogue Globo. Acessado em 22 de julho de 2014.

Com a morte de Luís XIII (1643), o Primeiro Ministro, Mazarino, instaurou na França o gosto italiano da ópera, deixando nos anos subsequentes o balé de corte abandonado. A grandiosidade de espetáculos de ópera se deveu ao balé de corte, que utilizava os maquinários da época a fim de produzir efeitos ilusórios e atingir um virtuosismo cenográfico até então desconhecido.

Entretanto, o balé de corte retornará aos palcos franceses com Luís XIV, em que sua primeira aparição como dançarino foi aos treze anos, em 1651 no *Ballet de Cassandre*. Por outro lado, a partir de 1673 a dança clássica foi surgindo e o balé de corte foi desaparecendo, até que no final do século será extinto.

Surge uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tem mais importância do que o significado, o gesto mais importância que a emoção que produz. Há ruptura entre interioridade e exterioridade, o que explica o fato de a dança clássica ser um repertório de gestos sem significado próprio (BOURCIER, 2006, p. 113).

O primeiro passo que instaurou a dança clássica foi a criação da Academia Real de Dança, fundada por Luís XIV em 1661, e nenhum balé poderia ser apresentado se não fosse aprovado pelos acadêmicos. A Academia de Inscrições e Letras só foi constituída em 1663, e a de Ciências em 1666. Só que a Academia não conseguiu cumprir sua função e foi fechada em 1780. Com a escrita, a possibilidade de ensino foguei dos padrões da Academia, chegando aos meios urbanos e ao público. Consequentemente, criou-se um assíduo e extenso público aos espetáculos de balé.

Charles-Louis-Pierre Beauchamps foi um dos responsáveis pela codificação da técnica clássica, principalmente pelas cinco posições dos pés. Estas cinco posições básicas foram criadas pensadas na aproximação e afastamento dos pés por certa medida, mas isso com o corpo em equilíbrio, que seja para andar, dançar ou ficar parado. Feuillet, quem escreveu um dos sistemas de dança, definiu alguns passos a partir das cinco posições de Beauchamps. Ele modificou a forma de se dançar, categorizando-a e impondo-a uma organização reconhecida até hoje. O código da técnica clássica se firmou na beleza das formas e na rigidez, implicando em:

por um lado, a virtuosidade é a consequência natural da primazia da forma sobre o conteúdo. (...); a partir de 1672, a criação da Academia Real de Música e Dança garantirá uma verdadeira profissão aos dançarinos, com rendas fixas, no contexto de uma competição para entrar no corpo de baile e chegar a empregos de solistas. Por outro lado, regularidade, beleza formal, virtuosismo são o preço da técnica estabelecida por Beauchamps. São fronteiras estreitas, de certa forma uma ameaça de endurecimento: a repetição mata a inspiração, a não ser que esta forma idêntica seja revitalizada por uma mudança de finalidade. (ibidem, p.116).

Foi somente a partir de 1669, que “os pobres”, como menciona Bourcier, puderam ter o privilégio de comprar ingressos, com preços mais populares. Em 1735, a plateia pagava apenas 1 libra, mas o camarote custava 7 libras o lugar, para assistir ópera. Em 1774, aumentaram as possibilidades de escolha e preço de lugares, o balcão custava 10 libras, o anfiteatro e o 1º camarote 7 libras, 2º camarote 4 libras, 4º camarote 3 libras, plateia e galeria superior 2 libras.

O século seguinte foi uma ocasião importante para a dança, tudo indicava um grande sucesso: um público em potencial, um clima de festa, como apontado por Bourcier (ibidem, p. 150) “uma técnica que evolui para esta forma de felicidade imediata que é o virtuosismo como material do espetáculo.” Todavia, surge um pensamento diferente para a dança a partir de um reformador da dança, como alega o autor.

Jean-Georges Noverre ficou mundialmente conhecido pelas suas *Lettres sur la danse*, publicadas em 1760. Seu livro é também conhecido como um manifesto sobre o balé.

Noverre foi o primeiro a argumentar que o balé não era um mero *divertissement*, mas uma arte nobre, destinada à expressão e ao desenvolvimento de um tema. Assim, foi o verdadeiro criador do

ballet d'action, ou balé dramático, em que toda a história se conta por meio de gestos e não pelo canto ou pela declamação. Afirmava que era preciso haver mais expressividade, menos luxo e mais comodidade nos figurinos, um tema de fundo para cada peça coreográfica – não apenas movimentos soltos e mecânicos –, além de um certo conhecimento sobre o corpo.” (SIQUEIRA, 2006, p. 98)

A dança para Noverre¹ se define em dois princípios básicos: em ser uma pantomima, natural e expressiva, e de ação, narrando uma ação dramática. Antonio José Faro menciona uma definição de Haskell para a dança de Noverre: “O balé não é um pretexto para dançar, mas a dança é um meio para se expressar uma ideia dramática.” (FARO, 2011, p.45).

Uma das principais características de Noverre era o uso da máscara em seus balés, resquícios ainda do teatro grego e da Commedia del'Arte. Porém, o uso da máscara caiu quando o bailarino Gardel substituiu Vestris, um bailarino que ficou doente, mas o fez sem o uso da máscara e o sucesso foi tamanho que o uso da máscara foi abandonado. Noverre viajou pelo mundo disseminando as ideias de suas cartas, passando por Berlim, Londres, Viena, Paris, Lyon, Milão, dentre outras, até que volta para Saint-Germain-en-Laye, onde morre em 1810.

O primeiro balé de repertório foi *La Fille Mal Gardé*, em 1786, ainda dançado nos dias de hoje. Fugindo da regra dos balés anteriores de deuses mitológicos ou heróis da Antiguidade, La Fille conta a história de uma jovem rica que se apaixona por um rapaz pobre e quer se casar com ele, mas sua mãe já havia planejado seu casamento com outro homem.

O século XIX foi marcado por um grande movimento revolucionário, que influenciou, inclusive, as artes. Surgiu o romantismo, abarcado por questões que vão de encontro a todo o pensamento renascentista. A razão não reinaria mais na arte desse século, os artistas buscavam com suas obras justamente uma fuga da realidade. Logo, o ocultismo e o sobrenatural se sobressaíram nas obras românticas,

no mundo da dança, esses temas apareceriam, não só durante o romantismo, mas também no classicismo, já que figuras exóticas, como ciganos ou *houris*, e figuras místicas, como sílfides, dríades ou princesas transformadas em cisnes, passaram admiravelmente para o mundo da expressão através do movimento. (ibidem, p.62).

Foi em 1832 o marco do balé romântico com a obra *La Sylphide*. O coreógrafo Filippo Taglioni, compôs o balé para sua filha, pensando no alongamento das linhas do corpo, na leveza,

¹ Jean-Georges Noverre (Paris, 1727 – Saint-Germain-en-Laye, 1810) era filho de um baixo oficial do exército de Carlos XII, mas não seguiu a mesma carreira do pai e preferiu a dança, tornando-se aluno de Dupré. Só que Noverre não se contentou em estudar somente a dança, também se aprofundou em música e anatomia, enriquecendo o seu entendimento, o que fez dele um dos grandes cérebros e influentes da dança. de Carlos XII, mas não seguiu a mesma carreira do pai e preferiu a dança, tornando-se aluno de Dupré. Só que Noverre não se contentou em estudar somente a dança, também se aprofundou em música e anatomia, enriquecendo o seu entendimento, o que fez dele um dos grandes cérebros e influentes da dança.

aliado a seres místicos. Esse balé fez um grande sucesso na época e ainda faz nos dias de hoje. O balé foi construído, basicamente, pela cor branca, as bailarinas usavam sapatilhas de cetim e maiôs, mas só a bailarina principal usava sapatilhas de ponta, e o tecido de tule das saias quase que transparentes enunciavam a leveza da obra. Contudo, o balé era coreografado para que a bailarina mostrasse as suas qualidades, pois eram feito justamente para elas, independente da ação dramática. “Esta foi uma das razões que provocou a rápida degeneração do balé romântico; também foi uma das desvantagens que sofreu seu herdeiro, o balé acadêmico.” (BOURCIER, 2006, p. 205).

Somente em 1841 que o balé romântico construiu um balé de sucesso, depois de muitos insucessos após *A Sífide*. *Giselle* foi escrita por Théophile de Gautier e conta a história do príncipe Albert que corteja uma jovem camponesa, Giselle, fingindo ser Loys, ao descobrir sua verdadeira identidade e seu casamento com a princesa Bathilde, Giselle morre e se transforma em uma willi – fantasmas de jovens noivas mortas antes contrair núpcias –; mas Albert ao ir ao túmulo de sua amada é recebido pelas Willis e sua rainha Myrtha, que o condena a dançar até a morte, mas Giselle impede que isso ocorra.



Imagem 2: II Ato do Ballet Giselle, Ato das Sombras

Fonte: Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Acessado em 21 de julho de 2014.

Não só a dança em si evoluía, mas a forma de apresentação do espetáculo de balé também foi modificada. Cenários e iluminação ganharam outro patamar no balé romântico, criava-se uma atmosfera diferente no palco, com ares misteriosos, bailarinas em voo, personagens que apareciam e desapareciam.

Toda essa febre atingiria uma plataforma mais alta em *La Sylphide* (1832), cujo segundo ato, desenhado por Cicéri, era uma floresta iluminada, enluarada, habitada por espíritos. Esse cenário fantástico iria desencadear uma avalanche de obras semelhantes, atingindo o nível máximo em 1841, com *Giselle*. O segundo ato desse balé, passado num cemitério abandonado, iluminado pelo luar que atravessa uma espessa floresta, até hoje nos faz sentir um frio na espinha. Realmente, é a soma perfeita de libreto, coreografia, iluminação, música e desenho. E essa soma acabaria por ser uma das grandes descobertas do balé romântico. (FARO, 2011, p. 69)

Na música, parte indispensável para um balé, também ocorreram mudanças. Nas composições anteriores dos balés românticos, a música era uma combinação de vários compositores apenas para acompanhar a coreografia. Após 1820, o cuidado com a escolha das músicas se aperfeiçoou, por consequência do romantismo, e os compositores Adolphe Adam e Cesare Pugni passaram a compor especificamente para a dança.

Quando aumentou o cuidado na composição de músicas de balé houve mesmo quem protestasse na imprensa, alegando que estavam tentando dar a uma arte secundária o valor de uma grande ópera e que esses presunçosos logo desapareceriam do cenário artístico. (ibidem, p. 72)

A cenografia buscou auxílio no uso de praticáveis e alçapões, utilizados para aparecer e desaparecer com os personagens, na invenção do ciclorama e do diorama, e do surgimento da iluminação a gás. Houve uma mudança também nas cortinas, que antes ficavam suspensas entre os atos e só abaixavam no início e final do espetáculo. Para mudar de um cenário para outro, Duponchel, supervisor do Departamento Cênico da Ópera de Paris, autorizou a descida da cortina entre os atos, a fim de surpreender o público utilizando-se do artefato da ilusão.

Os melhores e mais famosos coreógrafos da época, Coralli e Perrot, coreógrafos de *Giselle*, instituíram uma forma única de trabalhar.

Perrot era responsável por todos os solos e duetos do papel-título, criado para sua então esposa, Carlota Grisi; e Coralli, pela parte restante do balé, o qual, até nossos dias, é um epítome de um estilo e uma de suas obras mais perfeitas. Sem dúvida alguma, apesar de *Giselle* ter sido imaginada e composta dentro dos cânones do romantismo, o valor individual de suas partes e a obra como um todo fizeram com que superasse os modismos de cada geração e permanecesse até hoje com sua validade inalterada. (ibidem, p. 78-79)

Como visto anteriormente, a França foi o berço da dança, de onde saíam os principais coreógrafos e bailarinos para levar o balé romântico francês a outros países, mas esse sucesso estava decaindo. Na verdade, a arte romântica estava cedendo lugar à arte realista. O balé foi perdendo sua

força como arte, passando apenas para uma distração ao homem de negócios. “O que interessava ao elegante era frequentar o *‘foyeur de la danse’*.” (ibidem, p. 83)

Com o desenvolvimento da dança, o balé romântico francês se espalhou pela Europa e Rússia, onde bailarinos franceses fundaram as escolas estrangeiras. Entretanto, ao final do século, o balé francês entrou em decadência, fazendo da Rússia a nova potência do balé mundial, e estabelecendo sua supremacia.

É fácil prever que a dança profissional evoluirá em direção a uma maior amplitude, a um maior brilho, mas sempre dentro de uma linha definida. Podemos dizer que, essencialmente, a técnica acadêmica não traiu a herança corporal da técnica clássica, mas a enriqueceu. (BOURCIER, 2006, p. 155-156).

Marius Petipa² foi o responsável pela modificação da técnica do balé romântico, passando a se chamar de balé ou dança acadêmica, mas hoje convencionado a chamar de Balé Clássico. Apesar de ser muito parecido e influenciado pelo balé romântico, Petipa foi aos poucos modificando as características do balé romântico, como a diminuição da mímica no balé, usada somente em casos indispensáveis, e a movimentação do corpo de baile. As obras mais importantes de Petipa que ainda são dançadas hoje: Don Quixote (1869), La Bayadère (1875), O Lago dos Cisnes (1875), A Bela Adormecida (1890), Raymonda (1898).

Marius Petipa influenciava a evolução técnica dos bailarinos, exigindo sempre qualidade e quantidade técnica, ao ponto de hoje ser normal fazer trinta e dois *fouettés*³ na ponta, enquanto que na época eram considerados truques de circo. “A grande Ana Pavlova, por exemplo, não executava *fouettés*, para ela um passo acrobático indigno da sua categoria de estrela do balé.” (FARO, 2011, p. 92). No entanto, todas essas novas formas só foram possibilitadas pela transformação do figurino, pois liberou a movimentação dos bailarinos.

No academismo, os passos – piruetas, *deboulés*, *fouettés*, *entrechats*, saltos de qualquer natureza, giros no ar – são levados ao extremo de sua beleza formal, sua artificialidade. Quando são executados por técnicos, são apenas feitos que também os acrobatas de circo poderiam realizar. Recebem, porém, dos artistas verdadeiros um complemento de alma, são carregados de pura poesia. Eis, portanto, um paradoxo evidente: o espectador é atacado, num primeiro momento, por uma sensação superficial, pelo espetáculo de proezas

² Marius nasceu em 1822 em Marselha e viveu em Bruxelas, onde seu pai, Jean Antoine, dirigia o Balé do teatro da Monnaie. Aos dezesseis anos, foi primeiro bailarino em Nantes, onde começou a coreografar pequenos balés. Em 1847, foi contratado como primeiro bailarino em São Petersburgo e assim, construiu sua carreira na Rússia, formando os primeiros bailarinos russos que substituíram os bailarinos estrangeiros.

³ “Fouetté” é um passo do balé clássico de giro, que consiste em repetir as piruetas da mesma forma, em que após completar uma volta completa deve-se flexionar o joelho da perna de base enquanto a perna leve da posição de *passé* (o formato do número quatro com a perna: 4) se estende a frente do corpo na altura de 90° e é levada ao lado do corpo, ainda estendida, e retornar a posição do *passé*. E assim, repete-se esse mesmo movimento até completar as trinta e duas piruetas *fouettés*.

puramente físicas; dificilmente poderá deixar de aplaudir, mesmo antes do fim, uma seqüência de trinta e dois *fouettés*; mas o verdadeiro artista acadêmico alcança regiões bem mais profundas; apresenta ao homem uma imagem ideal dele mesmo: a imponderabilidade, o salto fora do tempo e do espaço, a gratuidade simbólica também são uma liturgia que o coloca em relação com seu sonho permanente de alcançar, ao menos por um instante, a ilusão de ter se tornado um ser imortal. Então são esquecidos os longos momentos de ensaio, em que o bailarino sofreu o adestramento de seu corpo para a aquisição de uma segurança técnica tal que possa apagar qualquer traço de esforço. A perfeição do movimento, por mais artificial que seja, é um trampolim que lança o espectador para além da aparência material. A verdadeira finalidade da escola acadêmica, que Petipa apenas desconfiava, é justamente o salto na pura poesia do movimento. (BOURCIER, 2006, p. 221-222)

O reinado de Petipa acaba em 1901, quando um novo diretor é nomeado para seu cargo nos Teatros Imperiais. Seu sucessor não alcançou o mesmo patamar que Marius e a dança na Rússia ficou estagnada, até que em 1909, Serge Diaghilev em São Petersburgo cria *The Ballets Russes*, o que mudou completamente o decurso da dança.

Diaghilev era pertence à nobreza russa e um amante das artes; o balé era sua grande paixão. Em 1889, entrou para os Teatros Imperiais como editor da publicação anual, logo após começou a produzir alguns espetáculos, tanto de óperas quanto de balés. Por não aceitar muitas regras, em 1901 saiu dos teatros e em 1908 estreou como empresário do teatro em Paris. Ao retornar à Rússia, Diaghilev pretendia levar o Balé Imperial à França, e mesmo contra a vontade de seus superiores, os bailarinos foram à turnê no período de férias.

Diaghilev, junto com Fokine e Benois, preparou um repertório que consistia em uma ópera – *Ivã o Terrível* de Rimsky-Korsakov – e quatro balés de Fokine que, na verdade, eram recomposições de obras feitas anteriormente para o Balé Imperial, embora muito modificadas. Assim, *Choppiniana* transformou-se em *Les Sylphides*, *Eunice* em *Cleópatra*, *O Pavilhão de Armida* ganhou novos cenários e figurinos e as danças da ópera *Príncipe Igor* foram apresentadas como peça isolada. *Le Festin* – na verdade, um *divertissement* composto de várias danças, inclusive trechos de obras de Petipa – completava o programa. (FARO, 2011, p. 101)

Devido ao sucesso dos *The Ballets Russes*, os bailarinos saíram dos Teatros Imperiais para se juntar à Diaghilev e embarcar na nova forma de dançar. Outros grandes sucessos foram criados, como *O espectro da rosa*, *Petruschka* e *A morte do cisne*. Ana Pavlola, Vaslav Nijinsky e Karsavina eram os primeiros bailarinos da companhia, o que engrandecia ainda mais o reconhecimento da companhia de Diaghilev.



Imagem 3: Petruschka

Fonte: California Ballet. Acessado em 21 de julho de 2014

Em 1912, Nijinsky coreografou *l'Après-midi d'un faune* (A tarde de um fauno) sobre um poema de Debussy, baseando-se em desenhos de vasos gregos para criar a movimentação dos bailarinos. Desse modo, rompeu com a base do Balé Clássico, devido à movimentação *en dedans*⁴ criada para a coreografia, mas criou um alvoroço no teatro, já que a inovação dessa coreografia acarretava em cenas obscenas. Um novo escândalo ocorre no ano seguinte com *A sagração da primavera*, coreografado pelo próprio Nijinsky.

A plateia desempenhou o papel que devia; revoltou-se imediatamente. Riu, escarneceu, assobiou, imitou gritos de animais e talvez se tivesse cansado, se a multidão de estetas e alguns músicos, arrebatados por um zelo excessivo, não a tivesse insultado e até provocado... Desta forma, conhecemos esta obra histórica em meio a tal tumulto que os dançarinos não mais escutavam a orquestra e tiveram de acompanhar o ritmo que Nijinsky, impaciente e vociferante, marcava nos bastidores. (BOURCIER, 2006, p.227)

Com a morte de Serge Diaghilev em agosto de 1929, sua companhia se dispersou, sem ter dançado na Rússia. Seus sucessores se espalharam pelo mundo, muitas vezes dando prosseguimento ao trabalho do seu mestre. A companhia foi dividida em duas: Balé Russo de Monte Carlo, em Nova Iorque, e, Original Ballet Russe, em Londres. Essa última, durante a Segunda Guerra Mundial estabeleceu-se na América Latina, com Tatiana Leskova, Nina Verchinina e Yurek Shabelevsky no Brasil.

⁴ “En dedans” é uma denominação do balé clássico para a rotação interna da coxa a partir da articulação coxofemoral, em que os pés ficam virados para dentro.

A escola aberta por Maria Olenewa deu origem a formação da primeira companhia profissional no Brasil, o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Tatiana Leskova e Eugenia Feodorova, bailarinas russas, colaboraram com a companhia, elevando seu nível ao padrão internacional.

Por mais que a companhia que fez muito sucesso no início do século XX tenha se separado, isso proporcionou o desenvolvimento das companhias de Balé Clássico existentes até hoje. Royal Ballet, New York City Ballet e American Ballet Theatre são companhias atuais que nasceram do ventre dos Balés Russos. “Qualquer pessoa com dinheiro suficiente pode juntar os grandes nome de uma arte. Mas só um gênio pode transformar essa reunião numa unidade homogênea. Esse gênio foi Serge Diaghilev, e a dança jamais seria a mesma após sua existência.” (FARO, 2011, p. 108).

Essa foi uma nova era da dança, que dissipou o balé neoclássico pelo mundo, disseminando a semente para maiores mudanças na dança dali em diante. Paul Bourcier classifica a época dos Balés Russos de Diaghilev como sendo neoclassicismo, balé neoclássico. Por outro lado, Antônio José Faro qualifica esse período como pertencente à dança moderna. Este trabalho usa a definição de Bourcier, definindo a época de Diaghilev como sendo neoclássica.

Coreógrafos como Fokine, Nijinsky, Massine e Balanchine, sucessores de Diaghilev, modificaram definitivamente a técnica clássica: “foram inventores não somente de passos, mas de um novo espírito; fizeram todo o corpo, as pernas e os braços dançarem, por vezes em ritmos diferentes.” (BOURCIER, 2006, p. 229). A dança moderna surge desse novo dançar, da necessidade de soltarem os braços, os troncos, as amarras da dança acadêmica.



Imagem 4: Isadora Duncan

Fonte: Duncan Dance Center. Acessado em 21 de julho de 2014

Isadora Duncan foi a pioneira da dança moderna. Em 1896 iniciou sua vida artística em Nova Iorque com um contrato para dançar em *Sonhos de uma noite de verão*. Estuda a dança clássica nos EUA e em Londres, mas a rejeita, posteriormente frequentará a dança acadêmica em Moscou e São Petersburgo, mas Duncan percebe que “a dança é, para ela, a expressão de sua vida pessoal.” (ibidem, 2006, p. 248). Em 1905, funda uma escola em Grünewald, Berlim, onde instaura seus princípios de uma dança liberta da tradição.

Isadora foi o impulso que faltava para a dança moderna despertar. Nomes como Ruth Denis, Ted Shaw, A Denischawnschool, Charles Weidman, Doris Humphrey representam essa dança moderna, porém a mais conhecida é Martha Graham.

Nascida em 1894, ingressou na dança em 1913 em uma escola californiana. Três anos depois, entra para Denischaw, mas sai em 1923, quando alega querer abordar em sua dança os problemas atuais, e não dançar divindades e seres mitológicos. Dessa forma, também nega a dança de Isadora Duncan:

Não quero ser árvore, flor, onda ou nuvem. Nós, o público, devemos procurar no corpo do bailarino não a imitação dos gestos cotidianos, nem os espetáculos da natureza, nem seres estranhos vindos de um outro mundo, mas um pouco deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado, concentrado. (ibidem, p. 274)

Graham, ao contrário de Duncan, desenvolveu sua própria técnica. A base de sua movimentação deriva dos movimentos de contração e relaxamento muscular, baseando-se na respiração com foco no centro do corpo, o abdômen. Seus sucessores foram: Erick Hawkins, Merce Cunningham e Paul Taylor. A dança moderna eclodiu para uma quebra das regras clássicas, deformando suas formas e desconstruindo sua técnica.

O escritor americano John Martin definia a dança moderna como o resultado de quatro princípios, ou seja: substância (movimento), dinamismo, *metakinesses* e forma, como resultado do movimento, independente da música ou de outras formas. Outro escritor americano, Walter Terry, classificou o termo ‘dança moderna’ como um conceito de dança em lugar de um sistema acadêmico, de uma tradição ou de uma técnica cristalizada. Para Terry, existe um estilo ou forma que é, na verdade, mais expressionista do que virtuosístico, espetacular, pantomímico ou simples diversão. Na dança moderna, as qualidades pessoais mais intensas de cada artista são mais evidentes do que na dança acadêmica. (FARO, 2011, p. 141)

Por outro lado, na Alemanha especificamente, o expressionismo tomou conta da dança. Como reflexo do que vivia no pós Primeira Guerra Mundial, a dança também se embebedou das vanguardas europeias. Rudolf Von Laban foi seu maior representante, que pensou na escrita, na técnica e na execução dos movimentos.

Nascido 1879 na Hungria, ele abandonou a carreira militar para ingressar na dança e foi estudar na escola de Belas Artes de Paris. Laban pensou a dança a partir de ações básicas do movimento. Contudo, ele definiu essas ações de acordo com o que ele chama de qualidades do movimento. Dessa forma, Laban prosseguiu com seu estudo e em 1926 lança o *Labanotation*, uma espécie de escrita para a dança assim como a partitura de música. “Os princípios básicos da ‘labanotação’ são simples e claros: dividir o espaço em três níveis (vertical, horizontal e axial) sobre os quais se inscrevem doze direções de movimentos.” (BOURCIER, 2006, p. 294). O estudo do espaço por Laban é baseado em prismas geométricos. Define os vértices e as faces dos prismas como sendo possibilidades de direção do movimento, assim, combinado o espaço, com as qualidades do movimento, que formam uma ação básica, temos uma “labonotação”.

Para Laban, a dança é o meio de dizer o indizível, da mesma forma que a característica da poesia é ultrapassar o sentido estrito das palavras. Acredita que a dança seja um meio de introspecção profunda: revela ao homem suas tendências fundamentais; a partir deste ponto, projeta-o para o futuro, fazendo-o pressentir sua personalidade virtual, que poderia realizar indo até o fim de suas pulsões. Também para Laban, a dança é transcendência do homem. (ibidem, p. 295)

Mary Wigman foi seguidora de Laban, sendo sua aluna e depois assistente, na sua escola na Suíça de 1913 a 1916, quando parte para seguir sua própria carreira. Pressionada pelas Guerras Mundiais, Wigman não acredita em uma dança centrada na beleza, seus temas são as tragédias do homem e da humanidade. Por influência da dança moderna dos EUA, o trabalho de Mary Wigman também tem o foco da dissolução do movimento a partir do tronco.

Após tantas definições e evolução da dança, hoje, em pleno século XXI, todas as danças são admitidas, tendo espaço para o balé romântico com apresentações de Giselle, o balé clássico com O Lago dos Cisnes, companhias de dança moderna como o Alvin Ayle, e influências germânicas. Todavia, surgiu uma Dança Contemporânea, que não emprega uma técnica específica necessariamente, uma dança com tema dos dias de hoje.

Diria ainda, que por não ter uma técnica padrão a ser estudada, e sim o estudo de várias técnicas, a movimentação é trabalhada a partir de laboratórios de pesquisa de movimento. Assim, investigam as diversas possibilidades do corpo e a significação conceitual que cada movimento articula com o conceito da obra como um todo. Um dos grandes temas apresentado pela Dança Contemporânea é o cotidiano, o retrato da sociedade atual estampado no palco, com fortes críticas à vida atual. Para isso, não se detém de figurinos super elaborados, de cenários grandiosos e o teatro não precisa ser palco italiano, mas também não necessariamente será em um teatro.



Imagem 5: Coreografia O que Acontece

Fonte: Acervo da autora

A Dança Contemporânea tem a preocupação de provocar algo ao espectador, seja emoção, reflexão, crítica, ente outros. Nada é estritamente definida na Dança Contemporânea, a interpretação da plateia pode ser diferente da do coreógrafo, e ainda assim a obra é enriquecedora, pois ela possibilita diferentes visões do mesmo ângulo. Entretanto, nem sempre o espetáculo é entendido pelo público, o que pode provocar um distanciamento dessa percepção. Uma apreciação negativa muitas vezes é justificada como algo não compreendido. Mas será que o público quer ir a um teatro assistir a uma crítica a nossa sociedade ou se enxergar em cena como parte integrante do dia a dia das pessoas, ou ele prefere assistir a um espetáculo que o transporte a outro lugar, outra época ou outra atmosfera, vendo passos incomuns não vistos nas ruas que os deixem fascinados?



Imagem 6: Teatro Cacilda Becker

Fonte: Funarte. Acessado em 21 de julho de 2014

2. O gosto como análise de preferência

Nesse capítulo analisaremos os conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu em seu livro “*A Distinção crítica social do julgamento*” e apresentaremos ao final o resultado coletado da aplicação de questionários ao público de três espetáculos de Dança Contemporânea e dois espetáculos de Balé Clássico. É importante mencionar que as pessoas que aceitaram participar foram escolhidas aleatoriamente, não havendo prevalência de um estereótipo. Por utilizarmos o mesmo autor em todo o capítulo, foi optado por referenciar somente as páginas.

A arte era vista com indiferença, não havendo reconhecimento das obras, o que implicava em uma recusa de investimento, não sendo levada a sério. Entretanto, as chamadas legítimas obras de arte chamavam a atenção daqueles que poderiam consumi-la, distinguindo as diferentes classes pela “admiração daqueles que aprenderam a reconhecer os signos do admirável.” (p. 42). Porém, o distanciamento de algumas obras ao público deve-se ao fato de que grande parte dos indivíduos era incapaz de compreender o que as obras de experimentações formais queriam dizer.

Contudo, o que Bourdieu chama de capital escolar muda um pouco à apreciação da obra de arte pelas classes sociais,

não basta invocar o fato de que a aprendizagem escolar fornece os instrumentos linguísticos e as referências que permitem exprimir a experiência estética e, por essa mesma expressão, constituí-la: de fato, nesta relação, afirma-se a dependência da disposição estética em relação às condições materiais da existência, passadas e presentes, que são a condição tanto de sua constituição, quanto de sua implementação, além do acúmulo de capital cultural (sancionado ou não do ponto de vista escolar) que só pode ser adquirido mediante uma espécie de retirada para fora da necessidade econômica. (p. 54)

Sendo assim, o autor classifica em duas categorias essa diferença de classe pela apreciação: os doutos (ou pedante) e os mundanos, que cercam os debates sobre gosto e cultura pelo distinto modo de apreciar e produzir obras culturais. Os doutos seriam as pessoas intelectualizadas, que procuram na arte uma explicação filosófica a fim de fundamentá-la. Enquanto os mundanos justificam seu apreço à arte pelo prazer, por apenas gostar, por uma livre experiência artística. Todavia, eles se igualam no que tange a escolha da apreciação pela arte, mas diferem-se pelo motivo, os mundanos contemplam as artes pela situação social que se inserem, são “bem nascidos”, e os pedantes admiram a arte pelo estudo que tiveram, contrários à posição do povo em ambas as partes.

Dessa forma, o pedante se sente incomodado com sua situação, aliado ao mundano e tendo que consentir “a ideologia segundo a qual os gostos seriam inatos, ou seja, a única garantia absoluta

de sua *escolha*.” (p. 73). Sendo assim, Bourdieu define o gosto como sendo “a afirmação prática de uma diferença inevitável.” (p. 56). Por assim dizer, afirma que o gosto une e separa, pois diferencia em grupos as afinidades e as incompatibilidades, juntando uns e distanciando outros, visto que é um princípio de definição de si mesmo e de classificação para os outros.

O gosto também é associado à negação. Nega-se o gosto dos outros, tem-se aversão, relutância, antipatia, repulsa aos outros gostos que não aos seus. Como diz o ditado, “gosto não se discute”, porém Bourdieu ainda incrementa outro elemento, as cores, gostos e cores não se discutem de acordo com ele, mas não por haver gosto para tudo, pois para o autor o gosto está associado à natureza, indicando o *habitus*⁵, e os indivíduos contrários ao seu gosto natural tomam uma posição contrária à natureza.

Por conseguinte, Pierre Bourdieu faz uma comparação entre dois tipos de obras para designar as diferenças entre a origem social e o capital escolar. Através de indicadores, o autor refere-se às relações do mundo hierarquizado e que hierarquizam as obras culturais, citadas por ele, refletem ao grupo de diferenças nos modos de aquisição – familiar e/ou escolar – do capital cultural.

Para Bourdieu “qualquer herança material é, propriamente falando, e simultaneamente, uma herança cultural” (p. 75), logo, os mundanos consagram sua identidade social através dos bens de família herdados, mas são atribuídas a eles algumas funções, a de continuar a linhagem familiar e a de transmitir os valores, as virtudes e as competências de legitimação das dinastias burguesas.

levam, evidentemente, à aquisição de certo “gosto” que não passa de uma relação de familiaridade imediata com as coisas do gosto; e, também, o sentimento de fazer parte de um mundo mais polido e controlado, um mundo cuja existência encontra justificativa em sua perfeição, harmonia e beleza, um mundo que produziu Beethoven e Mozart, além de reproduzir continuamente pessoas capazes de interpretá-los e saboreá-los; e, por último, uma adesão imediata, inscrita no mais profundo dos *habitus*, aos gostos e aversões, às simpatias e antipatias, às fantasias e fobias – tudo isso, mais que as opiniões declaradas, serve de fundamento, no inconsciente, à unidade de uma classe. (p. 75)

De acordo com Bourdieu, que entende por capital como sendo uma relação social, há uma diferença entre capital cultural e capital escolar ainda relacionada aos mundanos e aos doutos, respectivamente. O autor diz que o capital pelo diploma pode ter influências na aquisição do capital cultural equiparando-se ao capital herdado. Esse mesmo diploma implica na relação com a cultura, pelo seu efeito de sobrevivência pelo modo de aquisição,

cujo grau, todavia, será cada vez menor à medida que se sobe na hierarquia escolar e que aumenta o valor reconhecido pela escola às maneiras de usar o saber em relação ao valor atribuído ao saber. Se o

⁵ O conceito de *habitus* definido por Pierre Bourdieu será explicado na página seguinte

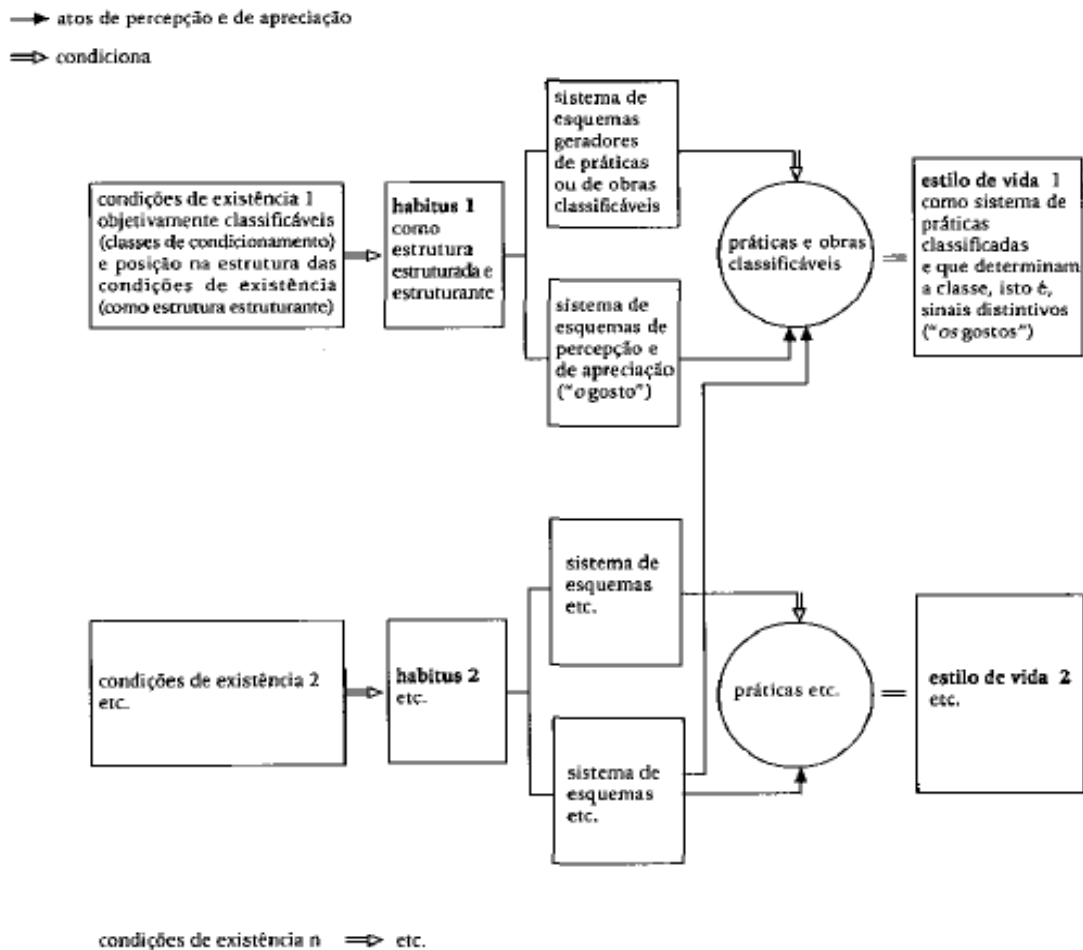
mesmo volume de capital escolar, como capital cultural garantido, pode corresponder a volumes diferentes de capital cultural socialmente rentável é porque, em primeiro lugar, a instituição escolar que tendo o monopólio da certificação, administra a conversão do capital cultural herdado em capital escolar, não tem o monopólio da produção do capital cultural: ela atribui, quase completamente, sua sanção ao capital herdado (efeito de conversão desigual do capital herdado) porque, segundo os momentos e, no mesmo momento, segundo os níveis e os setores, sua exigência reduz-se, quase completamente, ao que trazem os “herdeiros” e porque reconhece maior ou menor valor e outras espécies de capital incorporado e outras disposições – tais como a docilidade em relação à própria instituição. (p. 78)

Os integrantes de um superior capital escolar, que tenham herdado um superior capital cultural, detêm os títulos e a ascendência da nobreza cultural, baseados na linhagem legítima garantida por sua família. Porém, os que dizem respeito ao capital escolar semelhante, não possuem o capital cultural herdado, implicando em uma relação mais escolar com a cultura e não com a família. Porquanto, as escolhas passam a levar em consideração o espaço social em que o indivíduo está inserido, deixando clara a distinção em relação a grupos inferiores. Como em um exemplo apontado pelo autor, em que os pequenos burgueses e os aristocráticos professores se denominam a partir de suas propriedades e julgamentos, assim como se intitulam se diferenciando das propriedades e julgamentos dos outros.

Dessa maneira, podemos perceber que essa forma de se enxergar como parte integrante de um grupo exprime a própria forma com que esses grupos se identificam. A partir de então, Bourdieu começa a abordar o que seria seu conceito de *habitus*. Para ele, a ideia de *habitus* como sendo um princípio que propicia a explicação de práticas, produtos e julgamentos classificáveis de acordo com as escolhas dos indivíduos, também é um mecanismo de organização das práticas e suas percepções, assim como a origem de divisão das classes no mundo social.

o *habitus* é, com efeito, *princípio gerador* de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação* de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o *mundo social representado*, ou seja, o *espaço dos estilos de vida*. (p. 162)

Os estilos de vida, mencionados pelo autor, são condicionados às condições de existência das classes que geram seu *habitus* e acarretam nos sistemas de esquemas geradores de práticas ou de obras classificáveis e de percepção e de apreciação, originando as práticas, produzindo assim os estilos de vida. “Os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos dos *habitus*.” (p. 164). Como demonstra o gráfico a seguir, que a obra apresenta na p. 163.



O gráfico acima representa um esquema de demonstração da aquisição dos estilos de vida. As condições de existência que definem o indivíduo formam seu habitus, que consequentemente está associado às práticas e aos gostos. Dessa forma, esse conjunto de consequências define o estilo de vida do indivíduo, ou do grupo social na qual ele se insere, uma vez que pertencente a mesma classe social, as condições de existência e o habitus serão os mesmos.

Bourdieu também identifica o estilo de vida como sendo um grupo único de diferentes preferências que identificam a mesma intenção expressiva que tem como origem o gosto, a propensão e a apreciação para a apropriação de práticas e obras. Mas pela ideia de gosto agregar-se completamente a liberdade absoluta da escolha, já que ele não é imposto e sim resultado de afinidades, que se torna quase impensável a possibilidade de se ter um gosto pela necessidade, uma vez que necessitar e gostar nos remete a conceitos antagônicos. Entretanto, só existe essa necessidade por se ter o gosto daquilo que se sente necessário, “um indivíduo seja detentor do que gosta porque gosta do que tem” (p. 166)

Também denominado por Bourdieu para o mesmo tipo de gosto, o gosto de luxo implica por gostar do que tem. Logo, em caso de uma alteração de posição social, a construção do habitus não

coincidirá mais com o novo estilo de vida do indivíduo, acarretando em ajustes das escolhas à sua nova condição. Desta forma, o gosto de necessidade ou gosto de luxo conduz as novas práticas devidamente ajustadas.

Através das práticas estabelecidas pelo autor, Bourdieu afirma que

para construir completamente o espaço dos estilos de vida no interior dos quais se definem os consumos culturais, conviria estabelecer, para cada classe e fração de classe, ou seja, para cada uma das configurações do capital, a *fórmula geradora* do *habitus* que, em um *estilo de vida* particular, retraduz as necessidades e as facilidades características dessa classe de condições de existência (relativamente) homogêneas e, feito isso, determinar a maneira como as disposições do *habitus* se especificam, para cada um dos grandes domínios da prática. (p. 196 e 197)

A partir disso, o autor tece reflexões sobre o esporte como exemplo de referência a outras práticas, salientando que é importante ressaltar que nem todos os praticantes do mesmo esporte, ou de qualquer prática determinante do *habitus*, atribui o mesmo sentido a essa prática. Deste modo, o princípio das práticas que definem o *habitus* está inclinado a explicitar as diferenças sociológicas relacionadas a tal escolha, como as oposições entre os sexos e as classes. O que faz reafirmar o reconhecimento pelos seus semelhantes, diante de uma propensão ao seu *habitus*, do desejo inerente às práticas correspondentes.

De qualquer modo, basta ter consciência de que as variações das práticas esportivas segundo as classes, referem-se tanto às variações da percepção e da apreciação das vantagens, imediatas ou diferidas, que supostamente elas devem proporcionar, quanto às variações dos custos econômicos, culturais e também, se é que se pode falar assim, corporais para compreender em suas grandes linhas a distribuição das práticas entre as classes e as frações de classe. Tudo se passa como se a probabilidade de praticar os diferentes esportes dependesse, nos limites definidos pelo capital econômico (e cultural), assim como pelo tempo livre, da percepção e da apreciação dos lucros e custos intrínsecos e extrínsecos de cada uma das práticas em função das disposições do *habitus* e, mais precisamente, da relação com o próprio corpo que é uma de suas dimensões. (p. 200)

Apesar disso, tais práticas conseguiram conquistar públicos de diferentes classes sociais, mesmo que em ocasiões distintas, por uma alteração de sentido e de função, por mais que a lógica da distinção tenha uma explicação satisfatória sobre a oposição entre os esportes burgueses e populares. Porém, essa relação se deve ao fato do uso social que esses diferentes grupos estão submetidos às práticas institucionalizadas.

Essa relação distinta entre os esportes devido às classes também se iguala aos gostos de teatro e literatura, em duas ponderações contrárias, que podem ser definidas a partir de uma

comparação do mundo social com o mundo natural. Uma exprime o gosto pela natureza, pela selvageria; e, o outro pela natureza dominada, demarcada, desenvolvida:

por um lado, o respeito pelas formas e pelas formas de respeito que se manifesta na preocupação com a conduta e os rituais, assim como em todas as exibições sem complexo da riqueza e do luxo; e, por outro, a subversão simbólica dos rituais da ordem burguesa pela pobreza ostensiva que transforma a necessidade em virtude, de modo que a liberdade em relação às formas e a impaciência diante das obrigações são desafios aos atributos obrigatórios dos rituais burgueses, ou seja, roupas de corte clássico ou carros de luxo, teatro de bulevar e ópera. (p. 210)

Diante do exposto, Bourdieu indica duas relações: a primeira refere-se à formação de um espaço social pela classe dominante, em que distribui seus membros de acordo com as diferenças de capitais através da composição dos habitus, caracterizando, assim, os diferentes estilos de vida; a segunda reporta-se à distribuição dos capitais econômico e cultural que se diferem no princípio do habitus e das escolhas das práticas, como trajetória social, formulando o espaço dos estilos de vida.

Porquanto, os indivíduos pertencentes à classe mais baixa, com menor renda, são detentores de maior conhecimento das artes, como diz Bourdieu, “possuem a mais forte competência, conhecem o maior número de obras musicais e de compositores, afirmam preferir as obras que exigem a disposição estética mais ‘pura’” (p. 243), são frequentadores de museus, preferem as pinturas abstratas e se interessam por amigos artistas; enquanto a classe mais alta, de remuneração elevada “detêm a competência mais baixa, conhecem um número reduzido de obras musicais e de compositores, preferem amigos conscienciosos e orientam suas preferências para obras de cultura burguesa de segunda categoria, desclassificadas ou clássicas.” (p. 244).

Por conseguinte percebe-se que a estrutura organizadora desses estilos de vida formula a estrutura do espaço dos estilos de vida, concomitante à estrutura das posições. Essa posição apresenta dois fatores determinantes dentro dessa constituição patrimonial, referente ao capital econômico e cultural relacionado à sua trajetória social. Entretanto, os indícios agregados à trajetória social aliada ao modo de aquisição do capital cultural acabam por dividir os indivíduos por diferentes disposições éticas e estéticas pertencente ao mesmo volume de capital cultural. O que implica em uma seriedade de conexão com a cultura daqueles que consumiram um esforço para conquistar seu capital.

Desta forma, os intelectuais frequentadores de teatro, salas de cinema de arte ou exposições buscam “o máximo ‘rendimento cultural’ pelo menor custo econômico” (p. 250), desprezando a ostentação e gratificação pela apreciação da obra – ““a gente vai ao teatro para assistir a um espetáculo e não para chamar a atenção”, conforme a expressão utilizada por um deles” (p. 250) em uma pesquisa realizada por Pierre Bourdieu.

No lado contrário, as frações dominantes transformam o “sarau” teatral em uma oportunidade de dispêndio e de exibição do dispêndio. “Vestimo-nos” – o que custa tempo e dinheiro –, reservamos os lugares mais caros dos teatros mais caros segundo a lógica que, em outros domínios, impele a comprar “o que há de melhor”, e vamos jantar fora depois do espetáculo. Escolhemos o teatro como fazemos a escolha de uma “boutique”, marcada por todos os sinais da “qualidade” e apropriada para evitar as “más surpresas” e “faltas de gosto”. (p. 250 e 251)

A analogia das frações intelectualizadas e as frações dominantes com o teatro de vanguarda e o teatro bulevar, respectivamente, não podem ser comparadas apenas em relação aos custos econômicos, deve se levar em consideração o objetivo traçado ao alcançar essa prática, como o ganho cultural e o custo material, respectivamente, sendo a “verdadeira representação elaborada por cada fração a respeito do que constitui, propriamente falando, o valor da obra de arte e da maneira legítima de sua apropriação.” (p. 250).

Sendo o teatro burguês, a ópera e as exposições locais que proporcionam encontros sociais, de muitas vezes com um público seletivo, que assegure o seu lugar na sociedade, o museu contraria essa lógica, já que são dispensáveis restrições sociais, como o vestuário, associadas às manifestações mundanas. Contrapondo a ideia do teatro, o museu demarca a apropriação e a apreciação dessa prática pela estética pura, pelas experiências intrínsecas e acúmulo de conhecimento a uma disposição escolar. De qualquer forma, o luxo compreende por uma necessidade de ofício, por uma exibição de riqueza, funcionando como meio de crédito.

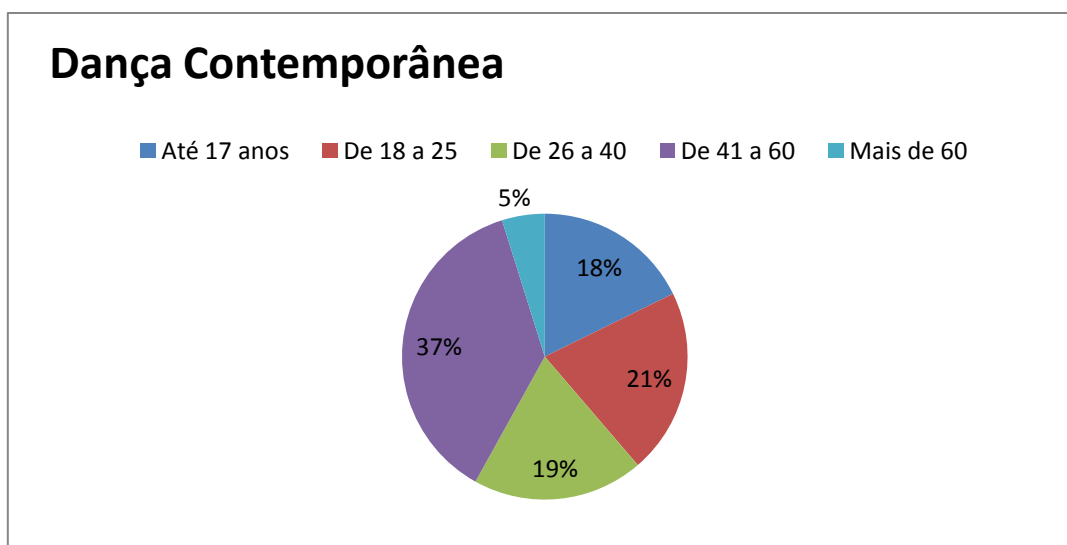
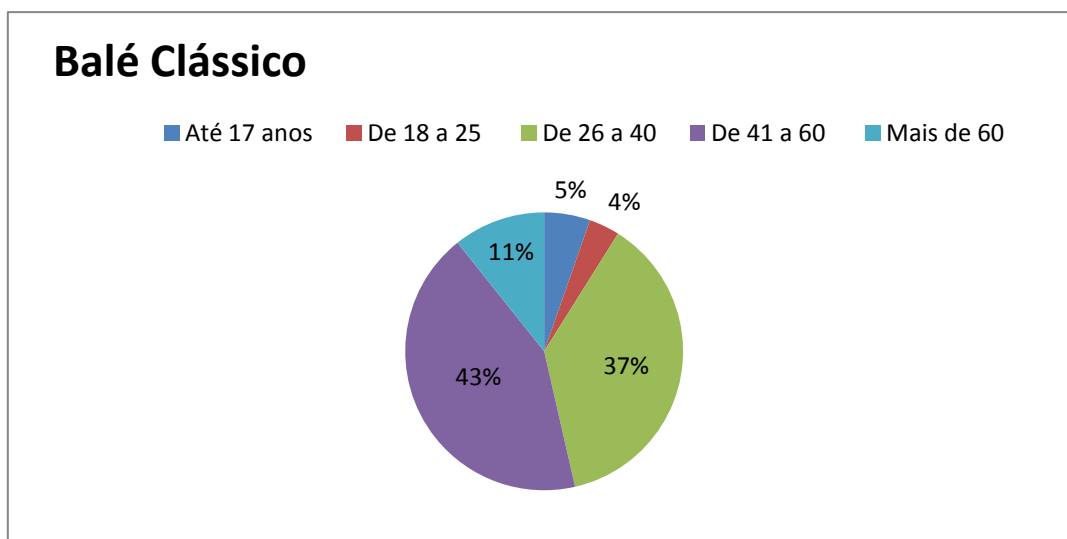
Sendo essa dualidade presente no gosto intelectual e no gosto burguês que reflete não só a inclinação do habitus, “mas também entre duas visões do mundo, duas filosofias da existência.” (p. 272), separando duas “culturas”. Contudo, são as mulheres que permeiam o julgamento do gosto a escolha da manutenção do capital cultural, deixando para os homens a tarefa de se preocuparem com a nova cultura, do poder e da economia. Logo, pode se comparar “a oposição entre ‘o homem de ação’ e ‘o intelectual’ como uma variante da oposição entre o masculino e o feminino.” (p. 296).

A nova economia do mundo atual almeja por um mundo social que adverte o indivíduo por sua capacidade de consumo e estilo de vida quanto por sua capacidade de produzir, “propõem uma moral reduzida a uma arte de consumir, gastar e usufruir.” (p. 291).

Para constatar o estudo feito acerca do livro de Pierre Bourdieu “*A Distinção crítica social do julgamento*”, apontamos o resultado dos questionários aplicados ao público dos espetáculos de dança já mencionados, a fim de comprovar os conceitos anteriormente analisados, que serão retomados na conclusão.

Em ambas as modalidades, o público feminino frequenta mais os espetáculos de dança do que o masculino, no Balé Clássico o público feminino representa 79% e na Dança Contemporânea

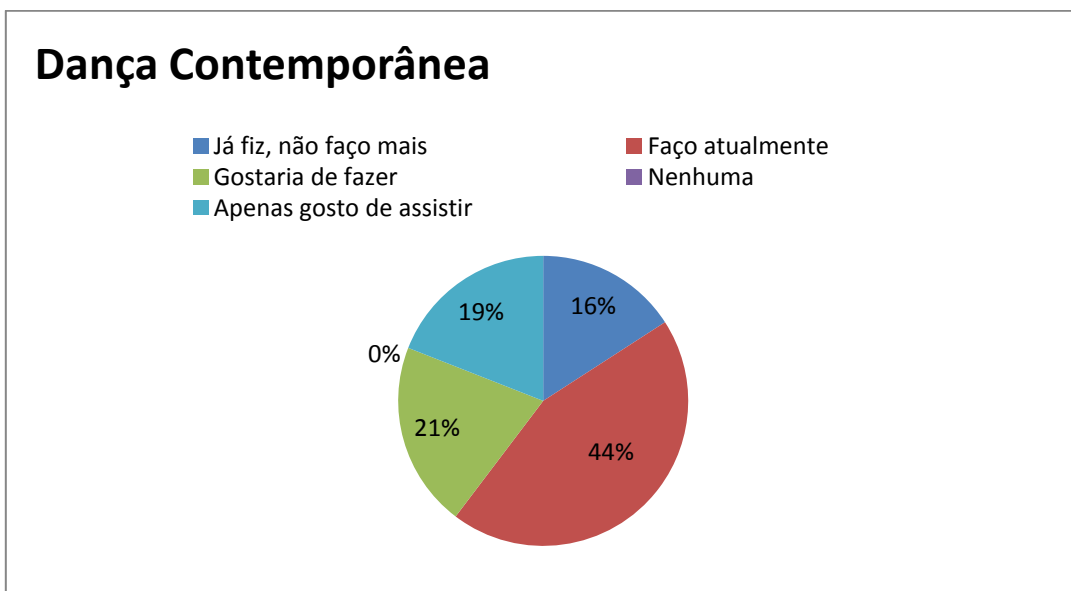
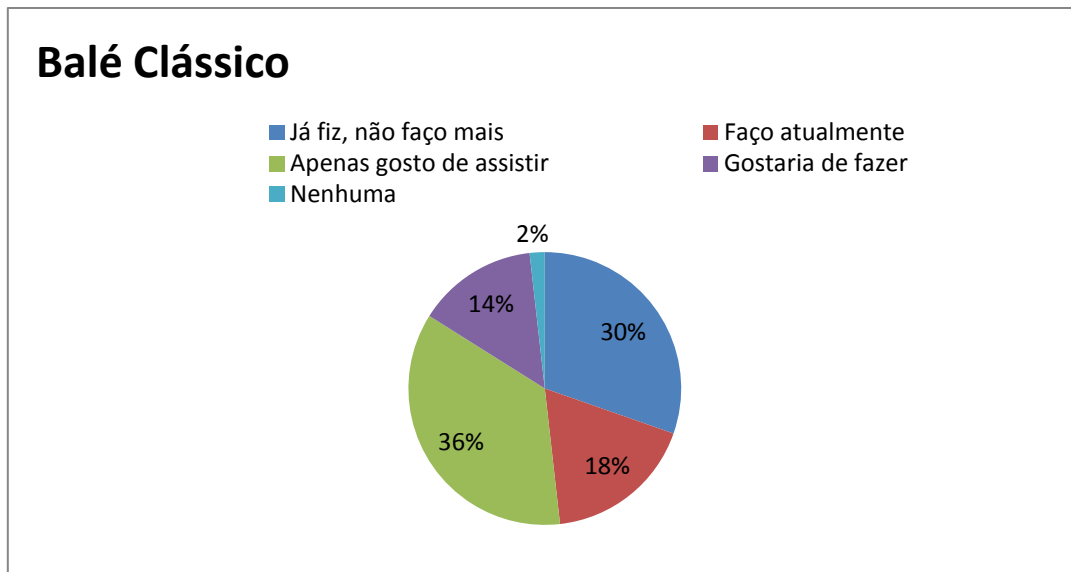
75%, em um total de 56 e 63 pessoas entrevistadas, respectivamente. A relação da idade se assemelha em ambos os espetáculos com maior presença da faixa etária de 41 a 60 anos, porém as outras faixas etárias perguntadas são diferenciadas, como podemos ver nos gráficos a seguir.



Com relação à escolaridade a diferença entre o Balé Clássico e a Dança Contemporânea é gritante, pois 71% dos participantes que frequentam espetáculos de Balé Clássico tem o ensino superior completo, o ensino superior incompleto apresenta 5%, o médio completo 12% sendo o mais significativo depois do superior completo, e os demais todos com 4%, médio incompleto, fundamental completo e incompleto. Enquanto que na Dança Contemporânea esse percentual é mais bem distribuído, ainda que o ensino superior completo represente maioria com 41%, o superior incompleto apresenta 24%, o médio completo com 5%, médio incompleto com 10%, fundamental completo 11% e fundamental incompleto 9%. O que nos faz perceber que os universitários

frequentam mais os espetáculos de Dança Contemporânea do que as apresentações de Balé Clássico.

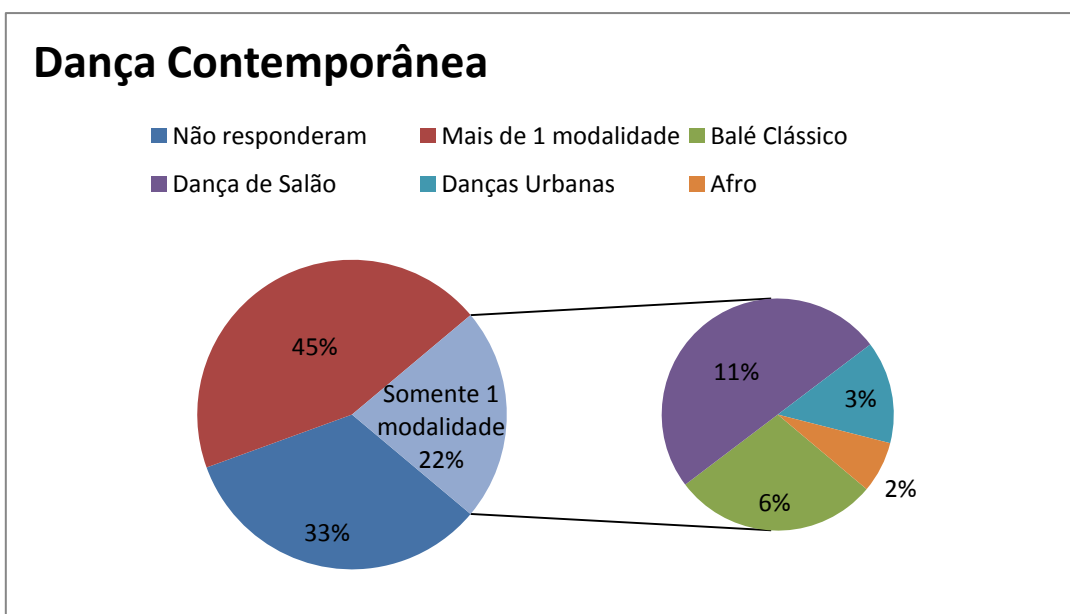
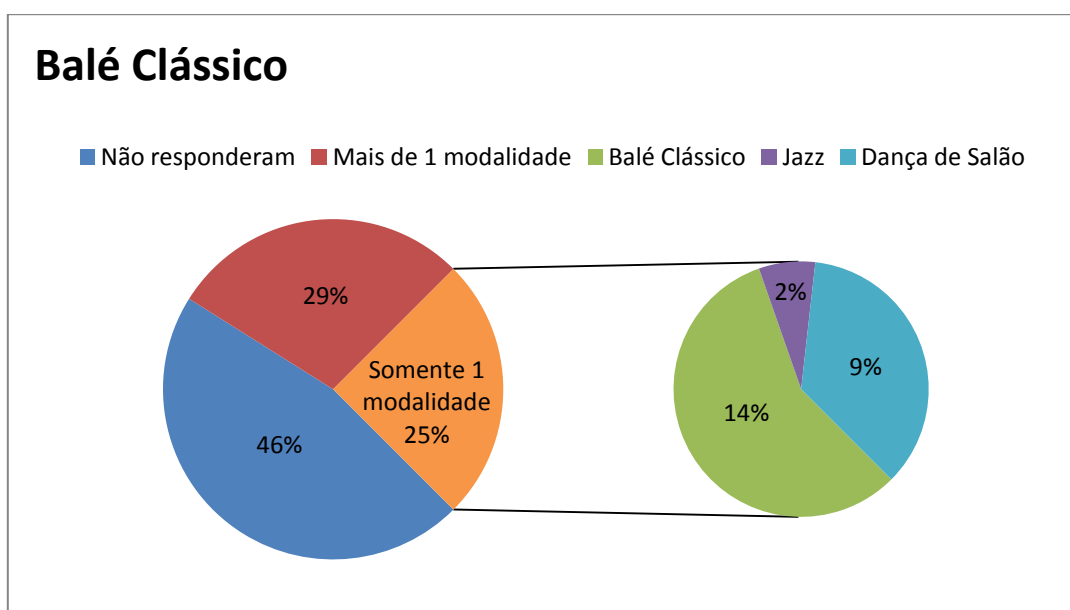
Outra pergunta que diferencia bastante essas duas modalidades é a relação que o participante tem com a dança, como mostram os gráficos abaixo. É importante notar que nenhum participante dos espetáculos de Dança Contemporânea respondeu que não tem relação com a dança, e 44% alegaram ainda fazer dança atualmente. Contrapondo ao maior índice desse quesito no Balé Clássico, em que eles apenas gostam de assistir.



Dentre aqueles que responderam que já tinham feito ou fazem dança, foi solicitado que explicitassem quais modalidades. Sendo assim, tiveram aqueles que não responderam por nunca

terem feito aulas de dança, aqueles que assinalaram apenas uma modalidade de dança e outros que marcaram mais de uma opção.

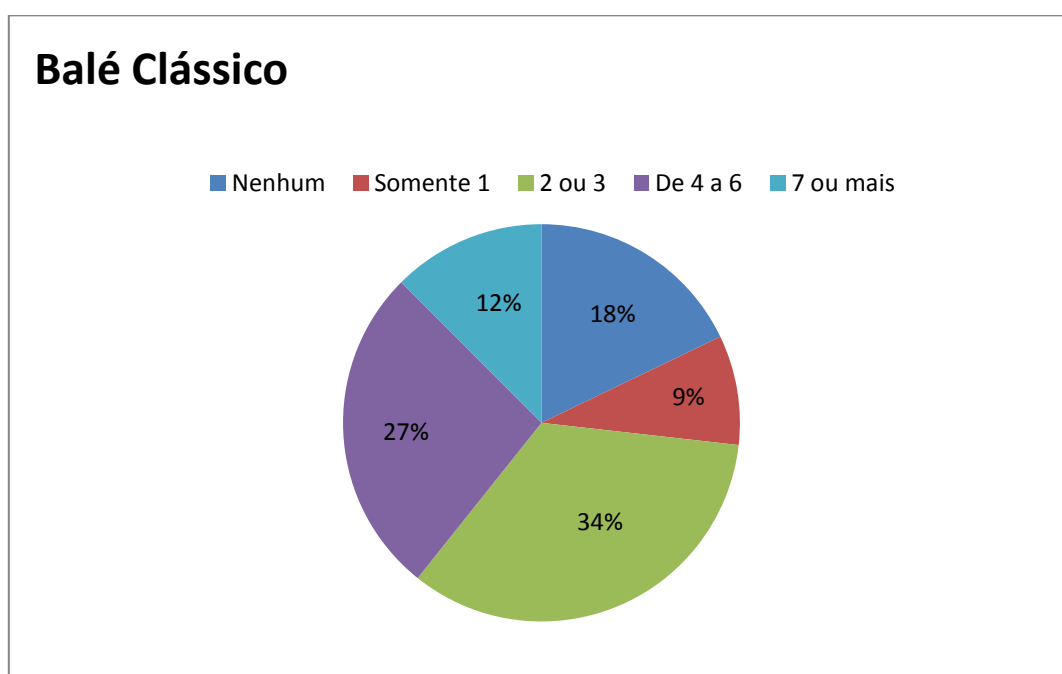
Dentro dos 25% das pessoas dos espetáculos de Balé Clássico que responderam que fizeram somente uma modalidade de dança, 14% fizeram balé clássico, 9% dança de salão e 2% jazz. Dos 29% que marcaram mais de uma modalidade, que foram 16 pessoas, 15 assinalaram a modalidade de balé clássico, 12 assinalaram o jazz, 6 balé moderno, 4 de contemporâneo, dança de salão e danças urbanas, 3 de sapateado e 3 especificaram outros dois tipos: 2 em dança do ventre e 1 em alongamento.



Enquanto das pessoas dos espetáculos de Dança Contemporânea, 22% responderam somente uma modalidade, 11% dança de salão, 6% balé clássico, 3% danças urbanas e 2% dança afro. Os 45% dos participantes que marcaram mais de uma modalidade, que representam 28 pessoas, 21 assinalaram a modalidade de balé clássico, 17 de contemporâneo, 15 de jazz, 8 de sapateado e dança de salão, 4 de dança moderna e 16 especificaram outras modalidades: 6 de dança afro, 4 de dança folclórica, 3 de dança flamenca, 2 de dança popular e 1 de dança solta.

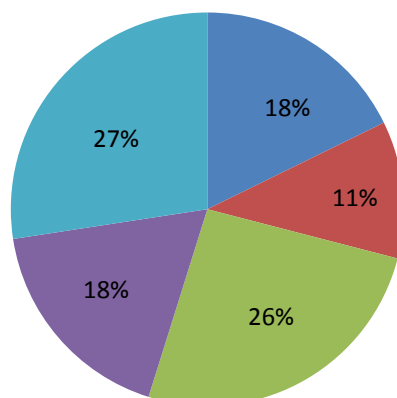
Foi questionado, também, o motivo pelo qual a pessoa estava indo assistir àquele espetáculo. E a diferença de resposta é gritante, visto que 62% dos participantes que foram assistir Balé Clássico alegaram apenas gostar de assistir o balé, enquanto que esse mesmo motivo na Dança Contemporânea representa 22%, sendo seu maior percentual de 45% para aqueles que foram ao espetáculo para assistir alguém em especial. Essa mesma resposta no Balé Clássico só representa 11%. Mas em ambos os espetáculos ir de acompanhante é um percentual baixo, 13% para o Balé Clássico e 8% para a Dança Contemporânea, de qualquer forma, é importante ressaltar que a maioria dos acompanhantes é homem. Das pessoas que fazem dança e que vão assistir aos espetáculos, as apresentações de Dança Contemporânea apresentam um percentual maior com 25% contra 14% de quem assiste Balé Clássico.

A última pergunta refere-se à quantidade de espetáculos que assistiu no último ano, tendo uma divisão equilibrada de ambos os espetáculos, como demonstram os gráficos abaixo.



Dança Contemporânea

■ Nenhum ■ Somente 1 ■ 2 ou 3 ■ De 4 a 6 ■ 7 ou mais



Porquanto, podemos perceber que o perfil do público que frequenta o espetáculo de Balé Clássico não é o mesmo do da Dança Contemporânea, e que esse “gosto” pode receber outras influências e estar conectado com outras motivações.

3. A visão dos profissionais de dança

Nesse capítulo, falaremos sobre como é a visão dos profissionais da dança frente à presença de público nos espetáculos de Balé Clássico e Dança Contemporânea e a realidade do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, e ainda apresentaremos uma análise sobre a relação dos espetáculos apresentados na cidade do Rio de Janeiro no ano de 2013, coletadas da Revista Veja Rio. Para tal, foram aplicados questionários, e mesmo tratando-se de questionários, buscou-se que os mesmos propiciassem, também, percepções mais livres, a sete agentes da dança: duas estudantes do curso de graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, duas bailarinas profissionais: uma clássica e outra contemporânea, dois produtores culturais de dança e uma professora doutora da Universidade Federal Fluminense do curso de Produção Cultural. Além dos questionários, os atuais diretores do CCO foram entrevistados.

Começaremos pelos questionários aplicados aos profissionais da dança. Vale ressaltar que as respostas foram bastante parecidas, o que indica uma uniformidade de opiniões. De início quisemos saber sobre o que eles observam ao ir a espetáculos tanto do Balé Clássico quanto da Dança Contemporânea, a maioria observa a técnica dos bailarinos em ambos os espetáculos, mas há particularidades explicitadas em quase todos os questionários sobre cada modalidade. Giovanna Lo Bianco, aluna da UFRJ, respondeu de forma bem completa, abarcando todas as outras respostas:

Ao assistir um espetáculo de Balé Clássico, observo que o espetáculo tem uma narrativa linear. E a temática na maioria das vezes é baseada em contos de fada ou apoia-se na Literatura, tornando-o de fácil entendimento ao público. O cenário geralmente é grandioso e narra o enredo. As bailarinas reproduzem movimentos com seus corpos em cima de notas musicais, partituras. A dança e a música entram num casamento. Há a presença de orquestra. A movimentação é virtuosa, suave, vertical, não há a exploração da coluna, apenas no balé romântico. Mas no geral, a movimentação concentra-se nas extremidades do corpo. As bailarinas usam sapatilhas de ponta para ampliar a sensação de verticalidade. Os desenhos coreográficos são geométricos. E sempre há alguns solistas e o corpo de baile. Nesse tipo de espetáculo parece se estar num sonho.

Para exemplificar as respostas sobre a Dança Contemporânea, apresentamos a resposta da Taísa Magno, bailarina de contemporâneo:

Para assistir a um espetáculo de Dança Contemporânea, a primeira coisa que procuro saber é: quem é o coreógrafo e o que o motivou para realizar aquele espetáculo. Pela variedade de assuntos que podem ser elaborados numa construção coreográfica e pelas diferentes formas que podem ser abordados, busco compreender o que o levou a montar a coreografia e como isto pode chegar até o público. Muitas vezes, os coreógrafos contemporâneos pesquisam ou são motivados por um

assunto, ou uma característica pessoal de movimentação, ou por alguma questão corporal que acaba fazendo diferença na elaboração do espetáculo. Os movimentos não são padronizados, na maioria das vezes, o que me leva a uma visão abstrata do tema. Isto me proporciona uma maior abertura e sensibilidade para que eu mesma interprete o espetáculo da maneira que eu o vejo. O cenário, muitas vezes, participa da criação coreográfica, onde os dançarinos interagem entre si e com a própria cenografia. A música pode ser qualquer uma: instrumental ou cantada, com batida ou erudita. O que importa é que faça sentido e que expresse algo junto com os bailarinos, a coreografia, o cenário e a indumentária. Todos os elementos juntos e integrados.

Entretanto, é importante destacar que em nenhuma das respostas foi mencionada a observação do público, somente questões do espetáculo em si e algumas observações sobre a produção. Logo, foi questionado sobre a observação que eles têm em relação ao público ao ir assistir aos espetáculos de Balé Clássico e Dança Contemporânea e se identificam semelhanças e diferenças desse público. É curioso citar uma fala da aluna Giovanna, em que ela diz que “o público do Balé Clássico não gosta da estética da Dança Contemporânea e vice-versa.”, como sendo uma diferença.

Liana Vasconcelos, bailarina clássica, mencionou observar “se é um público educado, que respeita o lugar sagrado de um teatro e os artistas que estão ali se apresentado. Gosto sempre de reparar se é um público composto mais de crianças, ou idosos ou se é mesclado.”. O que mais ninguém mencionou, e nos chamou à atenção, pois a princípio ela não retrata a diferença de público. Diferentemente da professora Andrea Copeliovitch, que nos surpreendeu com sua resposta:

O público que frequenta Dança Contemporânea parece mais aberto a novas possibilidades, mas me surpreendi com um espetáculo a que assisti recentemente no municipal, cuja última parte era de Dança Contemporânea, o público tossiu algumas vezes, mas ao final, após um prolongado silêncio, todos se puseram de pé e aplaudiram enfaticamente.

Ainda afirma que sobre diferenças e semelhanças

Não saberia dizer, mas uma coisa óbvia é a maneira de se vestir, normalmente se vê as pessoas mais formais nos espetáculos de balé, também percebo mais pessoas de mais idade – mas como nunca atentei muito para essas questões é apenas uma impressão superficial.

Cada pessoa apresentou uma visão diferente em relação às diferenças e semelhanças do público, mas apresentaram que enxergam diferenças de público comparando o Balé Clássico à Dança Contemporânea. Na visão da produtora Negra Maria Gomes,

o público da dança contemporânea tem um perfil mais acadêmico e intelectualizado, com pessoas que estudam dança e também que pensam, gostam e estudam a arte contemporânea de um modo geral. O Balé Clássico, apesar de ser uma dança erudita, possui narrativas e histórias mais lineares e creio que por isso se torna mais abrangente em seu público, sendo ele possuidor de diversos perfis individuais. Ambos os públicos são em sua maioria de poder aquisitivo médio e alto.

Táisa já observa que,

o público de balé não é o mesmo em relação a da Dança Contemporânea. Como semelhanças, observo um público que gosta de arte, principalmente de dança. Movimentos que são expressos através do corpo são o que motiva as pessoas a saírem de suas casas para assistirem os espetáculos. E como diferenças, observo um público formado em Balé Clássico, já que ele é mais antigo e tradicional, com um enredo e fácil de ser interpretado e o público de dança contemporânea sendo formado neste período ou tentando ganhar mais espaço, por se tratar de questões contemporâneas, cotidianas ou abstratas, o público precisa ser educado para assistir a este tipo de espetáculo.

Enquanto o produtor Thiago Piquet apresenta,

balé clássico - um público mais refinado, porém com grande percentual de leigos; dança contemporânea - um público mais alternativo, porém mais interativo e mais crítico, maior participação dos profissionais de dança, como plateia, nesse tipo de espetáculo. Semelhança: Sempre terá uma forte presença de profissionais da área prestigiando ambos os tipos de espetáculo. Seja a fim de criticar, marcar presença, usar como estudo, dialogar, etc... Diferenças: O *comportamento do público* é um fator bem diferente em cada tipo de espetáculo. No balé, o público se sujeita a assistir passivamente o espetáculo e só interage com a obra para aplausos em momentos pertinentes. Na Dança Contemporânea, por saber que a qualquer momento o espectador pode participar da obra, já há uma pré-disposição para fazê-lo. O fator surpresa se faz presente no público de dança contemporânea; Já no balé, se algo der errado, se torna mais perceptível e frustrante para o público que, de certa forma, “sabe” o que vai acontecer.

Apresentou-se a seguinte afirmação no questionário: **Até hoje o Balé Clássico lota o Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ), enquanto as apresentações de Dança Contemporânea encontram-se esvaziadas.** Foi solicitado que marcassem uma das três opções apontadas como resposta e explicasse o porquê. Sendo assim, uma questão não foi assinalada por ninguém: “Discordo totalmente, pois acho que a Dança Contemporânea apresenta um público maior do que as apresentações de Balé Clássico”.

Somente a professora marcou a seguinte questão: “Acredito que não há uma diferenciação quantitativa de público”, pois “estive no festival do boticário e o Municipal estava igualmente

lotado. O Municipal é a casa do balé no Rio, outros teatros lotam com espetáculos de Dança Contemporânea, tudo é uma questão de qualidade e também divulgação.”.

Todas as outras respostas assinalaram a mesma afirmação: “Acredito sim, que os espetáculos de Balé Clássico atraem mais o público do que a Dança Contemporânea”. Porém, três pessoas não apresentaram justificativas para a afirmação escolhida, e as que apresentaram, foram explicações distintas. Para Luana Garcia, aluna da UFRJ,

o comum do pensar dança é pensar em um grande espetáculo de balé, aonde vão para apreciar e ver a capacidade corporal. Pelo minha experiência, descobrir a dança como algo sensível, como é a dança contemporânea que costuma se relacionar com o público, não é algo que acontece naturalmente. A tradição do balé é bem forte e acredito que mantém o rótulo da definição de dança apesar de ser um recorte dela.

Enquanto para Negra Maria,

as narrativas lineares dos espetáculos de ballet clássico, ajudam para que o segmento se popularize. Além disso, acredito que exista uma glamourização deste tipo de espetáculo, desde os figurinos aos locais onde costumam ser apresentados e também produzidos, o que acaba funcionando como uma ferramenta publicitária para as produções de Valé Clássico.

Já para Taísa,

Geralmente no Teatro Municipal, sempre lotado, observo que a maioria do público, talvez por ser mais tradicional e antigo, é mais frequentado por idosos e pelo próprio grupo que faz ou gosta de balé. Por trazer um enredo, com uma história, trazendo a mulher numa figura etérea, e o homem na figura da força, agrada mais as pessoas desta faixa etária. Por ser mais fácil de compreender e por se tratar de um espetáculo belo e grandioso. Já na dança contemporânea, não há uma preocupação em contar uma história, nem em trazer a mulher na figura etérea. Na maioria das vezes, homens e mulheres se confundem em seus papéis, abordando uma mistura de sexos que não podem ser definidos. Não há movimentos masculinos e movimentos femininos. Eles se misturam. Logo, o público de dança contemporânea são as pessoas do próprio meio, que praticam ou assistem dança contemporânea.

Também foi questionado sobre a importância do espaço físico dos diferentes teatros para a diferenciação do público e todos afirmaram que sim. Deve ser enfatizado um ponto mencionado pelo Piquet, de que “o público tem a tendência a *avaliar o produto de acordo com sua embalagem*”. Dessa forma, ele indica que o teatro exerce um papel fundamental para atrair o público, insinuando que um espetáculo apresentado em um teatro menor ou menos luxuoso, é tratado, equivocadamente, como se fosse um espetáculo de menor qualidade.

Relacionando-se, assim, com a resposta da Negra, que apesar de achar que esse não é um ponto central, aponta que vê “espetáculos de Dança Contemporânea sendo apresentados em teatros mais populares (no sentido de ser mais simples em sua estrutura e logística), com preços acessíveis ou até gratuitos, o que por lógica seria um atrativo para o grande público, o que não ocorre.”.

Andrea relaciona essa diferenciação acerca de diversos motivos: um deles são os recursos de divulgação, assim como “preços, localização, imponência da casa, como é o caso do Municipal, conforto, tipo de repertório enfatizado pela direção artística do teatro, recursos artísticos oferecidos pela casa (luz, som, dimensão do palco, coxias, etc)”. Liana Vasconcelos justifica essa importância do espaço físico através do tipo de teatro e programação:

principalmente se falando em Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que é a casa do Ballet Clássico brasileiro. Só o próprio Theatro e sua arquitetura são um grande atrativo para um público que gosta de arte. Essa referência de templo das artes que se tornou o Theatro Municipal cria um público cativo e por ter corpos estáveis em sua fundação (balé, coro e orquestra), tem uma produção razoavelmente frequente, o que faz com que os espetáculos tenham quase sempre lotação de público. Diferentemente dos outros teatros, que não criam esse hábito no público por terem uma programação muito variada e sem continuidade de uma linha de pensamento única.

Já para Luana Garcia, “A Dança Contemporânea se adapta a diferentes espaços por vezes até preferindo espaços menores e de arena por ter maior proximidade com o público. O balé já se configura no palco italiano com a iluminação específica.”. Enquanto Taísa acredita que pela Dança Contemporânea estar mais preocupada com a sensibilização do público, “em qualquer espaço pode ser realizada, basta pensar em um”, e que o Balé Clássico precisa de um espaço que tenha capacidade física para seus cenários.

Giovanna acredita que essa diferenciação seja devido à aproximação do público para com a obra:

o espaço físico exerce um papel muito importante em relação ao público. Pois num espetáculo de balé clássico há um distanciamento do público. Possibilitando a apreciação dos desenhos coreográficos, da orquestra, do virtuosismo, do cenário. Os espetáculos são apresentados em grandes teatros, confortáveis e clássicos. Todavia, no espetáculo de dança contemporânea há uma aproximação do público. Possibilitando ver com mais clareza a composição da partitura corporal, ouvir a respiração e possíveis sons emitidos pelo bailarino, ver o corpo do bailarino e suas texturas, como a pele, as linhas. Muitas vezes o público participa ativamente da obra coreográfica.

Por fim, a última pergunta do questionário solicita uma sugestão para uma maior frequência de público nos espetáculos de Dança Contemporânea. Luana acha que a Dança Contemporânea deve ser divulgada para as crianças, colocar não só no balé clássico ou no jazz, mas para fazer aulas

de contemporâneo também, pois assim, há uma formação de público. Andrea afirma que a solução pode vir de diversos lugares:

Bons espetáculos, que normalmente precisam de investimento financeiro, boa divulgação, ou seja, dinheiro, bons bailarinos, de preferência bem pagos e com boas condições de trabalho e também, aí é um ponto fundamental pra mim que venho do teatro, que os coreógrafos e diretores construam uma dramaturgia em seus espetáculos – as pessoas vão ao balé pra ver histórias: o quebra nozes, o lago dos cisnes – a dança contemporânea traz o elemento não-representativo, as possibilidades de abstração, de criação a partir dos intérpretes, contemplação de memórias, (...), mas todo espetáculo (ou quadro) precisa de uma unidade, como criar essa unidade? Esse é o trabalho da dança contemporânea na minha opinião.

Táisa indica a formação de plateia como solução, implicando em debates e conversas após o espetáculo para que os bailarinos e coreógrafos expliquem como foi o processo de criação e montagem do espetáculo até chegar à apresentação. Sendo assim, o público que diz não entender a Dança Contemporânea teria a oportunidade de compreender o que a companhia pensou com aquela obra.

Já para Thiago,

a arte contemporânea, de forma geral, afasta por si só o público em suas apresentações, pois requer que o indivíduo reflita, pense, questione, sensibilize-se pelo assunto em questão. E mesmo quando a obra não tem a intenção de informar nada de provocar nada, isso gera uma repulsão no espectador, em geral. Pois, acredito que este público ainda não está preparado para receber/apreciar este tipo de evento. Por ainda haver forte poder midiático que “populariza” a arte e “empobrece” o fazer artístico, com suas fórmulas de copiar produções, o público se acostuma com a informação já pronta e se deixa levar pelo que lhe é imposto. A solução, pra mim, seria atingir mais o público jovem, tentando formatar uma nova plateia, menos engessada, com mais disposição para aceitar conceitos e criar um novo tipo de público. Mesmo que isso implique em ser menos subjetivo, no começo, mas penso que enquanto a arte evolui em progressão geométrica, o público evolui em progressão aritmética. Sendo assim, uma saída que penso, é a objetivação em algum momento com o público; falar do processo, demonstrar os motivos que os levaram até aquele lugar fará com que o público valorize mais a dança contemporânea.

Para Liana a solução está em uma “mediação maior entre as obras e o público, pois muitas pessoas não frequentam os espetáculos de Dança Contemporânea por alegarem não entender o sentido do espetáculo e acharem confusa demais a linguagem”. Assim como Liana, Negra também acha que o trabalho deve ser o de mediação, “vindo tanto da gestão do teatro, da gestão pública e também que venha a partir dos artistas e companhias. Não acho que as obras precisam ser modificadas, mas necessitam ser pensadas para que dialoguem e se torne acessíveis”. Entretanto,

Giovanna entende que o público deve saber mais sobre a Dança Contemporânea e sua história, a fim de compreender o que ela representa e apresenta:

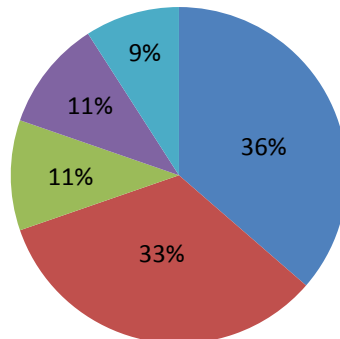
Uma possível mudança para melhorar a presença do público em espetáculos de dança contemporânea seria difundir mais a história da Dança Contemporânea. E que a sociedade antes de entender a estética dessa dança, conseguisse compreender o corpo de hoje, que passou por diversas mudanças: sociais, históricas, antropológicas, tecnológicas, ambientais, do sujeito com o mundo, etc. E compreender a partir de então como o corpo é composto por todas essas coisas que se atravessam, do passado, presente e futuro. E como a dança também é uma expressão artística que se diz no mundo e para o mundo através do corpo. Havia de ter um investimento para o conhecimento desse saber, nas escolas, na própria televisão que ficou no passado em relação à dança, isto é, não se reestruturou, nas universidades, etc. Para uma melhoria da presença do público em espetáculos de dança contemporânea, também precisava haver uma preocupação do artista ter todo o cuidado com seu trabalho, dele observar os riscos de mostrar um trabalho em processo para quem não conhece a história da dança contemporânea. E também fica de responsabilidade do artista ampliar seu trabalho, sua visão de mundo, ministrando workshops, criando debates, ampliando o conhecimento, dialogando. Um item crucial é a escassez de fomento à Dança, fazendo com que muitos grupos de dança contemporânea sejam autônomos, sem recursos para criação e pesquisa de seus trabalhos.

Finalizado o questionário, entramos na análise da relação dos espetáculos que aconteceram na cidade do Rio de Janeiro, de janeiro a novembro de 2013. Ao todo são 67 apresentações de dança na cidade, mas vale destacar o fato de ocorrerem quatro festivais que contemplam a dança. O Festival O Boticário na Dança costuma mesclar as modalidades, que no ano de 2013 contou com Dança Contemporânea e dança de rua, o Festival Correios em Movimento é dedicado exclusivamente à Dança Contemporânea, assim como o Festival Panorama, e o Dança em Foco que é um festival de vídeo-dança. Entretanto, o Panorama ainda tem uma particularidade, é o único festival que não se concentra em um teatro só, ele engloba vários teatros e lonas da cidade, percorrendo inclusive bairros não muito contemplados.

Como podemos notar, as regiões do centro e zona sul da cidade abarcam a maior parte dos espetáculos que ocorrem no Rio, chegando quase a 70%. Apesar dos espetáculos abraçarem os teatros do centro como um todo, onde encontramos apresentações no Teatro da Caixa, no CCBB, no Centro Cultural dos Correios, Casa França-Brasil, Centro Cultural Cartola, Teatro Glauce Rocha, Teatro Dulcina, Teatro Carlos Gomes, Teatro João Caetano e Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na zona sul as apresentações concentram-se em Copacabana, principalmente, e no Catete, onde tem um teatro específico para a dança, o Cacilda Becker da FUNARTE. O único bairro da zona oeste a receber esses espetáculos é a Barra da Tijuca, por causa da Cidade das Artes, e os bairros representantes da zona norte são Tijuca, Pavuna e Penha, mas pelo fato da Tijuca ter o Centro Coreográfico, ela abrange a maioria dos espetáculos.

Locais de espetáculos

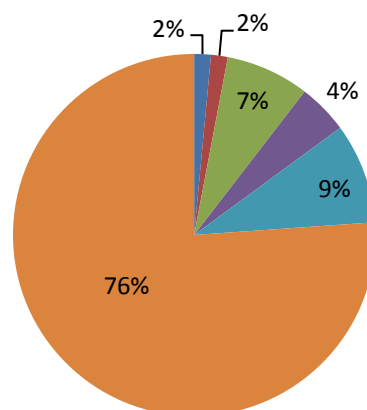
■ Centro ■ Zona Sul ■ Zona Norte ■ Gamboa ■ Barra da Tijuca



Um dado alarmante e questionador é o fato da Dança Contemporânea preencher a maioria dos teatros da cidade, enquanto as outras modalidades representam apenas 24%. Mesmo assim, com exceção de um espetáculo de balé, os demais só foram apresentados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Relação de Espetáculos por modalidade

■ Dança Afro ■ Flamenco ■ Danças Urbanas
■ Dança de Salão ■ Balé Clássico ■ Dança Contemporânea



Abordaremos a partir de então a entrevista feita com a Paula Mori, diretora artística, e Gil Santos, diretor administrativo, do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO). Antes de entrar no mérito do público, é importante ressaltar como se dá a aprovação dos projetos no

Centro. É aberta uma chamada pública no caso das residências no espaço, em que são encaminhados os projetos para análise de uma comissão técnica, escolhida pela direção do CCO. Paula ainda complementa que “a importância pra gente aqui é a diversidade e a pluralidade, porque o Centro Coreográfico é para a dança, não é totalmente de uma dança só”.

Entretanto, esse quesito depende da demanda de projetos recebidos, como no exemplo que citaram da última análise para ocupação do centro, em que a Dança Contemporânea e as danças urbanas apresentaram o maior número de projetos. Nessa análise é avaliada a proposta artística do projeto, o currículo dos profissionais que envolvem o projeto e a viabilidade artística do projeto frente ao CCO. Ainda ressaltaram o fato de esse ano quererem abrir espaço para companhias novas, com no máximo cinco anos de existência.

Com relação à apresentação de espetáculos no teatro, não há uma convocatória do tipo de edital como é no caso das residências, mas a avaliação segue a mesma linha de análise e os mesmos critérios, preenchendo a pauta do teatro, que costuma ser de um final de semana somente. Há um projeto no CCO de nome Novos Olhares, que foi implementado em 2004 pela primeira gestão e que os atuais diretores pretendem retomar esse projeto, cujas companhias participantes são as mesmas que já estejam em temporada no teatro, que acontecem em dia de semana à tarde, mas não tem uma periodicidade estipulada. São convidadas pessoas de faixas etárias diferenciadas para assistir ao espetáculo gratuitamente e após a apresentação é feito um bate papo. Além desse projeto, o CCO distribui alguns de seus convites de cada espetáculo apresentado no teatro à projetos sociais. Dessa forma, eles conseguem incentivar a formação de público, como alega Paula Mori

Acho importante essa questão da formação do público. Para a dança porque a gente sabe que sempre é um lugar complexo e também fazer com que as pessoas possam ter a chance também de saber um pouco mais sobre aquele trabalho, aquele espetáculo, gera uma série de curiosidades então você realmente fazer essa possibilidade de ter um bate papo depois, acho que todo mundo ganha, quem veio assistir, quem se apresentou, até pra fazer uma reflexão sobre o trabalho depois, de que forma tá sendo atingido determinado público.

Questionando sobre a presença do Balé clássico no Centro, alegaram que por falta de demanda não tem espetáculos de balé clássico. Vale ressaltar que o CCO tem o interesse em ter o balé clássico se apresentando na casa, mas infelizmente eles não recebem propostas de tal seguimento. Mencionaram, inclusive, o projeto “Concerto de Ballet” da primeira gestão do Centro Coreográfico, em 2004, em que um dia da semana era apresentado um espetáculo de Balé Clássico. Porém, o projeto acabou quando se mudou a gestão. Uma questão que foi ressaltada pelos entrevistados, foi o fato de que a maioria dos bailarinos contemporâneos que residem no CCO teve na sua formação o estudo do Balé Clássico.

Apesar de não ser tão frequente a apresentação de Balé Clássico no Centro, quando tem, a presença de público é variante. Não há um padrão para todas as modalidades, como disse a diretora artística, “o público é uma caixinha de surpresas”. Há apresentações de Dança Contemporânea que lotam o teatro, como há também apresentações esvaziadas, assim como nos casos anteriores do balé. O que influencia esse caso é a divulgação que a própria companhia faz, visto que o CCO não tem assessoria de imprensa e não se responsabiliza pela divulgação dos espetáculos, sendo de total responsabilidade da companhia.

Entretanto, eles traçam um perfil diferenciado para o público das duas modalidades. O público do Balé Clássico é definido pelos familiares dos bailarinos e gente que gosta de Balé Clássico mesmo, enquanto o público da Dança Contemporânea é mais especializado, são bailarinos, artistas, e um tipo de público que eles definiram como público espontâneo, que seriam aquelas pessoas “curiosas” para saber o que está se passando na casa.

Todavia, enfatizaram o fato de que a escassez às vezes se deve a proposta do próprio coreógrafo, pois em alguns casos limitam a presença do público. Deram como exemplo, um trabalho do coreógrafo João Saldanha no Centro Coreográfico, em que o espetáculo só poderia ser apresentado para 50 pessoas, sendo que a capacidade do teatro do CCO é para 150 pessoas. Com isso, pode parecer que o espetáculo está esvaziado, que a apresentação não está fazendo sucesso, mas na verdade está, só que essa foi uma escolha do coreógrafo para que o público se encaixasse na proposta do trabalho apresentado. Tanto até que na hora do CCO prestar conta à Secretaria Municipal de Cultura, muitas vezes são questionados pela falta de público no espetáculo, tendo que esclarecer que esse percentual está de acordo com a proposta de projeto da companhia.

Por outro lado, o que tem influenciado bastante a presença de público nos espetáculos são as oficinas, havendo um aumento significativo de público nas apresentações. O que acontece é que muitas das pessoas que participam das oficinas/workshops ficam no Centro para o espetáculo da noite. Normalmente, uma das contrapartidas solicitadas pelo CCO para os projetos de residência é a aplicação desses workshops, que esse ano tem carga horária de quinze horas.

As companhias que se apresentam no Centro nem sempre têm patrocínio, algumas bancam seu espetáculo por conta própria e contam com a bilheteria para isso. Porém, o valor do ingresso também é um fator determinante na presença de público, pois se for caro as pessoas deixam de ir. Mesmo assim, como hoje em dia a maioria das pessoas paga meia entrada, o valor a ser cobrado acaba sendo o dobro do que se realmente quer, ou seja, cobram 30 reais pelo ingresso para que sejam pagos 15 reais pela meia. É importante falar que o máximo permitido a ser cobrado pelo ingresso no Centro Coreográfico é quarenta reais.

Dessa forma, como disse a Paula, “o perfil do Centro Coreográfico, a proposta dele é justamente dar espaço para criação, para o intercâmbio, para a memória, para a difusão da dança de um modo geral. É um lugar que tem que pulsar as várias linguagens, pluralidade.”.

Conclusão

Com o surgimento da dança dentro dos palácios, houve uma divisão do que seria dança popular e dança erudita, devido às regras impostas à dança da nobreza. Passa a ser uma dança metrificada, com passos já determinados e desenhos espaciais formados pela corte, até o figurino era com o próprio traje de corte. Dessa forma, demonstramos a primeira diferenciação de dois tipos de dança, sendo o Balé Clássico herdeiro dessa dança de corte.

Podemos perceber a real importância dada à dança na época, quando se criou a Academia Real de Dança na França por Luís XIV, instituindo que nenhum balé poderia ser apresentado se não fosse aprovado pela Academia, afirmando assim, o profissionalismo que a dança estava confirmando. Tanto até que as academias de letras e ciências foram instauradas anos depois.

Entretanto, com o desenvolvimento da escrita clássica, a dança pôde ser disseminada e compreendida melhor pelo público, fugindo do controle da Academia. Com essa propagação da dança, a classe mais baixa teve acesso aos espetáculos, porém, não tinham o mesmo privilégio da nobreza. O valor dos ingressos é diferenciado, o que ainda acontece hoje. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro diferencia o preço dos ingressos de acordo com o lugar, os melhores assentos custam mais e o pior é o mais barato. Comprovamos assim, que em pleno século XXI, o TMRJ ainda segue os padrões estabelecidos do século XVII.

Inclusive, os balés de repertórios dançados até hoje de coreografia original, mantêm a mesma tradição. As narrativas dos balés românticos foram pensadas para levar o público para fora da realidade, era um convite a sonhar, seres místicos, mágicos e sobrenaturais rodeavam os balés. A leveza da obra, o flutuar da bailarina de ponta. Todos os elementos eram, e ainda são, um convite para fugir do mundo real. A evolução da iluminação e cenário também contribuíram para essa atmosfera.

Todavia, assistir a um Balé Clássico passava da simples apreciação, para o homem de negócios o interessante era estar presente no teatro, mostra-se à sociedade, frequentar o *foyeur*. Dessa forma, ir ao teatro para assistir um grande balé faz com que as pessoas afirmem sua posição perante a sociedade, mantendo seu status perante o outro.

Tanto que as primeiras coreografias que fugiram do tradicional Balé Clássico não foram bem recebidas pelo público, a plateia se revoltou, insultando os bailarinos e a orquestra. Logo, podemos perceber que o novo nem sempre é bem recebido, que o diferente assusta. E assim ainda é a Dança Contemporânea para alguns hoje. A Dança Contemporânea não é entendida pela maioria do público leigo, acham-na estranha e sem sentido. Talvez até tenham esse pensamento pela Dança

Contemporânea se diferenciar tanto do Balé Clássico, que é a forma de dança mais tradicional no Ocidente.

Porquanto, a distinção feita por Pierre Bourdieu entre os doutos e mundanos pode ser muito bem encaixada no tipo de público que frequenta os espetáculos de Dança Contemporânea e de Balé Clássico respectivamente. Apesar de hoje o público do Balé Clássico não se caracterizar tanto por ser bem nascido, caracteriza-se por querer manter essa áurea da alta sociedade. Tanto que a pesquisa realizada apontou que dentre as pessoas que foram assistir ao Balé Clássico, a maioria (36%) respondeu gostar de assistir aos espetáculos de balé em resposta a relação que possuem com a dança, enquanto a maioria (44%) das pessoas pesquisadas que foram assistir à Dança Contemporânea respondeu estar lá por fazerem dança atualmente.

Por outro lado, o gosto é um fator decisivo, pois os grupos se unem pelas afinidades e incompatibilidades, negando o gosto do outro que não for o seu. Logo, classifica-se o outro pelas escolhas que ele faz baseado em seu gosto, construindo assim, um estilo de vida. Tal qual alega Giovanna, de que “o público do Balé Clássico não gosta da estética da Dança Contemporânea e vice-versa.”.

De certa maneira, as heranças concebidas aos mundanos, retomando o pensador Pierre Bourdieu, refletem a herança cultural recebida. Recebem a incumbência de manter as tradições familiares, sendo seu capital escolar associado ao capital cultural herdado. Diferentemente dos pedantes que só detém do capital escolar e não o capital cultural herdado, logo, sua relação com a cultura é inversa à do mundano. Percebemos, então, a diferença com relação ao motivo das pessoas irem assistir a um espetáculo, na Dança Contemporânea 25% afirmaram ir ao teatro por ser da área da dança contra 14% do balé clássico. Mas sendo mais representativo mencionar que 62% vão assistir espetáculos de Balé Clássico porque gostam.

Por assim dizer, os visitantes mais intelectuais não se importam com as aparências, apreciam as obras por interesse pela arte, nada além disso, enquanto os frequentadores de grandes teatros o frequentam para manter as aparências, se importam em pagar caro pela apropriação que fazem da arte. Ainda, essa dicotomia entre o habitus burguês e o habitus intelectual influencia a forma de enxergar a sociedade, apresentando dois tipos de culturas diferentes.

Dessa forma, o consumo da arte torna-se aceitável para ambos os perfis de público, nem que por motivos diferentes. Não é a toa que mais de 70% das pessoas assistiram mais que um espetáculo ao longo do último ano. Importante também é citar que dentre as modalidades de dança feitas pelos participantes da pesquisa o Balé Clássico apresenta um número maior que vinte em ambas as modalidades, porém, a Dança Contemporânea se mostra mais representativa dentre aqueles que foram assistir o contemporâneo do que o Balé Clássico.

Através dos questionários aplicados aos profissionais da área de dança, conseguimos traçar o perfil desse público. O público do Balé Clássico é formado em sua maioria por pessoas leigas na área da dança, se predispõe somente a apreciação do balé, já o público da Dança Contemporânea é mais intelectualizado, composto até mesmo por pessoas que estudam a dança e que se predispõe a estar apreciando e se apropriando da obra.

Além disso, seis pessoas identificaram e afirmaram que o público da Dança Contemporânea é inferior ao do Balé Clássico e acreditam que isso se deve ao fato do balé ser construído baseado em uma história, tendo uma narrativa linear de fácil entendimento, e ainda pelo balé estar estabelecido como referência em dança. Embora uma pessoa tenha discordado das outras opiniões e alegado que observa um público de igual frequência, visto que no Festival O Boticário da Dança, em que ela foi, as apresentações de Dança Contemporânea no Theatro Municipal do Rio de Janeiro estava igualmente cheia a uma noite de apresentação de Balé Clássico.

Aliado a esse último pensamento, podemos inferir que o espaço onde ocorrem os espetáculos é determinante para as apresentações, como mencionado por alguns entrevistados, o teatro escolhido é o cartão de visita para o público, servindo como publicidade para a própria obra, pois quanto mais glamouroso ele for, mais público ele chamará. Além da programação já estabelecida pelos teatros. Entretanto, esse ponto sobre o espaço físico não foi aprofundado por essa pesquisa, carecendo de um estudo mais denso acerca dessa questão.

De qualquer maneira, um ponto analisado pela coleta de dados nos indica, confirmando uma das nossas hipóteses, que mesmo com mais apresentações da Dança Contemporânea pela cidade do Rio, o público continua indo com mais frequência aos espetáculos de Balé Clássico, ainda que o contemporâneo represente 76% e o clássico apenas 9%. Ainda dentro dessa mesma análise percebemos que os espetáculos de dança se concentram na região do centro e zona sul carioca, o que ainda pode implicar na dificuldade de locomoção de locais mais distantes e não contemplados com apresentações de dança, como é o caso da zona oeste, em que somente a Barra da Tijuca recebeu em 2013 esse tipo de espetáculo, e até mesmo a escassez na zona norte, zona que contém mais bairros da cidade, mas que acabam se aglomerando na tijuca pela presença do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO), a casa da dança no Rio.

Mesmo assim o CCO não recebe toda modalidade de dança, o balé clássico, por exemplo, carece de demanda para se apresentar no espaço, abarcando mais a dança contemporânea e as danças urbanas. Sendo uma das vertentes do espaço a diversidade e a pluralidade, mas que dependem da demanda de projetos para comporem melhor esse quadro.

Apesar de raras, quando há apresentações de Balé Clássico no Centro, mesmo assim o perfil de público é diferente se comparado com o da Dança Contemporânea, parecido um pouco com o citado pelos profissionais, que indicam que muitas vezes esse público também é composto por

familiares, quando são de companhias cariocas. Ainda definiram um tipo de público para a Dança Contemporânea, o público espontâneo, que aparece no CCO, se interessa pela programação e fica para assistir.

Contudo, a presença do público depende da divulgação que as próprias companhias fazem, pois como os diretores do CCO mencionaram, “o público é uma caixinha de surpresas”, não necessariamente o de clássico vai lotar o teatro e o de contemporâneo não, já ocorreu de acontecer o inverso. Do mesmo modo que o esvaziamento dos espetáculos da dança contemporânea pode se dever a própria proposta do coreógrafo, uma vez que ele delimita a quantidade de público por sessão. Outro ponto não explorado na presente pesquisa, mas que foi apontado como surpresa de resultado.

Por outro lado, o CCO tem projetos que incentivam a formação de público, além de distribuir convites dos espetáculos a projetos sociais. O projeto Novos Olhares consiste nas apresentações de dança com um debate depois sobre a concepção do espetáculo. Outro fator que tem influenciado a presença de público nos espetáculos do Centro são as oficinas realizadas no espaço, pois os alunos acabam ficando no espaço para assistirem a apresentação da noite.

Como já apontado pelos profissionais da dança que participaram dos questionários, as soluções perpassam por várias situações. A formação de público deve ser pensada como um elemento constituinte do trabalho do coreógrafo, conversar após o espetáculo pode tirar dúvidas e esclarecer coisas que ficaram obscuras para o público, proporcionando assim um maior entendimento da obra. Ponto principal para aqueles que dizem não gostar do contemporâneo por não entendê-lo.

Um exemplo a ser seguido pela dança contemporânea são as palestras que o TMRJ vem promovendo antes das apresentações de seus balés para explicar ao público como foi constituído determinado repertório, em que condições, como foi a primeira montagem e até contar a história. Palestras poderiam acontecer em parceria com os espetáculos de Dança Contemporânea, a fim de explicar que Dança Contemporânea é essa que estão indo assistir, qual a bagagem do coreógrafo, até uma parte da história da dança para que possam entender em que momento surgiu a Dança Contemporânea e de que ela se serve.

Percorrendo esse mesmo caminho, uma faixa etária a ser atingida seriam as crianças e os adolescentes, a partir de distribuir convites de espetáculos da dança contemporânea para escolas municipais, para que esses jovens comecem a apreciar a Dança Contemporânea do mesmo modo que apreciam o Balé Clássico, formando, assim, a plateia necessária para a apropriação da Dança Contemporânea.

Esse foi só o ponta pé inicial acerca de pesquisas sobre público de dança. Diante da complexidade do tema, percebemos que ainda há muito que se analisar sobre outros parâmetros não

alcançados por essa pesquisa e que brechas ainda precisam ser preenchidas. Sendo assim, finalizamos a presente pesquisa por acreditar que chegamos a um bom resultado, pois atingimos nossos objetivos e respondemos nossas hipóteses.

Referências Bibliográficas

- AGOSTINI, Barbara Raquel. *Ballet Clássico preparação física aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor*. Jundiaí: Fontoura, 2010.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: ZOUK, 2007.
- FARO, Antonio José. *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- NORA, Sigrid. *Temas para a Dança Brasileira*. São Paulo: SESCSP, 2010.
- REZENDE, Alan Moraes de. *Dança e Sociedade*. Niterói, Universidade Federal Fluminense – UFF, 2001.
- RIBEIRO, António Pinto. *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega, 1994.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, Comunicação e Cultura a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

