

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

ENTRE O AR E O CHÃO: *Metier* de bailarino na cidade de São Paulo

Tese apresentada ao departamento de
Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas para obtenção de título de doutor.

Juliana Neves

Orientadora: Prof. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda
São Paulo, 2010.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ENTRE O AR E O CHÃO: *Metier* de bailarino na cidade de São Paulo

Tese apresentada ao departamento de
Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção de título de doutor.

Juliana Neves
Orientadora: Prof. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda
São Paulo, 2010.

SUMÁRIO

Introdução	8
O objeto e a definição do problema de pesquisa	8
A opção do método para uma sociologia da dança	11
Duas abordagens etnográficas	15
Plano de capítulos	20
I - ETNOGRAFIAS DA DANÇA	24
1º Capítulo: A arquitetura social do corpo	25
O Cisne Negro: geografia, espaço e população	25
A companhia	31
O corpo e a rotina de trabalho	35
<i>Sensuelle solitude</i>	35
<i>Prazer, dor e ação</i>	38
<i>Femininos e masculinos</i>	40
<i>Dois abraços e os seus desdobramentos</i>	45
<i>Os ritos do teatro, o espetáculo e as engrenagens do corpo</i>	50
Sociabilidades	55
O atleta, o artista e a manutenção do capital corporal	61
Uma secreta inclinação: a “magia” da cena e a ética do asceta	66
2º Capítulo: A estetização da vida	72
Nova Dança	74
Lindos, excêntricos, livres e criativos	78
Crisantempo	82
<i>A aprendizagem do corpo sensível</i>	85
O Estúdio e a Cia. 8 Nova Dança	90
O processo criativo	92
<i>Jam session</i>	94
<i>Gêneros</i>	96

<i>Sexualidades</i>	99
<i>Atelier coreográfico</i>	101
Guetos	104
Em cena: <i>Devoração</i>	107
Corpos sensíveis e sofridos	110
Embriagues sensorial e o <i>ethos</i> de artista	116
II - VOCAÇÕES	123
3º Capítulo: Mercado coreográfico	124
Contemporâneos em luta	124
O corpo “espetacular” e o corpo “cultivado”	128
A profissão de bailarino e a nova figura do artista	132
Formas intermitentes de trabalho e ocupações estáveis do <i>metier</i>	136
Emergência e ampliação dos cursos de graduação em dança	143
“Bailarinos”: flexibilidade e improvisação no discurso acadêmico e nas formas contemporâneas da dança	146
Metalurgia do corpo	151
4º Capítulo: Perfil e recrutamento social de bailarinos	154
Ascese e liberdade: os profissionais da dança e as camadas médias urbanas	155
A tradição e o sonho: o Cisne Negro	160
Bailarinas	164
<i>Uma Fada Açucarada à procura de emprego</i>	167
Bailarinos	169
<i>Gostoso Veneno</i>	175
As tribos da Nova Dança	178
Intérpretes – criadores	183
<i>O triatleta, o circense, o bailarino e o arquiteto</i>	186
<i>Uma quase Fada Açucarada converte-se em bailarina subversiva</i>	189
5º Capítulo: O embailarinamento do corpo	195
A racionalização do baile	196
<i>Da acrobacia de saltimbancos à reverência das maneiras de corte</i>	198

<i>O profissional e a codificação da técnica clássica</i>	201
<i>O deslocamento da posição secundária e a elevação das pernas em 90°</i>	203
<i>A sustentável leveza do corpo</i>	205
Tornar-se bailarina	208
Ser um bailarino	215
Os homens alternativos e a dança	219
Considerações finais	221
Bibliografia	224
Anexos	229
Imagens	
Projeto gráfico da capa e das imagens: Amanda Rodrigues Alves	
<i>Cisne Negro Cia. de Dança</i>	
Fotografias das aulas e dos ensaios: Juliana Neves	
Fotografias do espetáculo: arquivo visual da <i>Cisne Negro Cia. de Dança</i>	
<i>Cia. Oito Nova Dança</i>	
Fotografias das aulas: Urga Maíra Cardoso	
Fotografias do processo criativo: Juliana Neves	
Fotografias do espetáculo: arquivo visual da <i>Cia. 8 Nova Dança</i> – galeria de Vitor Vieira	

RESUMO

Essa tese procura investigar os mistérios que envolvem a adesão ao *metier* da dança, atividade artística para a qual é atraída uma minoria que faz do corpo instrumento de trabalho e recurso privilegiado de transgressão das próprias condições de existência. Trata-se de um estudo sobre bailarinas e bailarinos profissionais cujo interesse reside no exame dos elementos objetivos e subjetivos de acesso e permanência nessa carreira. A idéia consiste em desvendar a “vocação” para a dança tomando como cenário analítico o contexto do meio coreográfico da cidade de São Paulo, na atualidade, em que são encontrados bailarinos de distintos perfis alinhados em diferentes modelos estéticos: de um lado, a produção contemporânea que tem como base os procedimentos do balé clássico e, de outro, as linguagens de vanguarda amparadas, sobretudo, nas técnicas de improvisação. De acordo com isso, o objetivo deste trabalho é compreender quem são aqueles que, do ponto de vista social, tornam-se bailarinos, suas razões e seus meios, e em que medida os capitais econômicos, simbólicos e corporais podem ser traduzidos no âmbito dos estilos aos quais essas trajetórias se dirigem.

A tese teve como fundamentos de pesquisa a etnografia de duas companhias paulistanas – uma tradicional e outra de vanguarda – e um conjunto de entrevistas com bailarinas e bailarinos, a partir das quais foram geradas narrativas sobre os seus itinerários e um banco de dados morfológicos que permitiram a interpretação das trajetórias dos agentes desse meio. Ao abordar essa base de dupla perspectiva metodológica, o trabalho elabora a análise da modelagem corporal e do imaginário desses profissionais e dos estilos de vida que deles derivam. A trajetória social e a feição do corpo dos bailarinos, submetidas ao ângulo das subjetividades do sujeito e da construção da dimensão de seus sentidos, foram às principais referências utilizadas como fontes de dados para apreender as especificidades dos portadores que constituem o pequeno grupo que realiza o salto para essa profissão e passa a vivenciar a dança como um trabalho, na condução metódica da vida; e para examinar os fatores e as condições sociais que orientam a formação dessa vocação.

Palavras-chave: bailarino, dança, corpo, sociologia, trajetória.

ABSTRACT

This thesis seeks to investigate the mysteries surrounding the access to the *métier* of dance, this artistic activity to which a minority is attracted, which makes the body a work instrument and a privileged transgression resource of their own living conditions. This is a study on professional dancers, both male and female, whose interest lies in examining the objective and subjective elements of access and permanence in this career. The idea is to unveil the "vocation" to dance considering as analytical scene the present choreographic context in the city of São Paulo, where dancers of distinct profiles are found lined up in different aesthetic models: on the one hand, the contemporary production that is based on the procedures of classical ballet and, on the other, the vanguard languages especially supported by improvisational techniques. Accordingly, the objective of this work is to understand, from a social standpoint, who are those that become dancers, their reasons and their means and to what extent the economic, symbolic and body capitals can be translated within the styles in which those paths are conducted.

The thesis had as a research basis the ethnography of two dance companies from São Paulo – a traditional and a vanguardist one – as well as a series of interviews with dancers, from which both narratives about their itineraries and a morphological database were generated, allowing the interpretation of the trajectories of the agents in this environment. In addressing the basis of this dual methodological perspective, the work elaborates the analysis of body sculpting, these professionals' imaginary and the lifestyles that derive from it. The social trajectory and the shape of the dancers' bodies, submitted to the angle of the subjectivity of the subject and the construction of the size of their senses, were the main references used as data base to capture the specificities of holders who constitute the small group that leaps into this profession and starts to experience dance as a work, as a methodic way of life, and to examine the factors and social conditions underlying the formation of this vocation.

Keywords: dancer, dance, body, sociology, trajectory.

INTRODUÇÃO

O objeto e a definição do problema de pesquisa

Essa tese procura investigar os mistérios que envolvem a adesão ao *metier* da dança, atividade artística para a qual é atraída uma minoria que faz do corpo instrumento de trabalho e recurso privilegiado de transgressão das próprias condições de existência. Trata-se de um estudo sobre bailarinas e bailarinos profissionais cujo interesse reside no exame dos elementos objetivos e subjetivos de acesso e permanência nessa carreira. A idéia consiste em desvendar a “vocação” para a dança tomando como cenário analítico o meio coreográfico da cidade de São Paulo, na atualidade, em que são encontrados bailarinos de distintos perfis alinhados em diferentes modelos estéticos: de um lado, a produção contemporânea que tem como base os procedimentos do balé clássico e, de outro, as linguagens de vanguarda amparadas, sobretudo, nas técnicas de improvisação. O objetivo deste trabalho é compreender quem são aqueles que, do ponto de vista social, tornam-se bailarinos, suas razões e seus meios, e em que medida os capitais econômicos, simbólicos e corporais podem ser traduzidos no âmbito dos estilos aos quais essas trajetórias se dirigem.

A dança é uma atividade que exerce atração e é praticada, sobretudo, no estágio amador, por agentes de diversas camadas sociais. No entanto, o salto para a atividade profissional é concretizado por uma minoria extraída de um conjunto mais amplo que, a despeito da aquisição de um alto nível técnico, deixa o meio coreográfico para seguir outros rumos. O exame dessa passagem é central para a análise das vocações artísticas em todas as suas modalidades ¹, na medida em que ela pressupõe a interiorização de valores artísticos sob forma de disposições, que permitem o ingresso em uma profissão declarada e reconhecida. E, particularmente, para tratar do *metier* da dança e das questões que o mesmo sugere: O que leva alguém a ser bailarino? Que profissão é essa que atrai uma minoria que se submete à violência, à brutalidade e ao risco do corpo? Quais são os atrativos da dança? O que compensa os sacrifícios dessa atividade? Qual o mistério da adesão e da submissão à dança?

¹¹ Gisèle Sapiro, “La vocation artistique entre don et don de soi”. In: Actes de la recherche en sciences sociales, n. 168, *Vocations artistiques*, 2007, p. 9.

Essas perguntas foram articuladas a uma hipótese geral que começou a se esboçar em minha própria experiência como bailarina amadora. Na época em que eu já tinha superado o dilema da passagem e optado pela sociologia, ouvi de um professor um comentário que não escapou de minha memória. A ocasião era uma aula de balé clássico e a observação apontava as bailarinas oriundas das camadas sociais menos favorecidas como aquelas que realmente ingressam para a dança diferentemente das que pertencem às camadas médias ou mais privilegiadas, que a abandonam na fase de escolha da profissão.

Esse comentário, cheio de sociologia espontânea, denunciava os mecanismos de classe e de gênero daquela comunidade que, por sua vez, eram reveladores de questões sociais mais amplas. Ele foi, para mim, uma pista para refletir sobre as relações entre “vocação” artística e grupos sociais. Com o regate desse fragmento de memória, os bailarinos começaram a aparecer para mim como objeto pertinente e desafiador para a sociologia, na medida em que a sua figura e a sua atuação profissional traziam à tona elementos relativos às tensões entre condição de classe, diferença de gênero e atividade artística, que devem ser explorados a ter como ponto de partida o corpo, portador privilegiado das marcas sociais.²

A fronteira entre amadores e profissionais e as disposições adquiridas para o ingresso no campo coreográfico são dados fundamentais para investigar o recrutamento de bailarinos nos principais segmentos que demarcam o espaço da dança na cidade. Nesta etapa de transição, é possível dizer que a atividade profissional que pressupõe a formação no estilo clássico, e que representa na sua forma e temática valores mais aristocráticos, atrai, sobretudo, as camadas médias menos favorecidas da sociedade. Já a dança contemporânea que se caracteriza por discursos mais democráticos e pela expressão livre, sensível e consciente do movimento é pólo das camadas sociais mais qualificadas. Essa hipótese está articulada a outra que diz respeito às condições do mercado de trabalho na dança. O bailarino cujo recurso fundamental é o domínio do balé clássico tem também mais chances de conseguir empregos estáveis, enquanto no universo “exclusivamente” contemporâneo prevalece o trabalho intermitente. Isso leva a pensar que a população que pode vivenciar a experiência artística da improvisação e, portanto, da instabilidade é, principalmente, aquela que não tem o trabalho em dança

² Pierre Bourdieu, *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 162.

como único e essencial meio de sobrevivência. Essas foram as duas principais hipóteses que conduziram a investigação.

A cena contemporânea da dança em São Paulo não pode ser tratada, apenas, sob a ótica das experiências mais radicais e de vanguarda que, a partir da década de 90, se expandiram e se destacaram na cidade. No registro da contemporaneidade, o campo da dança deve ser apreendido em sua dimensão mais ampla, que diz respeito a um conjunto de comunidades distintas que representam o caráter multifacetado e heterogêneo de práticas e discursos artísticos do movimento. Para além de companhias e grupos que investem na criação inovadora, considerada mais sintonizada com o seu tempo, e que reivindica para si o adjetivo de *contemporâneo*, existem muitas outras manifestações, que embora não sejam portadoras de discursos transgressores, se fazem presentes e se articulam na complexidade entre a tradição e o novo própria das linguagens artísticas do corpo.³

Nesse contexto, de variações e multiplicidades da criação na dança, a produção desse universo se polarizou. De um lado, propostas consideradas comerciais, ligadas ou não ao mercado⁴, em que o corpo virtuoso, atlético, versátil e jovem gera movimentos capazes de impressionar um público amplo. De outro, projetos que buscam se distinguir e se consagrar como verdadeiramente artísticos e cuja existência depende, sobretudo, dos subsídios do Estado. Aqui são corpos conceituais, herméticos e questionadores, que poucos conseguem acessar, e que vieram para incomodar, provocar, sensibilizar o interlocutor. Em cena, o tema é o próprio corpo e a personalidade do intérprete, que boa parte das vezes se exprime por meio do modo improvisado de dançar.

Esta clivagem entre “arte comercial” e “arte pura”⁵ interfere de modo decisivo na trajetória profissional dos bailarinos. Desta forma, cabe problematizar a vocação de

³ A denominação de *contemporâneo* carrega muitos significados que são desenvolvidos no decorrer do trabalho. No entanto, considero por “dança contemporânea” as criações coreográficas que são produzidas no presente cronológico seja na dimensão de técnicas mais inovadoras como nas linguagens que se utilizam do balé clássico para sua realização. Apesar disso, não é possível negligenciar a monopolização do termo *contemporâneo* pelos agentes que protagonizam a criação coreográfica de vanguarda.

⁴ O mercado artístico no Brasil deve ser problematizado de acordo com as leis de incentivo à cultura que, na década de 90, passaram a ter um papel importante no desenvolvimento e no crescimento da produção cultural do país. As questões que dizem respeito às especificidades do mercado coreográfico são tratadas no 3º capítulo.

⁵ Sobre a polarização de valores mercadológicos e de valores propriamente simbólicos dos bens culturais como recurso de legitimação no interior do campo artístico ver de Pierre Bourdieu “O mercado dos bens simbólicos”. In: *A economia das trocas simbólicas*, 1999, p. 99. Já a respeito da pertinência da aplicação

bailarino nessa cisão, na qual o corpo, principal ferramenta de trabalho, pode exprimir as relações de poder que nele se inscrevem, seja na dominação do mercado como na do Estado, ou mesmo em seus cruzamentos.

O corpo do bailarino é instrumento central para analisar a ligação entre a dança contemporânea e o contexto social em que se insere. Se, como sugere Pierre Bourdieu, há um conhecimento do mundo pelo corpo, que por estar presente no mundo estabelece relações com seus espaços e, portanto, torna-se produto da ordem social que ele ajuda a construir⁶, então, os bailarinos têm muito a nos revelar e ensinar sobre o seu universo.

A opção do método para uma sociologia da dança

O interesse pela pesquisa da dança em perspectiva sociológica teve como razão primeira o fato de eu ter sido, por um longo tempo, bailarina amadora na cidade de São Paulo. Foi dessa experiência que derivaram minhas inquietações no sentido de apreender no corpo a experiência social. De início, a idéia de realizar uma sociologia que tivesse como ponto de partida o corpo do bailarino permaneceu um tanto abstrata. O projeto começou a esboçar formas mais nítidas e se orientou do ponto de vista metodológico com a leitura do trabalho *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, de Loïc Wacquant.

A pesquisa de Wacquant, que trata da prática do boxe no gueto negro norte americano no século XX, articula vertentes da sociologia com a perspectiva etnográfica para examinar o mundo do pugilismo. No limite há o interesse de esclarecer aspectos da realidade dos negros na sociedade americana. Esta análise auxiliou a maneira de abordar uma face do universo da dança que, homólogo ao do boxe, se exprime e pode ser compreendido pela lógica do corpo. De acordo com o autor,

[...] o agente social é, antes de mais nada, um ser de carne, de nervos e de sentidos (no duplo sentido de sensual e significante) um ‘ser que sofre’ (leidenschaftlich Wesen, dizia o jovem Marx em seus *Manuscritos* de 1844) e que participa do universo que o faz e que, em contrapartida, ele contribui para fazer, com todas as fibras de seu corpo e de seu coração. A sociologia deve se esforçar para capturar e restituir essa dimensão carnal da existência, particularmente espantosa no caso do pugilismo, mas na verdade

da noção de campo de Pierre Bourdieu para tratar das artes do espetáculo na sociedade contemporânea ver de Gérard Mauger “Les arts du spectacle”. In: *L'accès à la vie d'artiste: sélection et consécration artistiques* (org. Gérard Mauger), 2006, p.5.

⁶ A respeito da noção de *habitus* ver de Pierre Bourdieu, *Meditações Pascalianas*, 2001, p. 167; e “A gênese dos conceitos de *habitus* e campo”. In: *O poder simbólico*, 2001, p. 59. Sobre esse conceito e a idéia de corpo socializado ver também de Marcel Mauss “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e antropologia*, 2003, p. 399.

partilhada, em graus diversos de visibilidade, por todos e por todas, através de um trabalho metódico e minucioso de detecção e de registro, de decodificação e de escritura capaz de capturar e transmitir o sabor e a dor da ação, o som e a fúria do mundo social que as abordagens estabelecidas das ciências do homem colocam tipicamente em surdina, quando não os suprimem completamente.⁷

Para estudar o mundo do pugilismo, Wacquant propõe não só uma sociologia do corpo, mas também uma sociologia que “vem” do corpo, isto é, tratar o próprio corpo como instrumento de pesquisa e vetor de conhecimento.⁸ Para tanto, Wacquant se lançou na prática do boxe. Isso foi possível com o ingresso em um *gym* (ginásio onde é praticado o boxe) e com a participação regular nos treinamentos, que o sociólogo submeteu-se durante o período de três anos.

A escolha de usar o próprio corpo como material de análise, isto é, de criar a possibilidade para que as práticas, os discursos, os comportamentos e as crenças de um determinado universo possam em alguma medida tomar o corpo do pesquisador me pareceu um grande desafio e foi decisiva na opção da etnografia como método para tratar o corpo do bailarino, na sua dimensão sociológica. Para além da observação participante, o trabalho de campo, nessa perspectiva, foi também registrado por uma “participação observante”⁹, na qual, como mostra ainda Wacquant, “impõe-se que o sociólogo submeta-se ao fogo da ação *in situ*, que ele coloque, em toda a medida do possível, seu próprio organismo, sua sensibilidade e sua inteligência encarnadas no cerne do feixe das forças materiais e simbólicas que ele busca dissecar [...]”.¹⁰

Por outro lado, a etnografia, como metodologia apropriada na investigação do mundo coreográfico, também se justificou por questões que dizem respeito aos obstáculos que uma sociologia da dança pressupõe e a definição do problema de pesquisa. A dança é tema ainda pouco explorado no universo das ciências sociais. A emergência de pesquisas na área é recente e a produção mais expressiva no que tange a sociologia da dança tem se manifestado, sobretudo, na França.

A partir dos anos 80, o governo francês passou a investir em políticas culturais que estimularam a formação e profissionalização nos domínios artísticos. A dança se beneficiou dessas iniciativas e o resultado da articulação entre as subvenções do Estado, as atividades contemporâneas da dança (*Nouvelle Danse Française*) e o engajamento

⁷ Loïc Wacquant, *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 11.

⁸ *Ibid*, p.12.

⁹ *Ibid*, p. 23.

¹⁰ *Ibid*, p. 12.

político de seus criadores foi o redimensionamento do campo coreográfico francês, que, por sua vez, mobilizou o ensino e a pesquisa da dança na universidade.¹¹ No entanto, a produção do discurso acadêmico sobre dança não teve grande repercussão entre as disciplinas das ciências sociais, mas se manifestou e foi monopolizado por uma abordagem intelectual que se opõe à investigação objetiva deste mundo e explora a dança a partir de conceitos filosóficos e como metáfora poética.

Contudo, a dança avançou para os domínios da sociologia que questionou as limitações epistemológicas dessas interpretações e passou a desenvolver estudos orientados por outra perspectiva analítica. Desta forma, o discurso predominante sobre a dança tornou-se um tema a ser problematizado por sociólogos. Como mostra Pierre Emmanuel Sorignet:

O desencantamento do mundo da arte presente na análise sociológica parece ser recusado tanto pelos próprios bailarinos como por aqueles que produzem um discurso sobre a dança. O discurso sobre a dança é em grande parte monopolizado por ‘especialistas’: dos críticos aos responsáveis institucionais como os universitários e pedagogos especializados em dança. A objetivação científica não parece ser a via escolhida por esses detentores de um discurso ‘autorizado’ sobre a dança [...] Eles se interessam mais pelo processo de ‘criação’, objeto ‘nobre’, do que pelo bailarino nas diferentes facetas de sua atividade. A rejeição da abordagem que se interessa pelas práticas tem como ponto de partida a afirmação da supremacia da lógica teórica (a reflexão) sobre a lógica prática (o corpo). A única maneira de falar sobre o bailarino é então aquela que assume a linguagem da filosofia e/ou da poesia.¹²

Sylvia Faure, socióloga pioneira nos estudos de dança na França, exprime também sua visão nas discussões intelectuais que perpassam os campos da pesquisa acadêmica sobre dança:

Os caminhos artísticos da ‘nova dança’ e da dança ‘contemporânea’ atual estão em acordo com a posição fenomenológica que consiste em pensar o corpo não como algo que se tem, mas como um ser ou uma vivência [...]. Paralelamente, uma semiótica do corpo foi inventada tendo como modelo a lingüística, concebendo o corpo como um conjunto de signos, atribuindo aos gestos-signos diferentes funções, como a função emotiva, a função poética, etc. Ela articula também, implicitamente, a maior parte dos discursos de especialistas que condenam, paradoxalmente, as análises científicas voltadas para a dança e convidam a falar sobre ela de maneira poética com o objetivo de uma aproximação de sua suposta realidade.¹³

¹¹ Sylvia Faure, “Les structures du champ choréographique français”. In: Actes de la recherche en sciences sociales n. 175, *L’insécurité comme condition de travail*, 2008, p. 82.

¹² Pierre Emmanuel Sorignet, *Le métier de danseur contemporain*, Thèse pour le doctorat sous la direction de Gérard Mauger - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001; p. 3, 4.

¹³ Sorignet, Apud Faure, *Ibid*, p. 5.

No Brasil ocorreu fenômeno semelhante. Em meados dos anos 90, o mecenato cultural do Estado foi decisivo na reorganização e ampliação da produção cultural do país. No que diz respeito à dança, esses investimentos estimularam a emergência dos diferentes segmentos que compõem o que é chamado de dança contemporânea, que ganhou força no meio e promoveu dinâmicas de renovação alterando a estrutura do campo coreográfico. Esse processo teve como desdobramento a proliferação do ensino superior de dança e o aumento significativo da produção de dissertações e teses sobre o assunto. E assim como na França, o discurso intelectual sobre o tema gira em torno, principalmente, da filosofia da linguagem e das poéticas do corpo.

De acordo com as especificidades desse campo, o número de trabalhos sobre dança na universidade brasileira não é de se negligenciar. No entanto, quando se trata de pensar a dança sob os parâmetros teóricos e metodológicos das ciências sociais e, sobretudo, da sociologia, a produção é bastante insipiente. Em razão do desenvolvimento tardio da subárea da sociologia da dança, da perspectiva abstrata de parte significativa da produção acadêmica sobre o tema e da recente reestruturação do campo coreográfico com a valorização e o posicionamento das linguagens inovadoras da dança, a etnografia demonstrou-se um método pertinente para a pesquisa.

Por um lado, a observação e a participação de campo proporcionaram o contato direto com a realidade do mundo dos bailarinos viabilizando a coleta de dados qualitativos, o registro de imagens e a realização de entrevistas sobre as narrativas das trajetórias profissionais destes artistas. Por outro, tornou possível a apreensão de fenômenos contemporâneos da criação coreográfica que se manifestam na sociedade de hoje. A etnografia é método de pesquisa que diz respeito à tradição do pensamento antropológico, no entanto, o trabalho empírico e as reflexões epistemológicas que ela sugere podem contribuir como ferramentas importantes para a análise sociológica.

Muitos sociólogos recorreram à etnografia para estudar a sociedade. Para Norbert Elias, por exemplo, o método abre possibilidades para o pesquisador tomar como foco de investigação pequenas unidades sociais, na qual se inserem para fazer o registro e a análise de um microcosmo cujos problemas são inseparáveis daqueles que dizem respeito às unidades sociais variadas e maiores. Essa abordagem faz com que as questões e os dados da pesquisa sejam tratados com minúcia ou “microscopicamente” o que traz elementos “sociologicamente relevantes” que não são perceptíveis e que ultrapassam o

resultado de análises estatísticas, insuficientes, na visão do autor, para a interpretação de fenômenos sociais.¹⁴

Howard Becker também considera o trabalho de campo recurso importante para considerar problemas sociológicos. O método para ele se esquia de análises “abstratas” ou do que denomina de “forças invisíveis e misteriosas como mecanismos explanatórios”, na medida em que leva o pesquisador ao registro dos detalhes da vida cotidiana, a pensar o lugar-comum como fonte de dados significativos, a analisar o que se vê.¹⁵ De seus trabalhos cabe ressaltar o estudo etnográfico sobre os músicos de jazz de casas noturnas, em que explora o comportamento e a carreira desses artistas buscando compreender os seus modos de vida. Deste modo, Becker contribuiu para uma sociologia da arte voltada para os procedimentos etnográficos e para a dimensão profissional do universo artístico.

A abordagem sociológica da atividade artística, por meio da etnografia, teve, no final dos anos 90, nova expressão na França¹⁶, apresentando, segundo Marie Buscatto, outros horizontes epistemológicos para os estudos do mundo da arte:

[...] mais do que uma moda científica, esse uso da etnografia abre ricas perspectivas epistemológicas para a sociologia do trabalho artístico, e de uma dupla maneira. Quando o material etnográfico é submetido a uma forte ‘ambivalência epistemológica’, ele obriga a repensar o quadro ‘científico’ no qual pode se realizar a análise sociológica da atividade artística. Além disso, por meio do uso da etnografia se elabora a produção de saberes sociológicos inovadores tanto sobre o mundo do trabalho artístico como sobre a evolução do mundo contemporâneo.¹⁷

A reflexão sociológica sobre quem se torna bailarino na sociedade contemporânea teve por base a construção de um material etnográfico apreendido em dois microcosmos específicos do campo coreográfico da cidade de São Paulo. Procedi ao estudo de caso em duas companhias de dança – uma tradicional e outra de vanguarda.

Duas abordagens etnográficas

A produção coreográfica paulistana desdobra-se em duas tendências predominantes representadas por companhias e grupos voltados para a criação de

¹⁴ Norbert Elias, *Os estabelecidos e os outsiders*, 2000, p. 16, 20 e 56.

¹⁵ Howard Becker, *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*, 2008, p. 191,193.

¹⁶ Marie Buscatto, “Ethnographies du travail artistique: apports et usages épistémologiques”. In: *Sociologie de l’art - opus 9-10, Questions de méthode*, 2006, p. 89. Esse artigo traz referências sobre uma produção recente de pesquisas da área de sociologia que tratam o cinema, a dança e, sobretudo, a música, por meio da etnografia.

¹⁷ *Ibid*, p. 90, 91.

vanguarda e por companhias contemporâneas cujas inovações estão submetidas ainda ao corpo de formação clássica. Esses segmentos se posicionam como núcleos independentes, distantes e de pouco diálogo. No entanto, não é possível tratá-los como unidades isoladas na medida em que ambos integram, se constituem e se polarizam orientados pelas lógicas do espaço comum da dança. Quando analisadas de perto essas dimensões artísticas são reveladoras das tensões que, a um só tempo, as separam e as aproximam dos valores e técnicas que garantem o elemento de diferenciação na construção de seus estilos. Em função disso, esse trabalho recorreu a um estudo comparativo que culminou na realização de duas etnografias.

Tomei como objeto de análise a *Cia. 8 Nova Dança* (2000), uma das principais companhias voltada para as pesquisas radicais do movimento, e a *Cisne Negro Cia. de Dança* (1977), considerada uma das companhias mais tradicionais da cidade e que se caracteriza pelas linguagens contemporâneas que se aproximam do pólo de criação comercial. A primeira sobrevive com a ajuda esporádica do Estado, ou seja, com financiamentos e prêmios destinados a projetos específicos – “de projeto a projeto”. A segunda não depende necessariamente de subsídios diretos do Estado e se mantém como grupo estável com os recursos da bilheteria, patrocínios de empresas e por intermédio das leis de incentivo a cultura, nas quais a visibilidade da produção artística – a repercussão do público e o interesse da crítica – é fundamental para a captação de verbas.¹⁸

Iniciei a etnografia na cena de vanguarda da dança contemporânea, na qual realizei a pesquisa no período de um ano. Para tanto, selecionei como ponto de investigação a sala *Crisantempo*, no bairro da Vila Madalena. Trata-se de um espaço aberto para aulas, apresentações de espetáculos, realizações de *workshops*, ensaios e palestras, que divulga algumas das principais manifestações da dança de São Paulo.

Na *Crisantempo*, comecei a fazer aulas com a bailarina e coreógrafa que dirige a *Cia. 8 Nova Dança*, e passei a praticar, com amadores e profissionais, um novo estilo de movimento e entrar em contato com um dos segmentos mais inovadores da dança

¹⁸ Em São Paulo funcionam seis companhias estáveis de dança. Duas ligadas ao Estado: a recém criada *São Paulo Cia. de Dança* patrocinada pelo governo do Estado e o *Balé da Cidade de São Paulo* financiado pela Prefeitura. As outras – *Ballet Stagium*, *Cia. Sociedade Masculina*, *Studio 3 Cia.* e a *Cisne Negro Cia. de Dança* – não dependem da ajuda exclusiva do Estado e buscam recursos não só para os espetáculos, mas para a manutenção da companhia, principalmente, no mecenato ou na iniciativa privada, bilheteria e leis de incentivo a cultura.

contemporânea. Logo percebi que este é um meio vasto e bastante fragmentado o que demandou o esforço de pensar uma direção metodológica mais precisa na apreensão sociológica deste mundo. Desde então, voltei minhas atenções não só para a sala *Crisantempo*, mas, sobretudo, para a *Cia. 8 Nova Dança*.

Para a realização do trabalho etnográfico recorri a uma “participação observante” que consistiu na minha atuação como bailarina amadora nas aulas de dança contemporânea e em uma *jam session*¹⁹ da sala *Crisantempo*. Frequentei uma vez por semana as aulas, que duravam duas horas e meia. Nesse ambiente não só me iniciei nas práticas dessa dança e tomei conhecimento de seus discursos e técnicas, como tive a oportunidade de presenciar a sociabilidade de bailarinos amadores e profissionais e de estar sempre em contato com a Companhia e suas atividades, o que me permitiu a entrada em seu pequeno universo.

Na investigação também procedi à observação de campo, por meio de um diário no qual descrevi as experiências vivenciadas no corpo e no espaço da aula e do *Estúdio 8 Nova Dança*, a sociabilidade dos bailarinos e os espetáculos que assisti. Outra coisa foi o registro de imagens, fotográfico e de vídeo de aulas e *jams*; e a aplicação de entrevistas²⁰ com os bailarinos da Companhia e da sala *Crisantempo*.

As condições e possibilidades para realizar o levantamento desse material revelaram especificidades importantes do universo da dança de vanguarda, que diferem em muito da experiência de companhias estáveis do campo coreográfico contemporâneo.

A etnografia da *Cisne Negro Cia. de Dança* foi bastante diferente, embora tenha realizado todas as etapas para a construção de um conjunto de dados que permitisse a reflexão sociológica sobre os seus bailarinos. O ritmo acelerado de trabalho da Companhia e a “brecha” que tive para fazer a pesquisa, antes que partissem para uma

¹⁹ *Jam Session* é uma sessão de improvisação. Assim como os músicos de jazz se reúnem para tocar sem compromissos, os bailarinos contemporâneos adotaram a prática e encontram-se para dançar de modo improvisado.

²⁰ Foi possível realizar sete entrevistas entre os dez integrantes da *Cia. 8 Nova Dança* (quatro mulheres e três homens). Também entrevistei duas bailarinas independentes que frequentavam as aulas e as atividades com os membros da companhia. E, por fim, conversei com a idealizadora e mecenas da sala *Crisantempo*, fundada, em 2004, e um dos espaços mais expressivos da nova dança contemporânea de São Paulo.

temporada na Alemanha, fez com que a experiência etnográfica fosse breve, porém, concentrada e intensa. Além disso, não foi possível realizar a “participação observante”. O tipo de trabalho realizado diz respeito aos profissionais da Companhia e o nível técnico do corpo é bastante avançado, seja na forma clássica como nas linguagens contemporâneas. Deste modo, a dimensão do corpo foi capturada, por meio, apenas, de observação. No entanto, isso não foi obstáculo para a pesquisa na medida em que fui, durante quatorze anos, bailarina amadora, o que me permitiu familiaridade não só com esses códigos corporais como também com as particularidades desse universo. O treinamento e o conhecimento da dança contemporânea, aos quais me submeti na primeira fase da etnografia, também contribuíram para pensar o corpo desses bailarinos. Outra diferença foi o fato de que me inseri apenas como pesquisadora no mundo fechado da companhia, na qual amadores e público não tem acesso, na “caixa preta” como dizem dos músicos eruditos de conservatório.

A observação de campo foi realizada no período de um mês, em que acompanhei a rotina de trabalho na sede da Companhia, que funciona junto com o *Estúdio de Ballet Cisne Negro*. O primeiro passo para ingressar no Cisne Negro foi entrar em contato com a direção do grupo na tentativa de conseguir permissão para realizar a pesquisa. Depois de conversas e reuniões dei início ao trabalho, que procedeu aos mesmos métodos de apreensão de dados da etnografia anterior: um novo diário para descrição da pesquisa de campo, registro fotográfico e de imagens do espetáculo que observei e a realização de entrevistas²¹ com os profissionais da Companhia.

Ao entrar no ambiente do Cisne Negro tem-se a sensação de estar fora do mundo, em um universo a parte da vida cotidiana e, no momento de minha imersão, tive de abandonar também os compromissos de meu dia a dia e me aclimatar ao ritmo profissional dessa atividade. Acompanhei as aulas e os ensaios. Conversei com os professores, bailarinos e funcionários. Me alimentei pouco e rápido como os bailarinos e me submeti a uma disciplina fora dali que permitia cumprir a rotina da Companhia e estar presente e concentrada para uma relação de confronto e absorção daquela realidade.

²¹ A Cisne Negro Cia. de Dança é composta por vinte dois bailarinos, entre profissionais e estagiários. Com o intuito de organizar uma amostra das narrativas entrevistei doze bailarinos (seis mulheres e seis homens). Além disso, também entrevistei em duas ocasiões a diretora artística Hulda Bittencourt e o diretor de marketing da companhia Sérgio Andreucci.

Quando se está em uma atmosfera em que o elemento central é o corpo ocorre que o pesquisador torna-se um corpo a mais daquele ambiente, bastante perceptível e alvo de questionamentos. Não foram poucas as pessoas que se dirigiram a mim para afirmarem que eu já havia sido bailarina, o que facilitou minha aceitação e diminuiu desconfianças. Mas, essa percepção junto à observação de aulas e ensaios e a convivência no Cisne Negro, reativaram, em mim, uma *hexis* corporal do passado que automaticamente manteve e que amenizou a identidade de pesquisadora, um corpo estranho e intruso inserido no meio de um espaço sempre cercado de corpos. Isso significa dizer que não abandonei o meu corpo somente ao papel de pesquisadora: que observa, faz anotações, marca reuniões, aplica entrevistas. Para estar presente e assimilar, a um só tempo, aquele mundo, andei, sentei, me movimentei, gesticulei, conversei também como bailarina. Deste modo, me posicionei como “bailarina pesquisadora” o que estabeleceu um singular “corpo a corpo” no processo de registro.

Nos dois intervalos entre a aula e os ensaios, tive a oportunidade de conviver com os bailarinos no âmbito de sua sociabilidade e, como o tempo era curto, aproveitava esse momento para agendar as entrevistas. Também vivenciei os ritos do teatro, por ocasião da apresentação do espetáculo *Fruto da Terra; Cherché, Trouvé, Perdu; Trama* no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Passei um dia acompanhando os bastidores da apresentação. A aula de balé clássico no teatro, os ensaios já no palco, as marcações no chão, o estudo da luz, o clima das coxias e camarins, o problema dos figurinos, o comportamento e a administração do capital corporal dos bailarinos e toda aquela tensão contagiante que envolve a atmosfera das artes do espetáculo quando se está a poucas horas de abrir as cortinas e se deparar com o público.

A pesquisa de campo terminou com a minha observação, na platéia, da apresentação do espetáculo. Não só o meu antigo contato com o meio e com a situação de palco, mas também o fato de eu ter acompanhado o processo de trabalho viabilizaram uma análise mais sensível dos bailarinos nessas condições. Por outro lado, tinha já o conhecimento das trajetórias de vida de parte dos integrantes da companhia, o que me fez compreender e objetivar na dimensão profissional dos bailarinos, o que Heloisa Pontes chamou atenção a respeito de Cacilda Becker e das grandes atrizes do teatro, “que fazendo de seus corpos o suporte privilegiado para a reconversão de experiências alheias, dominam as convenções teatrais a ponto de burlar

constrangimentos sociais de classe, gênero e idade, infundindo às personagens uma pletora de significados novos e inesperados”.²²

A tese teve como fundamentos de pesquisa a etnografia e um conjunto de entrevistas com bailarinas e bailarinos, a partir das quais foram geradas narrativas sobre os seus itinerários e um banco de dados morfológicos que permitiram a interpretação das trajetórias dos agentes desse meio. Ao abordar essa base de dupla perspectiva metodológica, o trabalho elabora a análise da modelagem corporal e do imaginário desses profissionais e dos estilos de vida que deles derivam. A trajetória social e a feição do corpo dos bailarinos, submetidas ao ângulo das subjetividades do sujeito e da construção da dimensão de seus sentidos, foram às principais referências utilizadas como fontes de dados para apreender as especificidades dos portadores que constituem o pequeno grupo que realiza o salto para essa profissão e passa a vivenciar a dança como um trabalho, na condução metódica da vida; e para examinar as condições sociais de produção dessa vocação.

Plano de capítulos

A primeira parte da tese diz respeito à descrição etnográfica, que foi um dos eixos da investigação empírica realizada nas duas companhias de dança pesquisadas. Os dados levantados nesse processo foram organizados e expostos de modo a enfrentar o desafio de apreender, a partir da relação entre o itinerário social e a modelagem corporal dos bailarinos, as dimensões objetivas e subjetivas de atração, de submissão aos sacrifícios e das compensações relativas à profissão. Para tanto, os resultados da pesquisa foram submetidos ao enfoque teórico sociológico que considera o corpo principal meio de objetivação da condição prática de existência e depositário da visão de mundo nela implicada. Essa articulação teve como desdobramento a análise do corpo dos bailarinos do ponto de vista dos estilos de vida referentes à profissão da dança, em distintos espaços sociais do mundo coreográfico.

De acordo com isso, o primeiro capítulo trata da experiência profissional dos bailarinos da *Cisne Negro Cia. de Dança* e o segundo aborda o universo de trabalho da vanguarda priorizando a atuação dos integrantes da *Cia. 8 Nova Dança* e o seu

²² Heloisa Pontes, *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual 1940-1968*, 2008, p. 5.

microcosmo. Os dois capítulos foram desenvolvidos a partir de parâmetros comuns e tiveram como fundamento descrições detalhadas desses espaços estilísticos e da rotina de trabalho dos bailarinos, por meio das quais foi possível iniciar a caracterização das respectivas disposições e do *habitus* que os distingue.

Julguei importante dar destaque ao lugar da cidade em que essas práticas são realizadas e descrever o espaço físico das instituições que representam os grupos estudados, porque são atmosferas carregadas de significados nas quais o trabalho dos bailarinos se efetua em condições determinadas. Esse foi o ponto de partida para a análise da conformação corporal dos profissionais, que se revela pelos usos do corpo tanto no trabalho como na vida cotidiana; o que permitiu o exame das diferenças de gênero e das sexualidades implícitas nesses universos da dança. As condições e a manutenção do corpo como capital foram também apresentadas com o intuito de melhor compreender os sacrifícios e a submissão a essa atividade. A primeira parte culmina na análise das corporalidades e subjetividades dos bailarinos que problematiza a atração que os diferentes meios coreográficos exercem. Cada qual com suas rotinas e recursos simbólicos seleciona e conforma um tipo de conduta de vida para aqueles que se orientam para a dança como profissão.

A segunda parte da tese, composta por três capítulos, procura abordar a vocação de bailarino a partir das seguintes perspectivas. De um lado, o mercado coreográfico na sua configuração atual, caracterizado por uma clivagem estética e por universos de trabalho paralelos, de outro, o perfil social daqueles que são recrutados para esse mercado. Por fim, os elementos que repousam sobre a dança como um *metier* de vocação.

O terceiro capítulo, dedicado ao mercado, começa pela reconstituição da disputa em torno do que pode ser dito *contemporâneo*. Discussão estética que fornece a pista para o entendimento das lutas simbólicas do campo, polarizada entre aqueles que cultivam uma dança marcada, a um só tempo, pela tradição do corpo e das técnicas clássicas e pela produção mais atual do movimento, e aqueles que confrontam o passado e buscam outro começo, a Nova Dança. Para além da dimensão estética, essa divisão remete às condições de trabalho, com todas as suas implicações pedestres, no que diz respeito à relação e à conservação do corpo nas atividades profissionais, ao tempo, ao salário, à natureza formal ou informal das ocupações oferecidas, aos direitos. O

capítulo, que tem por base dados qualitativos e quantitativos do mercado, parte do pressuposto de que a criação coreográfica não é uma esfera isolada; protegida dos constrangimentos econômicos, das oscilações do mecenato estatal ou privado ou mesmo das disposições de classe dos bailarinos. Estes elementos não são vistos como exteriores ao estético, mas como traços que se transfiguram em práticas artísticas.

O quarto capítulo apresenta as características sociais e culturais daqueles que se tornam bailarinos nos diferentes modelos estéticos da dança contemporânea. Trata-se de uma análise de classe considerada não como realidade sócio-econômica previamente definida, mas tomada como um conjunto de disposições que possibilitam ou podem redundar em trajetórias orientadas para a dança. A base descritiva são os dados obtidos na etnografia e nas entrevistas com os bailarinos da *Cisne Negro Cia. de Dança* e da *Cia. 8 Nova Dança*. Gênero, sexualidade, capital escolar, profissão dos pais, origem geográfica e os sistemas de cooptação das duas companhias são operadores fundamentais para essa construção. Entre o lugar de origem e o destino conquistado, são delineados alguns caminhos, que acabam por definir padrões ou tipos ideais no processo de recrutamento. O capítulo explora também as dimensões de ascese e liberalidade e articula esses princípios, de um lado, à tradição do sonho do balé clássico, que é uma alavanca em direção ao corpo espetacular, o que supõe a sua servidão; e de outro, à mentalidade “aberta e esclarecida”, mais própria das novas classes médias instruídas, que concebe a idéia do corpo cultivado e a projeta como estetização da vida, na qual o corpo que dança não quer estar muito distante daquele do cotidiano.

O quinto capítulo examina os elementos objetivos e subjetivos de acesso a dança, ofício socialmente definido como feminino e *metier* artístico de vocação. Um de seus pilares é a história que conta como a arte coreográfica tornou-se atividade profissional que, em seu movimento de auto-definição, forjou o mito da bailarina, que funciona como imã que atrai mulheres e homens para esse universo. A codificação gestual e cênica que contribuiu para a passagem da dança de condição amadora para a dimensão de arte protagonizada por profissionais revestiu-se de magia e configurou um repertório povoado de seres inefáveis, que foi típico do balé romântico. Magia e racionalização técnica foram dois eixos entrelaçados na história da dança.

A adesão a essa crença, que se mantém viva até hoje, é problematizada e articulada a outros fatores que dizem respeito à formação dessa vocação. A disposição

constitutiva do *habitus* de bailarino, a origem social e a reconversão de trajetórias submetidas às diferenças de gênero e aos modelos estéticos disponíveis no campo são também abordadas. Além disso, a dor e o envelhecimento, esses limites indesejáveis do corpo, a relativa precariedade das condições de trabalho, o isolamento do mundo implícito na carreira são experimentados como prova necessária para uma espécie de sublimação que se aproxima de um estado superior do ser. Não há como entender a vocação para a dança sem recuperar esses elementos que iluminaram a sua construção. Esse último capítulo procura explicar quem, por que e como transita para a condição de bailarino profissional. Essas são na verdade as perguntas que mobilizaram o esforço intelectual de todo o trabalho. Para as quais espero ter dado não exatamente respostas, mas algumas indicações de como tratá-la.

I ETNOGRAFIAS DA DANÇA

1º CAPÍTULO A ARQUITETURA SOCIAL DO CORPO

Tratar do bailarino na sua dimensão social é antes de tudo tomar o seu corpo como elemento unificador de um sistema que diz respeito não apenas às atividades sociais da vida profissional, mas também à conformação e às atitudes corporais que o caracterizam. A interiorização das técnicas corporais que viabilizam a dança como profissão é um processo solidário a um contexto cultural não apenas do meio coreográfico mais também das condições sociais de existência de quem dele participa.²³

O corpo do bailarino deve ser apreendido, portanto, como resultado das vivências de sua rotina de trabalho e da capacidade de adesão a este modo de vida. Estar em acordo com o mundo da dança significa também ser portador de um corpo que interage com o espaço e com as formas de sociabilidade desse universo, que assimila as suas práticas e a maneira de executá-las, que está em harmonia com o seu tempo, os seus princípios e valores e que é disponível às suas experiências. Dessa sintonia sobressai o relevo, o contorno e os ajustes de um corpo modelado pela mediação entre a submissão cotidiana ao exercício físico e estilístico próprio do movimento coreográfico e outras formas de percepção do “corpo socialmente informado”²⁴ do bailarino.

O Cisne Negro: geografia, espaço e população

O *Estúdio de Ballet Cisne Negro* e a *Cisne Negro Cia. de Dança* funcionam em um mesmo edifício localizado na Vila Beatriz, bairro que está situado entre a Vila Madalena e o Alto de Pinheiros. Os perímetros que definem o seu espaço fazem parte de um pequeno complexo urbano cuja topografia define-se pela baixada que segue o conjunto popular do BNH da Vila Madalena e a elevação que dá acesso ao bairro nobre da região. Descidas, ruas estreitas e de paralelepípedo, curvas, pichações e pequenos becos levam ao coração dessa área urbana que entre os altos e baixos do terreno esboça uma paisagem ambivalente, de contrastes entre um “clima” de cidade do interior, antigas construções em estado precário ou de abandono e um visível processo de modernização.

²³ A respeito do corpo como elemento privilegiado para a análise sociológica ver de Pierre Bourdieu “Le paysan et son corps”. In: *Le bal des célibataires: crise de la société paysanne em Béarn*, 2002, p. 110.

²⁴ Thomas Csordas, “Modulações da corporeidade”. In: *Corpo, significado, cura*, 2008, p. 370. O autor explora nessa publicação a elaboração da corporalidade como campo metodológico a partir das noções de percepção de Merleau Ponty e da prática de Pierre Bourdieu.

Nos caminhos mais próximos da parte baixa botecos, garagens mecânicas, pracinhas públicas, inúmeras pequenas casas em más condições, marcenarias, ferros velhos são interrompidos pela arquitetura moderna de pontos como uma confeitaria e escola de culinária, um escritório de arquitetura e uma loja de sapatos. Esse ambiente confunde-se, na inclinação, com espaços mais arejados. As vias se ampliam e os traços do vale tornam-se menos nítidos. De uma auto elétrica abandonada segue o início da Rua Tabocas, endereço do Cisne Negro ²⁵, que se caracteriza pela convivência comum entre os novos estabelecimentos, os pequenos comércios que remetem ao passado do bairro e as casas de porte médio, com lajes e protegidas com grades e muros altos.

Essa rua, por sua vez, ao avançar no morro, desemboca e se organiza com os terrenos arborizados do plano alto do bairro, cuja fisionomia, a despeito de preservar alguns aspectos da aparência das regiões anteriores, é outra. Prédios médios com jardins, edifícios vistosos e modernos, um pequeno e simpático restaurante da moda e agências de publicidades se acomodam em uma área bastante verde também irregular que faz a conexão com o Alto de Pinheiros.

O Cisne Negro está justamente no meio de uma ladeira pouco íngreme, que faz a passagem entre os trechos em que predominam a degradação urbana e o espírito de uma “tradição” em declínio e o universo mais verticalizado e moderno do bairro. Esse espaço da Rua Tabocas é revelador da transição entre o antigo e o novo que define hoje a Vila Beatriz, e o pequeno mundo da dança que ali persiste há 32 anos ²⁶ oscila no acordo entre a atmosfera pacata, decadente e harmoniosa do bairro e os ares de inovação que pairam a sua geografia.

O conjunto do Cisne Negro diz respeito a um terreno que ocupa uma área extensa do quarteirão na qual se distribui o prédio principal, um estacionamento e uma pequena casa.

Na ocasião de uma entrevista, uma bailarina comentou que havia morado, ao chegar de sua cidade natal, na “casinha verde”, na “republicazinha do Cisne”

²⁵ A denominação Cisne Negro será usada para fazer referência ao espaço e às atividades em comum da escola e da companhia, que não são a mesma instituição. Já para tratar de questões relativas à escola me utilizarei da expressão *Estúdio de Ballet Cisne Negro* e sobre os assuntos da companhia mencionarei *Cisne Negro Cia. de Dança*.

²⁶ Cássia Navas, *Cisne Negro Cia. de Dança*, 2006, p. 25.

(Informante 3) que acomoda por um curto período, principalmente, o do espetáculo *Quebra Nozes*, bailarinos que são de fora de São Paulo ou aqueles que não têm ainda residência fixa.²⁷ A casa, verde oliva, construída acima da laje de uma vidraçaria laranja é, apesar das cores chamativas do conjunto, uma residência discreta que transmite o sossego de ruas interioranas ou mesmo a tranqüilidade de alguns bairros mais distantes: na calçada tem uma simpática árvore à esquerda da entrada da vidraçaria, cuja fachada compõe-se de duas portas amplas e de uma placa de madeira que anuncia o comércio com letras amarelas. E no lance superior, a pequena casa térrea sobe no recuo e se harmoniza com o terraço organizado pela churrasqueira de tijolinhos e pelos varais com roupas penduradas. Desse espaço também faz parte uma antena parabólica fixada no alto da propriedade.

Destoa da feição honesta da “casinha” uma das paredes laterais da construção que é também a do estacionamento e que chama atenção pelas machas brancas, pretas e cinzentas de seu crespo concreto, alvo de pichações. O estacionamento, um espaço de pouca largura e comprido, apresenta-se em condições precárias. O terreno irregular, de grandes e altos muros marcados pela sujeira é ocupado durante o dia pelos carros dos pais das alunas da escola e pelo transporte e funcionamento da companhia. Mas, à noite, e, às vezes de madrugada, quando chega o ônibus que trás de volta os bailarinos de espetáculos que são apresentados fora da cidade, a garagem está tomada por grupos de adolescentes moradores do bairro que elegeram o espaço para beber cervejas e, nas palavras da direção, fazer arruaça e baderna.

A “casinha” e, sobretudo, o estacionamento não destoam da paisagem da região mais baixa do bairro. No entanto, segue esse conjunto o grande edifício que ganha outro aspecto e prevalece no complexo.

O prédio do Cisne Negro, uma construção no estilo arquitetônico do modernismo de São Paulo, de meados da década de 60, é um bloco quadrado de concreto armado e aparente de quatro andares. Faixas de paredes e fileiras de janelas de vidro e aço inox se intercalam na forma definida e geométrica do edifício. No primeiro

²⁷ O *Quebra Nozes* é um balé do repertório clássico apresentado pela *Cisne Negro Cia. de Dança* todos os anos, na época do natal, em teatros da cidade de São Paulo. Trata-se de uma grande montagem em que outros bailarinos além dos profissionais do grupo são contratados e que tem papel relevante no que diz respeito ao recrutamento de artistas tanto para a escola como para a companhia. O espetáculo cujo tema gira em torno de uma festa de natal é tradicionalmente apresentado no final do ano por companhias de dança de todo o mundo. Sobre o *Quebra Nozes* ver de Cyril Beaumont, *O livro do ballet*, 1953, p. 565. O tema do recrutamento na companhia será tratado no capítulo sobre o perfil social dos bailarinos.

plano dessa estrutura, a indicação *Estúdio de Ballet Cisne Negro* escrita em letras caixa alta, visível da rua, na cor prata, acompanha toda a fachada. Na parte térrea, de um lado, tem uma grande árvore e, de outro, um mural de mosaico em *dégradé* de azuis e laranja e uma porta lateral branca. A entrada, um portão de ferro pintado de verde claro rodeado de plantas bem cuidadas, é “controlada” por um senhor de bastante idade que faz às vezes de porteiro.

Ao ingressar no Cisne Negro sobe-se um pequeno lance de escadas a céu aberto, coberto por um comprido toldo, que leva a um agradável jardim freqüentado por boa parte dos bailarinos da Companhia. O prédio está em boas condições e é muito bem cuidado, no entanto, ao entrar no seu interior, apesar da limpeza e da organização do espaço, uma atmosfera nostálgica, um pouco decadente e doméstica, toma conta do ambiente.

Já dentro do prédio, à direita, tem um balcão de informações e o escritório da escola. Na ocasião de minha primeira visita ao Cisne Negro me dirigi a esta sala e fui atendida de modo acolhedor por uma senhora que estava sentada em uma mesa, em cima da qual havia um calendário ilustrado por uma imagem de gatinhos sobre almofadas e dois telefones. As paredes estavam repletas de fotografias de família presas em cortiças e ao entrar fui surpreendida por um cachorro pequinês que latia ardidamente depois de pular de sua caminha vermelha. A senhora, falando como uma criança deu ordens e a pequena criatura silenciou em estado de alerta. Perguntei sobre a Companhia e fui informada de que a mesma funcionava no quarto e último andar.

Nesse plano térreo, na frente de uma longa parede com fotos e cartazes dos espetáculos da escola e da Companhia, tem uma espaçosa sala de dança retangular fechada por dois enormes vidros que faz com que os passantes tenham acesso visual as aulas de balé clássico ministradas, sobretudo, por mulheres. Segue disso, uma ampla sala com sofás azuis na qual as mães e as babás esperam as crianças lendo revistas como *Caras*, *Quem* e *Corpo e Forma* ou assistindo aos programas da Rede Globo, em uma televisão segurada por um suporte fixado no alto de uma parede. E, por fim, o espaço é concluído por um terraço de chão de azulejo branco, integrado ao conjunto mais amplo, onde funcionam uma pequena lojinha de acessórios de balé e a cantina, que é o ponto de sociabilidade tanto da escola como da Companhia. Ainda no piso de entrada, ao lado direito da sala de aula, há um vestiário feminino, totalmente reformado e moderno, e na

sua frente uma larga escada e um velho elevador de ferro que levam aos andares superiores do prédio.

Boa parte dos alunos da escola é mulher. As crianças são como pequenos e animados pontos cor de rosa: maiô, meia calça, sapatilha, saia *titi* e guirlandas de rosinhas na cabeça fazem parte da indumentária das, talvez, futuras bailarinas. Já as adolescentes vestem em seus corpos magros, alguns mais longilíneos outros menos, e eretos *collants* pretos com o *slogan* da escola, meias cor de rosa e sapatilhas variadas. Com os cabelos puxados para trás e presos em coques as meninas transitam com grandes mochilas utilizadas para carregar os acessórios de balé, conversam sobre a vida no colégio, os amigos, estudam para as provas.

Os poucos e jovens bailarinos que marcam presença nas aulas são quase todos bolsistas da escola. No caso dos homens não há obrigatoriedade do uso de uniforme. A vestimenta é mais informal. Magros, pouco definidos e com o tônus muscular ainda por se desenvolver, os meninos usam malhas justas, outras mais soltas, camisetas, regatas e os pés estão sempre medidos em sapatilhas. Pouco maduros do ponto de vista técnico e artístico da dança, eles ingressam em uma precoce profissionalização, que é própria do sistema de ensino do balé. Parte desses bailarinos trabalha no grupo da escola, composto, principalmente, pelas alunas que já atingiram nível técnico profissional e que estão ali pelo gosto de dançar que adquiriram em um longo processo de aprendizagem. O grupo faz apresentações de dança no final do ano para os parentes, nos festivais²⁸ e, mesmo, em teatros do país e do exterior.

O ambiente da escola que é, por um lado, caracterizado pelo aspecto antigo de seu espaço, pelos objetos caseiros e sentimentais de decoração nele distribuídos, pela presença de animais de estimação, pelas fotografias dos espetáculos de balé clássico, espalhadas em todas as suas paredes, e por uma sonoridade que faz confundir o áudio

²⁸ Os festivais de dança são eventos que organizam atividades, cursos, oficinas e seminários sobre o meio coreográfico. Além disso, têm as mostras competitivas das quais participam grupos e escolas de dança do Brasil e do exterior que se apresentam em gêneros como: balé clássico de repertório, balé clássico, dança contemporânea, sapateado, jazz, dança de rua e danças populares. Essas apresentações são avaliadas por uma banca de jurados e as premiações podem variar em troféu para o melhor grupo, medalhas de ouro para o prêmio revelação, por exemplo, de coreografia, melhor bailarino e melhor bailarina. Existem muitas versões desses festivais espalhados pelo país, no entanto, o mais importante é o que ocorre em Joinville - Santa Catarina, todo mês de julho, e que é um dos principais acontecimentos do sistema de ensino da dança. Nele é divulgado o que é produzido, sobretudo, pelas instituições responsáveis pela formação do bailarino, as escolas e a descoberta de novos talentos. (Informações obtidas no site www.festivaldedanca.com.br)

ininterrupto da televisão com a música de piano tocada em CD, é também movimentado pelas atividades bem sucedidas da instituição como as aulas que estão repletas de alunos, os ensaios, as apresentações, a preparação para os festivais, a circulação de bailarinos, professores e funcionários e de profissionais da Companhia, que por ali transitam no ritmo agitado do cotidiano de trabalho carregando figurinos e cenários, tratando da organização dos espetáculos, falando nos celulares e que, nas rápidas horas de descanso, param ali para tomar um lanche e conversar na cantina.

E é no *Estúdio de Ballet Cisne Negro* que sugere e combina, a um só tempo, certo moralismo conservador, atmosfera doméstica e disciplina com as rotinas “excepcionais” da vida de artista que estão inseridos, entre muitos outros, aqueles que têm propensão e aptidão em adquirir as disposições corporais e morais para o exercício profissional da dança. E é também no espaço dessa aprendizagem, que pressupõe ascese, constância, resignação e espírito competitivo, que se faz a “seleção” entre aqueles que têm ou não a inclinação para “convertê-las – pelo fato da apropriação – em sinais distintivos”.²⁹

As disposições corporais e morais necessárias para tornar-se bailarino são, principalmente, produzidas na escola de dança por meio da educação sistemática do balé clássico e das experiências artísticas que dizem respeito aos festivais, aos ensaios, as viagens e aos espetáculos. E a aquisição dos capitais requisitados para o ingresso nesse universo é apenas concretizada pela submissão a um modelo rígido e ascético da vida cotidiana, do qual o bailarino é o produto. No entanto, após anos de dedicação a essa atividade muitos bailarinos, inclusive os que conquistaram um nível técnico profissional, deixam a dança para seguir outras carreiras. Mas, há também os que permanecem e que passam a vivenciar a dança como um trabalho, na condução metódica da vida.

De um modo geral, a instituição de ensino não apenas no que diz respeito ao seu aspecto pedagógico, mas também à sua rotina de treino, ao seu espaço, à sua sociabilidade e à sua atmosfera define os portadores da dança como profissão, que são aqueles cujos valores, princípios e sentidos se orientam para uma visão de mundo que

²⁹ Pierre Bourdieu, *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 210.

corresponde ao *ethos* particular do meio coreográfico.³⁰ Embora a aprendizagem seja elemento decisivo para a vocação em dança não é possível negligenciar as “afinidades eletivas”³¹ entre as especificidades das disposições corporais e morais daqueles que se tornam bailarinos profissionais e o estilo de vida da dança não como atividade amadora, mas como profissão.

Do ponto de vista do público, o *Estúdio de Ballet Cisne Negro* atrai, sobretudo, uma população feminina que reside no planalto da Vila Beatriz e no bairro nobre do Alto de Pinheiros. Parte das alunas que frequenta a escola, crianças e adolescentes, chega um dia a atuar como bailarina do grupo de dança da instituição, mas são poucas as meninas que se encaminham para o quarto andar do edifício. Além disso, a instituição é também alvo do desejo de bailarinas e bailarinos com menos recursos financeiros que podem ingressar na escola como bolsistas e que, de um modo geral, habitam em regiões da cidade distantes do endereço do Cisne Negro ou mesmo fora de São Paulo. E é, principalmente, esse o grupo que vai “levar adiante”³² a possibilidade da dança como profissão.

Dos quinze bailarinos que integram o elenco da *Cisne Negro Cia. de Dança* nenhum homem e apenas duas mulheres fizeram a sua formação no tradicional *Estúdio de Ballet Cisne Negro*.³³ Todos os outros vieram do que nas entrevistas foi denominado de “escolas ou academias de bairro” de São Paulo, do interior do Estado ou de outras cidades como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília.

A companhia

Ao subir as escadas e passar pelo primeiro, pelo segundo e pelo terceiro andar, que comportam as outras salas de aula da escola, fui tomada de sentimentos paradoxais despertados pelo colorido nostálgico do espaço da entrada e pela forte e misteriosa atração que o balé clássico exerce, e que foram transformando-se e perdendo o seu

³⁰ Ibid, p. 205. Ao tratar dos usos do corpo no esporte, Pierre Bourdieu estabelece “como lei geral que um esporte tem maiores possibilidades de ser adotado pelos membros de determinada classe social na medida em que não contradiz a relação com o corpo no que este tem de mais profundo e de mais profundamente inconsciente, ou seja, o *esquema corporal* enquanto depositário de uma verdadeira visão do mundo social, de uma verdadeira filosofia da pessoa e do próprio corpo”.

³¹ Max Weber, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, 2006, p. 83.

³² Sergio Miceli, *A elite eclesiástica brasileira*, 2009, p. 78.

³³ Essa composição do elenco diz respeito ao período em que realizei a pesquisa de campo na *Cisne Negro Cia. de Dança*. E, particularmente, aos bailarinos que atuaram no espetáculo que observei e que foi apresentado no Sesc Vila Mariana, em São Paulo.

significado abstrato para ganhar forma de puro entusiasmo, à medida que os andares de baixo eram deixados para trás e que eu avançava ao topo do prédio atingindo o mundo profissional da Companhia.

O hall do quarto andar é ilustrado pelos grandes cartazes dos espetáculos da Companhia. Logo na frente da escada tem o vestiário feminino e masculino dos bailarinos e, à direita, a porta da direção de onde entram e saem para além dos funcionários e bailarinos da *Cia.* jornalistas, produtores, pesquisadores, fotógrafos. Ao subir e descer dois pequenos lances de escada chega-se na sala de trabalho da qual se ouve de longe o som do piano ou das músicas das coreografias ensaiadas: Mercedes Sosa, Arvo Pärt, Lenine, Marco Suzano, Mestre Ambrózio. O clima agitado e artístico que envolve as atividades da Companhia toma conta do espaço, que foi modernizado há alguns anos atrás pela iniciativa do diretor de marketing do grupo.

Quando de sua entrada na companhia S construiu uma sala ampla e iluminada para as aulas e os ensaios dos bailarinos: chão de madeira coberto de linóleo, barras fixadas nas paredes, um grande espelho que ocupa toda uma parede, o piano, um armário que guarda o aparelho de som, quadrados de madeira para que os bailarinos possam guardar os seus pertences e um teto altíssimo sustentado por vigas expostas de ferro compõem esse espaço cercado de janelas que trazem uma vista quase tridimensional do bairro e luz natural ao ambiente.

Além disso, S foi responsável por uma grande transformação. O atual escritório da Companhia era o apartamento no qual morava Hulda Bittencourt, fundadora e diretora da *Cia.*, que por conta da mudança passou a receber o valor de um aluguel e de sua alimentação. Apesar de trinta anos de dedicação para manter o grupo em funcionamento, S me contou em tom de elogio e admiração que Hulda não recebe um salário. A Companhia não dá lucro e a sua sobrevivência e legitimidade não seriam possíveis não fossem os sacrifícios de sua idealizadora, que movida pela paixão pela dança encara o trabalho despendido e o mérito a conquistar como missão.³⁴ Mas, não é de estranhar o discurso que faz da entrega da vida de Hulda à dança um ato de respeitabilidade. Durante anos a ex-bailarina morou no mesmo local onde funcionam a escola e a companhia e mesmo já uma senhora de idade tem abdicado de ganhos mais

³⁴ A respeito da atividade artística concebida como *metier* de vocação, ver de Gisèle Sapiro “La vocation artistique entre le don et don de soi”. In: Actes de la recherche en sciences sociales, n. 168, *Vocation artistiques*, 2007, p. 5.

expressivos dos parcos rendimentos do grupo. Além disso, apesar de todos os obstáculos materiais, conseguiu manter o projeto, que formalizado como uma associação cultural sem fins lucrativos³⁵ justifica sua longa existência por uma trajetória marcada pela superação constante de dificuldades.

O esforço de modernização empenhado por S buscou amenizar a imagem de empresa familiar que caracterizava a Companhia, na medida em que afastou Hulda do espaço físico de seu empreendimento e separou o grupo de boa parte das atividades da escola e, conseqüentemente, de sua associação ao balé clássico. A *Cisne Negro Cia. de Dança* é uma companhia voltada para a produção contemporânea do movimento, embora, o tipo de trabalho apresentado não possa ser realizado por um corpo sem a formação do balé clássico. Além disso, o espetáculo *Quebra Nozes* é um acontecimento que reúne os alunos da escola e os profissionais da Companhia que, alguns meses antes do final do ano, deixam os ensaios das coreografias contemporâneas para voltar ao registro da dança clássica e, no caso das mulheres, às sapatilhas de ponta. Os bailarinos também atuam na peça “Vem dançar” um espetáculo didático que conta a história da arte coreográfica dos tempos da dança de corte até aos dias de hoje.

Apesar de o estilo contemporâneo predominar nas rotinas de treino e na produção artística da Cia., o balé clássico está articulado à dinâmica de trabalho dos bailarinos, que devem atuar nos dois modelos de dança desenvolvendo, desta forma, uma versatilidade de difícil administração do ponto de vista do capital corporal. O comentário de uma das bailarinas da Companhia é revelador dessa ambivalência e de seu significado para o corpo desses profissionais:

Atualmente eu me sinto uma bailarina contemporânea, tendo que, de vez em quando, ser clássica, que é o mais complicado. Eu sofro muito com isso porque a Dona Hulda me põe para fazer o *Quebra Nozes* no final do ano, para fazer a “fada açucarada”. Você fica o ano inteiro sem ponta no pé, se jogando no chão, dançando descalça, é difícil. A musculatura do contemporâneo é mais forte, você vai ficando com coxão, braço e, de repente, você se vê de titi, meia rosa. Muita gente se lembra daquela D. dos festivais, daquela D. clássica. Eu sinto certa responsabilidade, um peso, das pessoas me verem agora e ... ela regrediu, não é mais a mesma [...] Uma coisa que não me deixa feliz é me sujeitar a isso ainda [...] Antigamente eu não sentia dor no pé. Agora eu ponho a ponta e eu não agüento, a joanete lateja, lateja assim, você quer arrancar o pé, porque você está acostumada com o pé aberto, a dançar descalça (Informante 5).

³⁵ A *Cisne Negro Cia. de Dança* é oficializada como Associação Cultural dos Amigos Cisne Negro Companhia de Dança.

Esse ir e vir entre a tradição e o novo em que o balé clássico está submetido à dança contemporânea está também representado na atmosfera da Companhia. Apesar de suas inovações e do espírito profissional de seu ambiente chama atenção a persistência de alguns aspectos que fazem lembrar a escola: a presença de objetos caseiros e de valor sentimental como quadros, louças, peças de decoração, próximos daqueles encontrados em feira de antiguidade, cadeiras de madeira e armários velhos de algum conjunto do passado que se dispersou. E, novamente, a televisão, ligada em tempo integral não mais no canal aberto da Rede Globo, mas transmitindo, pelo ângulo de cima da câmera, o espaço e o trabalho dos bailarinos, que são controlados regularmente por essas imagens acessíveis a todos que adentram o escritório da Companhia.

Do ponto de vista do contrato de trabalho, a *Cisne Negro Cia. de Dança* se organiza como uma estrutura hierárquica, a partir de um plano de carreira, que distribui os bailarinos nas seguintes categorias: bolsista, estagiário e bailarino 3, 2 e 1. A primeira diz respeito ao bailarino que está ingressando no universo profissional das companhias de dança e que recebe um salário mínimo, a possibilidade de frequentar as aulas de balé clássico da escola e o direito, se necessário, de residir nos alojamentos do Cisne Negro.³⁶ Nessa etapa, o bailarino é utilizado pelo Cisne Negro nas atividades tanto da escola como da companhia. Na segunda classificação o salário sobe para 1.200 reais e a presença é maior nos trabalhos do grupo. Já no período profissional tempo, experiência, qualidade e competência posicionam os bailarinos em ordem de importância: o bailarino 3 recebe 2.500 reais, o 2 ganha 3.000 reais e, por fim, o número 1, que tem o melhor salário, 4.000 reais. Isso é complementado com os cachês dos espetáculos, o que em média soma o valor de 1.000 reais. Apesar de não terem carteira assinada, os bailarinos têm benefícios como vale refeição e transporte, assistência médica, pilates. E, além disso, nas palavras da direção “nós somos uma família e nunca deixamos os bailarinos desassistidos.” O que significa dizer que em caso, por exemplo, de gravidez ou acidentes sérios a Companhia cobre as despesas.³⁷

³⁶ O Cisne Negro tem duas propriedades que funcionam como alojamentos para bailarinos, em início de carreira, que moram afastados da companhia ou para aqueles que têm maiores dificuldades financeiras: a casa verde já mencionada e um apartamento da Rua Heitor Penteado no bairro do Sumaré.

³⁷ Informações obtidas em reunião com a direção da Companhia e referentes ao período em que foi realizada a pesquisa de campo.

No âmbito artístico, a *Cia.* tem um modo particular de produção. Não há, como em boa parte das companhias de dança, um coreógrafo residente. A Companhia contrata profissionais para criar para o grupo e faz aquisição de trabalhos já prontos. O repertório composto por 73 coreografias é bem diversificado o que é considerado pelos bailarinos um privilégio, na medida em que permite transitar por experiências distintas do movimento não restringindo a linguagem corporal a uma só perspectiva. Isso também contribui para o corpo mutável desse profissional que, de acordo com uma bailarina, “tem que saber fazer de tudo” (Informante 1).

Os bailarinos têm um mês de férias e durante o resto do ano trabalham, salvo segunda-feira, dia da folga, de terça à sexta feira, das 9hs às 15hs na sede da Companhia. Pontualidade, disciplina, energia física e habilidade mental são qualidades que dizem respeito ao ritmo de trabalho desses profissionais compassado pelo momento da aula de balé clássico, pelos ensaios das coreografias e por dois intervalos de meia hora. Além da atuação no teatro. A *Cisne Negro Cia de Dança* apresenta em média setenta espetáculos por ano não só na cidade de São Paulo, mas no interior do Estado e no litoral, e circula com as temporadas pelo Brasil e no exterior.

O corpo e a rotina de trabalho³⁸

Sensuelle solitude

O sol suave da manhã penetra o ambiente calmo e descontraído da sala de trabalho que começa a ser ocupada pelos bailarinos que se abraçam e se beijam de um modo afetivo e conversam enquanto se alongam e se aquecem, antes das 9hs, horário do início da aula de balé clássico e das atividades do grupo. O professor, um senhor vestido de calça *jeans*, camiseta preta e tênis, ao chegar, cumprimenta alguns bailarinos e tranqüilo se aproxima de uma cadeira na qual se senta e se espreguiça trocando algumas palavras com a pianista, que arruma as partituras no piano e posiciona-se para começar a tocá-lo.

³⁸ É possível que o sentido e a sensualidade da dança seja de difícil apreensão para o leitor, que vai ingressar no mundo dos bailarinos por intermédio da escrita. Um dos obstáculos que diz respeito à sociologia da música ou do boxe, por exemplo, reside em retraduzir as sensações dessas práticas em outra linguagem. Nas páginas que seguem e no 2º capítulo busquei realizar essa tarefa com a dança, por meio de um exercício que procurou estreitar a atenção ao meu corpo de bailarina amadora e a observação de campo no universo profissional dessa atividade. Sobre essa questão ver de Loïc Wacquant, *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 90.

Já no primeiro acorde os bailarinos estão organizados na frente do espelho e fazem uma série decorada de alongamento. Depois se encaminham para as barras e a música leve e agradável do piano embala os corpos em um movimento sincronizado, preciso e concentrado, que repetem a seqüência de passos mostrada pelo professor. A pedagogia do balé clássico limita-se à observação e à reprodução por parte dos bailarinos do que é elaborado pelo professor. E é ao memorizar, repetir e executar os movimentos que os bailarinos fazem a aquisição das técnicas corporais próprias dessa dança. Para adquirir forma física e técnica profissionais são anos de dedicação, já para perdê-las é questão de semanas. De modo que o treino diário de balé clássico é imprescindível para a manutenção de seus procedimentos.

Na *Cisne Negro Cia. de Dança* há uma diferença entre homens e mulheres no que tange a essa educação. Os primeiros, diferentemente das bailarinas, entram em contato com o balé clássico mais tarde e depois de já terem praticado outras modalidades de dança. Mas, a Companhia promove por meio das aulas diárias e de alguns espetáculos a formação corporal e a aquisição permanente desse estilo. Essa distinção, no entanto, é sutil e perceptível apenas pelos iniciados e não significa uma ausência comprometedora do domínio da dança clássica por parte dos homens.

A aula tem duração de uma hora e meia e se divide entre os exercícios da barra e do centro. Apesar da atenção requerida, do controle matemático do corpo, da exaustiva repetição e do esforço físico que caracterizam e mobilizam a execução dos movimentos clássicos, os bailarinos se deslocam hábeis e flexíveis em uma tranqüilidade calculada e em sóbrio equilíbrio. Com uma das mãos sobre a barra, de olhos fechados e sensuais os corpos, ao processar a efetivação dos passos, exprimem quietude, energia contida e muito prazer. Na interiorização dessas tecnologias os bailarinos travam com o próprio corpo uma relação singular de intimidade, tensão, força e sexualidade. O espaço corporal torna-se um cosmo em si mesmo, que no instante de atuação, apesar e em função das dores, isola-se e afasta-se do mundo para atingir a sensação sublime e paradoxal de uma *sensuelle solitude*.

Entre o sexo, o balé e a solidão há muitas afinidades, como mostra Judith Hanna, ao citar o bailarino Steve Paxton: “algumas das qualidades que têm feito do balé [...] a segunda entre as mais antigas tradições físicas profissionais é uma primitiva infusão de modos fisiologicamente fundamentais do uso da energia, que acho semelhante ao êxtase

da distensão, tal como é experimentado em certos tipos de orgasmo... uma distensão positiva e energizada... Todo mundo sabe o que é a síndrome de ‘contração e liberação’ de Graham, em toda parte [...] a difundida distensão do balé é semelhante à distensão orgástica, não somente em posição, mas na energia empregada para chegar até aí e ficar aí.”³⁹

O prazer suscitado pela sexualidade interna ao corpo, pela emoção da música e dos deslocamentos físicos, pela fruição dos passos que leva a transposição do espaço social e pela prática do exercício virtuoso diz respeito também às relações de poder que os bailarinos estabelecem com o corpo ao adquirir o domínio técnico do balé clássico. Articulados, esses elementos promovem sensações de ânimo e liberdade que são secretas ao bailarino e que se estendem, redimensionadas, ao corpo que já foi codificado pela dança. Sentada no chão da sala entre mochilas e sacolas, atrás do piano e cercada por bailarinos em movimento me tornei alvo desse particular sentimento que ao ganhar forma em meu inconsciente alterava também a geometria de meu corpo, que introduzido naquela atmosfera passou a forjar uma corporalidade do passado e se despertar para as percepções corporais do universo coreográfico.

À medida que a aula avança os passos tornam-se cada vez mais difíceis e os bailarinos começam a transmitir os sinais do esforço despendido, antes, imperceptíveis. Já com a respiração em novo ritmo e suados, depois de uma rápida pausa de descanso e alongamento, eles passam para os exercícios do centro. Nessa etapa, o corpo ganha dinâmica mais acelerada por meio de seqüências mais ágeis, de apreensão do espaço aéreo sem o suporte das barras, de saltos e giros. E o bailarino que antes se movia concentrado, tenso e leve progride em velocidade, mecanicismo e domínio técnico e é levado ao entusiasmo e a necessidade de colocar o corpo em ação.

Mas, essas alterações produzidas pelo corpo do bailarino são também incentivadas por elementos externos como, por exemplo, a concorrência entre os pares e os comentários e correções que o professor faz no decorrer da aula:

“Vocês tem uma musculatura invejável, então, usem!” “Viram o que é superar? É fazer mais do que pode, usem a alegria do corpo se não, a coisa não vem...” A C arrasou na direita: rodou, rodou e parou no *balance*. É bom se mirar nos outros.” “Vocês são bailarinos bons, se permitam as coisas. Precisa falar um monte de abobrinha para ver se

³⁹ Judith Lynne Hanna, *Dança, Sexo e Gênero*, 1999, p. 224.

a coisa vem.” “Eu sei que estão cansados mais eu queria vir com uma proposta mais instigante por causa do espetáculo.”

No final do treino, que contempla alongamento, musculação e resistência aeróbica, todos apesar de cansados e por vezes doloridos apresentam outro estado de espírito. Estimulados, excitados e sensibilizados os bailarinos terminam a aula com uma salva de palmas, assobios e “bravos” para o professor.⁴⁰

Prazer, dor e ação

As disposições físicas e estéticas obtidas por esses bailarinos pela formação, pelas aulas diárias e pela atuação em espetáculos de balé clássico são redimensionadas e submetidas a outras condições corporais. É no trabalho dos ensaios das coreografias de dança contemporânea e na atividade do palco que os bailarinos adquirem a forma pesada, forte e musculosa que caracteriza o corpo atlético daqueles que ingressam como profissionais na *Cisne Negro Cia. de Dança*.

Boa parte das bailarinas que trabalha na Companhia não tinha a menor idéia do que era atuar na dança contemporânea. A aquisição dessas técnicas bastante distintas do balé clássico ocorre no próprio ensaio. É por meio do treino das coreografias e da frequência no palco que as mulheres adquirem as disposições necessárias para dançar pela Companhia. O estilo contemporâneo é incorporado “na raça” como muitas delas comentam nas entrevistas. Apenas uma ou outra passou por experiências em grupos independentes ou alternativos, que auxiliaram nesse processo, a um só tempo, de prática e de aprendizagem. Já com os homens acontece o contrário. Mais versados em diferentes linguagens coreográficas como a contemporânea, o jazz e o hip-hop falta a eles uma sólida formação de balé clássico, que é também uma das bases do trabalho profissional do Cisne Negro. No entanto, assim como para as mulheres, o cotidiano dos ensaios e a apresentação de espetáculos são os principais responsáveis pela remodelação do corpo masculino.

Tanto o corpo feminino como o masculino são estilizados de acordo com o tipo de trabalho artístico da Companhia, que se caracteriza não só pelo cruzamento das técnicas clássicas e contemporâneas como também por um atletismo estetizado. A força, a saúde, o vigor, os músculos e a resistência antes contidos na dança acadêmica, no

⁴⁰ Boa parte das aulas de dança em todas as suas modalidades termina com os aplausos dos alunos para o professor.

momento da aula, exteriorizam-se no próprio corpo e em uma dança contemporânea espetacular, virtuosa e emocionante.

A ênfase da produção contemporânea da *Cisne Negro Cia. de Dança* reside também no perfil de seus profissionais. As bailarinas jovens, bonitas e com personalidade dão colorido especial ao espaço da aula e dos ensaios com seus modernos, curtos ou vermelhos cabelos, que quando longos estão presos de modo desordenado por fivelas, elásticos e piranhas. Vestidas com tops, camisetas rasgadas e regatas, calças soltas, cortadas, saruel e pequenos shorts, as mulheres, de estaturas variadas, deixam o tônus musculoso e *masculino* a mostra. Algumas têm tatuagens outras pintam as unhas com tons fortes e nas “coreografias de chão” usam joelheiras. Os pés descalços, por vezes em sapatilhas, ou cobertos por meias sustentam a estrutura compacta, ágil e energizada de seus corpos cuja fisionomia e indumentária buscam estar em sintonia com o que há de mais atual no estilo na juventude de hoje.

Próximo das bailarinas os homens trajam também malhas largas e rasgadas, shorts justos e curtos, sobrepostos ou não às calças, camisetas e regatas de cores vivas. Todos usam cabelos curtos, um moicano, poucos deixam a barba por fazer e alguns portam pequenas argolas nas orelhas. E chama atenção o corpo viril, forte, saudável, totalmente depilado e visível aos pares e espectadores. Algumas atitudes corporais, um jeito de falar, uma conversa trazem alguns elementos da presença da homossexualidade masculina no ambiente da Companhia, que é menos perceptível nas atividades de trabalho e mais transparente na sociabilidade e nas entrevistas.

Os ensaios acontecem em duas etapas, depois da aula de balé clássico. Nesse momento, os bailarinos “passam” as coreografias que dizem respeito a uma determinada temporada. No período da pesquisa, a *Cia.* estava apresentando um programa de quatro produções, que eram ensaiadas de modo alternando ou em um só dia de trabalho. O ritmo acelerado e exaustivo desse cotidiano, em que os corpos são submetidos em média a seis horas de atividades físicas faz com que os bailarinos transpirem constantemente, o que os leva a trocar de roupas varias vezes durante todo o período dessa jornada. E na medida em que o corpo aquece os bailarinos passam a despi-lo deixando de lado as camisetas, arregaçando as calças, livrando-se dos panos que restringem a exploração do corpo alterado pela adrenalina produzida.

A diretora de ensaio da *Cia.*, filha de Hulda e P, sua assistente, uma bailarina que depois dos 40 anos deixou o palco para atuar em outras funções da Companhia, sentam-se em suas cadeiras e ligam pelo controle remoto o som, que se encontra dentro de um armário verde de ferro. A música alta e contagiante desperta os bailarinos que começam a se movimentar agitando-se entre o ar e o chão, entrelaçando-se, saltando, segurando-se, correndo, atirando-se no tablado, rodopiando, desenhando formas precisas, rápidas e interativas que transmitem aos espectadores a emoção física e metal que toma os seus corpos no instante de atuação. Durante a coreografia D e P conversam entre si, fazem anotações em uma prancheta, apontam para alguns bailarinos e cumprimentam outras pessoas, que assim como eu aparecem ali para assistir ao ensaio.

Femininos e masculinos

Na coreografia *Fruto da Terra*, considerada a mais contemporânea do programa, os bailarinos enredados pela música trágica e emocionante de Mercedes Sosa dançam individualmente de modo a construir a harmonia do conjunto. O corpo, do chão vai ganhando, no plano baixo, o espaço aéreo em movimentos atléticos, que ao atingir o ar desabam novamente ao tablado para, a seguir, lançar-se novamente para cima. A dinâmica dessa ginástica vai se intensificando e os exercícios que levam os corpos para altos e baixos predominam agora no nível superior. Os bailarinos movem-se ritmados. Uns se agacham outros se inclinam esticados e sustentam com uma só perna o resto do corpo: braços e pernas equilibrados enfrentando a gravidade. Dali muitos correm e em saltos altíssimos e flexíveis apreendem o espaço aéreo fazendo do chão mero suporte para a elevação.

Nas imagens 1 e 2, as bailarinas balançam de um lado para o outro o corpo, que é embalado, numa sensualidade controlada, pela música. Os olhos fechados, a fase exprimindo tranquilidade e prazer, as cabeças levemente inclinadas, as mãos relaxadas sobre as pernas, depois em posição de um baile solitário, fazem parte de um conjunto mais amplo energizado que naquele instante da coreografia parece estar em uma concentrada relação de intimidade com sua vida interior e com o manejo de seu corpo. Nesse transe corporal, as bailarinas deixam-se levar pelo movimento e, no momento seguinte, V desloca-se no pique de passos rápidos e ágeis para lançar-se no ar em um *grand jeté* espetacular (imagem 3). As pernas e os pés esticados, a barriga pressionada para dentro e a coluna posicionada desenharam um corpo em seu domínio, que no salto

arriscado e virtuoso se mantêm alto, veloz e elástico no ar. Antes da queda, na permanência da subida, sustentada por uma incrível habilidade técnica, resistência e grande esforço físico, o rosto da bailarina enrubesce e sua expressão deforma-se; e os cabelos, jogados para cima pelo vento, expandem eriçados. De volta a terra, a bailarina, ainda em velocidade, brilhante de suor, transforma novamente a feição do rosto que se reorganiza esboçando uma altiva placidez avermelhada. Disso V passa a transitar pela coreografia em um visível estado corporal alterado denunciado pela energia, leveza, soltura e personalidade com que realiza os movimentos.

Com as mãos atiradas para cima, os dois bailarinos da imagem 4, voam alto e executam também *grands jetés*, que parecem dominar a gravidade. O primeiro, todo de preto, demonstra segurança, virtuosismo e facilidade em executar o passo. O segundo, com a camiseta toda grudada em seu corpo molhado de suor, arqueia a sobancelha compenetrado na sensação de *frisson* produzida pelo exercício que o leva às alturas.

As técnicas corporais pressupostas nesse estilo de dança contemporânea que também se utiliza dos procedimentos do balé clássico estão mais de acordo com disposições próprias do corpo masculino, o que faz com que as mulheres ao superar as dificuldades de uma prática cuja força e resistência físicas correspondem mais a corporalidade dos homens, embora seja considerada principalmente feminina, submetam os seus corpos a um visível processo de *masculinização*. Virtuosismo, sensualidade e riscos mobilizam os homens e as mulheres as tensões físicas e espirituais que desencadeiam o estado de êxtase, que faz com que os corpos se desloquem ágeis e emocionados. No entanto, o esforço, o domínio e a emoção que caracterizam esse tipo de dança são vivenciados de modo distintos por bailarinos e bailarinas.

A dança contemporânea promoveu uma mudança importante no que diz respeito à redefinição dos papéis feminino e, sobretudo, masculino na *performance* coreográfica. O corpo feminino, antes, aparentemente, delicado, magro e desenhado com linhas definidas e alongadas do balé clássico, ganha vigor, firmeza e virilidade. Já com os homens ocorre um processo de *feminização*, na medida em que o corpo passa a ser o vetor de expressões de seus desejos, de seus sofrimentos e de seu eu profundo.⁴¹

⁴¹ Pierre-Emmanuel Sorignet, “La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle: le cas des danseurs contemporains.” In: Sociologie de l’art - opus 5, *Le travail artistique*, 2004, p. 13, 14.

Se, por um lado, as mulheres adquirem forma *masculina* vencendo as limitações físicas do corpo feminino, por outro, os homens apresentam maiores constrangimentos quanto à capacidade de abstração e controle de seus sentimentos. Na imagem 5, os bailarinos virados para o público do ensaio esticam os braços para frente como em um ato de devoção. Por meio desse gesto e de um olhar fixo e penetrante os bailarinos trazem à cena as emoções que buscam dentro de si que concatenadas com a execução mecânica de passos encadeados estabelecem sentido ao movimento. Na imagem 6, a naturalidade forçada dos gestos é mais evidente. Inclínados com o torço e a cabeça para cima, desordenados, os bailarinos soltam um sussurro transcendente e dolorido. A idéia que a fotografia sugere é a da necessidade de “colocar algo para fora”.

No trabalho coletivo e na orquestração dos corpos que caracterizam a coreografia desse estilo contemporâneo, bailarinas e bailarinos precisam atentar para a dimensão da individualidade. A “intenção do movimento”, no termo nativo, é um aspecto relevante nesse processo de trabalho em que os corpos em exercício devem exprimir singularidade seja na maneira de dançar como na atuação pessoal. E esse aspecto da interpretação interfere diretamente na expressão dos próprios movimentos uma vez que é na repetição suposta em toda coreografia que o gesto também se autonomiza.

Ao ingressarem na Companhia, as mulheres precisam aprender a se movimentar de um modo diferente e a conquistar maturidade na interpretação. Mas, essa apreensão é mobilizada pela longa experiência com o balé clássico na qual adquiriram maior consciência técnica do corpo e desenvoltura artística do espírito. E as bailarinas, todas heterossexuais, não se deparam com o conflito entre a construção do corpo e a experiência da homossexualidade, assumida, nas entrevistas, por boa parte dos bailarinos. Os homens têm mais proximidade com a dança contemporânea e com os elementos que a orientam como a investigação de si mesmo, tornando viável que a elaboração coreográfica do corpo seja explorada na chave dessa dimensão da sexualidade. No depoimento de um dos integrantes da *Cisne Negro Cia. de Dança* a escolha sexual articula-se com a opção pela dança que é questionada da seguinte maneira:

Aí, de repente, não sei por que, eu debandei pra esse lado da dança. Eu não sei se de repente esse é um fim pra essas pessoas que têm essa coisa dentro de si. Não sei. Mas eu sei que eu me sinto assim até hoje. Que tem alguma coisa dentro de mim que precisa

sair, e na dança eu encontro um meio pra extravasar isso, pra dar vazão á essa coisa [...] Porque é uma eterna busca de tentar entender por que eu estou nesse meio [...] Mas eu acho que tudo parte do mesmo lugar, dessa mesma coisa que vem de dentro e que se torna uma necessidade. Dança é uma necessidade. Se, de repente, eu não dançasse... mas eu acho que nasci pra essa coisa de corpo e movimento no corpo. Se eu tivesse nascido com outra predisposição, eu teria saído da dança [...] Mas eu quero tentar te explicar aqui, porque talvez seja verdade. Normalmente, os bailarinos são gays mesmo, não é uma regra. Mas, por que, normalmente, você encontra os gays no balé? Porque eu acho que os gays, eles se dão uma liberdade, eles se dão essa liberdade, entendeu? [...] Eles encontram liberdade para se expressarem, para eles serem da maneira que eles são. Porque o meio artístico é um pouco assim, ele te dá liberdade. A liberdade que essas pessoas, não só essas pessoas, mas qualquer pessoa que esteja numa situação de preconceito que gera um trauma, ela se... eles encontram liberdade para ser da maneira que eles são, aqui [no Cisne Negro] (Informante 7).

O ambiente predominantemente feminino e a significativa presença de homossexuais na dança fazem com que os bailarinos se sintam seguros e mais a vontade para assumir ou enfrentar as questões da homossexualidade.⁴² Além disso, a dança contemporânea pode ser considerada um veículo que permite aos bailarinos manifestarem os tumultos de uma sexualidade que está em processo de elaboração produzindo com isso sensações de liberdade. Os sentimentos e as pulsões desses jovens artistas são também “apaziguados” no ato de dançar por meio do domínio do corpo, da sublimação da sexualidade e dos castigos físicos atrelados à dança como as dores, os machucados e o esforço despendido, que podem funcionar como recurso de punição às possíveis “conturbações” do corpo. Nesse sentido, as emoções, a interioridade e as sensibilidades do bailarino dizem respeito a um intenso processo de aceitação, de afirmação e das tentativas de explicação da escolha sexual.

No entanto se, de um lado, a dança é um espaço social aberto à homossexualidade, de outro, a possibilidade dos homens de explorar a experiência *feminina* nesse meio, na busca por liberdade, independência e identidade, é coibida pelos papéis masculinos que os mesmos devem representar. De acordo com um dos bailarinos da *Cia.*:

[...] é difícil alguns homens, dividirem de ser gay e ser bailarino. O bailarino existe pra ser homem no palco, pra levantar mulher, deve passar masculinidade, não pra chegar e passar uma coisa feminina porque é gay. Isso não justifica. Aí, eu já não concordo, eu já não acho muito legal não. Sempre que eu posso eu dou toques em amigos “meu, faz isso mais... anda mais duro porque talvez você esteja chacoalhando um pouco, rebolando um pouco, então manera um pouco”. Então, já cheguei e já falei. Mas cada um, também,

⁴² As razões que dizem respeito à atração que a dança exerce nos homossexuais são investigadas por Judith Lynne Hanna em *Dança, sexo e gênero*, 1999, p. 202, 324.

tem a sua maneira de dançar, sua expressão. Então, também, eu não posso interferir muito (Informante 12).

As coerções físicas que “corrigem” o corpo e a atitude dos homens no ato de dançar, cujos efeitos dizem respeito a uma aprendizagem da *masculinidade* na cena com os próprios bailarinos, não se limitam à dança contemporânea, mas são, principalmente, experimentadas pela lógica perversa e contraditória da fragilidade brutalizada do balé clássico. Em um relato sobre o preconceito dos pais em relação ao homem e a dança acadêmica, outro bailarino da Companhia discorre sobre os sentidos invertidos pressupostos no balé e a vivência confusa de um corpo que atraído pela delicadeza feminina que envolve essa prática defronta-se com a necessidade de afirmar a sua masculinidade:

Porque balé é uma coisa mais delicada, é pra menina, futebol é uma coisa mais agressiva, é pra homem. Não é assim, né? Se eles soubessem, os pais, o quanto o balé clássico é uma coisa masculina. As coisas acabam sendo um pouco deturpadas; o bailarino... por exemplo, o gay, ele entra pra fazer balé, aí, tem muitos que eles transparecem isso no palco, aí, pra quem vê, dá pra perceber que a pessoa está dando muita pinta, está dançando igual uma mulher, dá pra ver. Então, as coisas ficam meio deturpadas, mas homem não é pra dançar que nem mulher, homem é pra dançar que nem homem. Então, de repente, quando um pai vê um homem dançar, mas dançar que nem uma mulherzinha, aí ele já... cresce aquele conceito de que balé não é pra homem. Que são pensamentos ... Na realidade o balé clássico é pra homem sim e deve ser dançado por homem, como homem (Informante 7).

Trabalhar as emoções e o domínio do corpo é, portanto, tarefa mais árdua para os bailarinos do que para as bailarinas ainda que os homens da Companhia tenham mais familiaridade com a dança contemporânea. Os obstáculos para as mulheres dizem respeito ao pouco contato com o estilo contemporâneo e a aquisição da força e resistência masculina no corpo feminino. Mas, no que tange a esse último aspecto, o corpo das bailarinas já marcado pelas tecnologias da educação do balé clássico, desvia a trajetória e faz aflorar, em outro registro coreográfico, sua configuração *masculina*. Trata-se, no caso dos homens, de processar e investigar no âmbito da prática e da atmosfera da dança a opção pela homossexualidade. Mas, também de construir e vivenciar uma corporalidade *masculina* na cena.

Entre uma coreografia e outra, ou na espera de sua vez de ensaiar, os homens e as mulheres encaminham-se para o espaço onde ficam as suas mochilas e tomam

remédios (provavelmente antiinflamatórios e relaxantes musculares), colocam o *ipod* para carregar ou mesmo ouvem uma música, comem bolachas, chupam balas, passam desodorantes, assistem aos colegas e folheiam revistas e jornais de dança.

Em um dos ensaios um bailarino veio conversar comigo, que ficava sempre sentada no chão entre as bolsas, os sapatos e chinelos e os corpos que respiravam ofegantes, curvados ou deitados, ao acabar uma coreografia. Contudo, N estava tranqüilo e sobre uma grande bola prateada, própria para fazer exercícios, me contou que havia se demitido da Companhia para viajar durante três meses pela Europa. Quando voltou percebeu que não queria parar de dançar e que precisava do emprego. Foi ao Cisne, conversou com o pessoal, e agora estava lá, mas solto, sem espaço no grupo, já que I havia feito audição e ocupado o seu lugar. Mas, mesmo assim deixaram-no fazer as aulas e participar dos ensaios.

Foi só depois dessa conversa que me dei conta dos “soltos” ou das “sobras”, nas palavras de outra bailarina, que participam das aulas e dos ensaios. Para além dos bailarinos que fazem parte do elenco há uma espécie de “exército de reserva”⁴³ formado pelos estagiários e bolsistas. Nos ensaios, esses bailarinos ficam atrás dos profissionais aprendendo todas as posições ocupadas pelo elenco nas coreografias. Aqui o importante é que os homens dominem os papéis dos bailarinos e as mulheres os das bailarinas para, se necessário, fazerem a substituição de alguém que se machuque, falte ou saia repentinamente do grupo.⁴⁴ Além disso, esses bailarinos, que não estão muito comprometidos com as rotinas de trabalho, tornam-se os principais alvos dos pequenos favores realizados para a companhia como vender camisetas em espetáculos ou pegar cafezinhos para a direção.

Dois abraços e os seus desdobramentos

Quando termina a repetição da coreografia a diretora de ensaio e a sua assistente se levantam e começam a corrigir um bailarino, uma dupla, ou um conjunto. Paralelamente, os outros profissionais se avaliam, estudam os movimentos, fazem sugestões, repetem os passos, escutam uns aos outros, tentam se entender. O clima

⁴³ Sobre o conceito de exército industrial de reserva ver de Karl Marx “Produção progressiva de uma superpopulação relativa ou de um exército industrial de reserva”. In: *O capital* (vol. 1), 1980, p. 730.

⁴⁴ Na Companhia de Dança da Ópera de Paris essa figura do bailarino substituto é oficializada pela posição do *remplaçant*. Nils Tavernier entrevista em seu documentário *Tout près des étoiles: les danseurs de l'Opéra de Paris* (2001) uma bailarina nessa posição, que em um caderno de anotações esboça e estuda os diversos papéis em que pode ter que atuar.

apesar de hierárquico é aparentemente ameno, de cooperação e descontraído. Os bailarinos param um pouco, sentam, conversam, trocam de roupas para depois, em um ritmo menos acelerado, começar as atividades. A respiração passa a outra frequência e o corpo transpira o esforço anterior. Para além da coreografia apresentada os bailarinos trabalham também passagens de outras produções.

Na imagem 7, uma dupla de homens treina um abraço. Em um salto inclinado o bailarino cai nos braços de seu parceiro, que o segura, vigoroso, sem demonstrar qualquer dificuldade em sustentar o peso do outro. De olhos fechados, entregues ao cansaço da hora, os dois entrelaçam os corpos escorregadios e úmidos em um apaixonado e sofrido encontro. Sensuais, exercitados, protegidos os bailarinos se amparam e numa pausa comovida parecem transcender ao ambiente externo aos seus corpos no qual dois profissionais os observam enquanto um terceiro distrai-se com outras correções.

Outro par, um homem e uma mulher, outro abraço, porém mais reticente e levemente distanciado. No estudo de parte da coreografia *Cherché, Trouvé, Perdú* (série A), os corpos quase nus parecem não concluir o enlaçamento. A mão da bailarina não toca por inteiro o bailarino que, por sua vez, deixa o braço solto em suas costas. Um pequeno vão entre os corpos faz com que não se encostem, completando-se. O bailarino, um negro, definido, alto, alinhado prepara-se tenso para iniciar uma seqüência perigosa, na qual conduzirá a bailarina branca, forte, musculosa e pesada para cima. De cabelos curtos, tatuada entre a barriga e a virilha, o corpo exposto e coberto apenas por um top roxo e pela calça *adidas* arregaçada pelo calor, a bailarina prepara-se autônoma e concentrada para uma interação em que o seu parceiro será o suporte para a execução de seus arriscados e performáticos movimentos, que desenharam no ar as formas de um pássaro alado.

Apreensivo L segura com força o braço de C e toca suavemente a sua coxa. A seguir, o bailarino, como ponto de apoio, mantém a mão sob a perna feminina agora suspensa no ar, inclinada no alto com a ajuda da flexão do joelho de baixo. Independente o corpo da bailarina começa a ganhar forma e os dois afastam-se estilizados, mas a mão do homem permanece firme segurando ainda a coxa, para que o desligamento não se concretize. Soltam-se e submisso L fica de quatro no chão enquanto C, em pleno domínio e controle de seu poderoso corpo, desenvolve a forma da

figura alada. Entre os punhos cerrados o bailarino, exprimindo sentimentos de esforço, utiliza a outra mão para amparar o traseiro de C e carregá-la até o seu ombro direito onde pressionando o púbis a bailarina se equilibra, com os cabelos sob a fase, soltando delicadamente as mãos para cima e cruzando levemente as pernas com os pés esticados.

No retorno, perigoso, o braço do bailarino engata o meio das pernas de C que, de lado, se encaixa em seu ombro e logo está de ponta cabeça, solta, com o corpo abandonado e preso apenas pelo braço fálico de L. A dupla de olhos fechados tensiona intimamente os seus corpos para finalizar a série que termina com a bailarina pendurada de braços abertos, pernas flexionadas e pés esticados nos braços de L, que a sustenta no ar. Os dois ainda de olhos fechados concluem o erótico malabarismo manifestando sensualidade e prazer.

A dança tem o corpo como seu instrumento que é também o suporte da sexualidade. Nas imagens apresentadas o cheiro físico do bailarino exercitado, a proximidade e o contado direto entre os corpos que transpiram, a entrega por inteiro, confiante ou controlada do corpo, a “ilusão e a simulação, íntima, mas distante”⁴⁵ do ato sexual, as formas poéticas desenhadas pelo corpo, as sensações de prazer e domínio e a transposição da existência da realidade imediata provocadas pelo corpo demonstram que a sexualidade é elemento central das relações que os bailarinos estabelecem com o seu corpo e com os corpos dos outros que, para além de serem experimentadas na dança entre pares, despertam também o desejo no espectador.

No entanto, a sexualidade não se exprime na dança somente pela presença de um corpo sensual e pelas formas sugestivas de seus movimentos. Mas, os elementos corporais acionados na aprendizagem, no ensaio e no palco produzem e estimulam algo que diz respeito a uma sexualidade interna ao corpo. A força, a concentração, o controle, o sacrifício, o equilíbrio, a distensão, o ritmo e a transgressão que mobilizam o domínio técnico do corpo fazem da dança uma poderosa forma de sublimação sexual.⁴⁶ Como na dança a investigação artística se concretiza no corpo, o trabalho e a energia empreendidos fazem da ação coreográfica espaço privilegiado para o desvio e a transformação da pulsão sexual, que põe à disposição da atividade cultural “quantidades de força extraordinariamente grandes, e isto graças à particularidade, especialmente

⁴⁵ Judith Lynne Hanna, *Dança, sexo e gênero*, 1999, p. 31.

⁴⁶ *Ibid*, p. 18.

acentuada nela, de poder deslocar o seu alvo sem perder, quanto ao essencial, a sua intensidade. Chama-se a esta capacidade de trocar o alvo sexual originário por outro alvo, que já não é sexual, mas que psiquicamente se aparenta com ele, capacidade de sublimação.”⁴⁷

Ainda do ponto de vista da sexualidade, as imagens da série A são reveladora de alguns aspectos sobre a dominação feminina e masculina na dança. A bailarina toma a cena, mas move-se com o auxílio da força de seu parceiro que a conduz para o alto e é o seu suporte. Mas, é ela que está no controle inclusive no simulado processo erótico da coreografia. E nos momentos em que C desfalece, o seu corpo não está destituído das tensões requeridas para a continuidade da *performance*. O domínio do corpo, das emoções e da sexualidade das bailarinas diz respeito a uma longa experiência na dança.

Desde a infância ou no início da adolescência, as mulheres são submetidas a um treino regular cuja aquisição de disposições corporais implica a capacidade de sublimação sexual, que é desenvolvida e estimulada na medida em que o corpo processa as tecnologias que viabilizam a conquista de seu domínio técnico. No interior do universo “cor de rosa e de fantasia de contos de fadas” do balé, no qual a presença masculina é bastante insipiente, o trabalho cotidiano para a formação da bailarina é mobilizado em muito pelo espírito competitivo que predomina no ambiente da dança, que desperta fortes sentimentos de buscar igualar-se ou superar os pares em posições de prestígio como, por exemplo, o lugar ocupado pela figura da primeira bailarina.⁴⁸ O “encantamento” com as bailarinas “eleitas” leva a uma rivalidade, que é decisiva para a dedicação sistemática ao exercício disciplinado do corpo que vai torná-lo apto a lutar nos confrontos do meio. O comentário de uma das principais bailarinas da *Cia*. é revelador dessa engrenagem do mundo da dança:

Aí, quando eu tinha mais ou menos uns dez anos, a gente foi num festival que existe ainda, que é o *Primo dança...* Foi o primeiro que eu fui. Eu já tinha ido com 6 anos, mas era muito nova. Esse me marcou mais. Foi em Barra Bonita e tinha uma primeira bailarina do festival – tem essas coisas ainda, você ganha prêmio de primeira bailarina do festival. E tinha essa primeira bailarina e eu me apaixonei por ela, eu queria ser ela.

⁴⁷ J. Laplanche e J. B. Pontalis, apud Freud, 1986, p. 638. Freud trata dessa questão sobre a sublimação das pulsões eróticas e de agressão no texto, entre outros, “O futuro de uma ilusão”. In: *Os pensadores, Freud*, 1978, p. 87.

⁴⁸ A noção de imitação prestigiosa elaborada por Mauss, na qual crianças e adultos imitam os atos bem sucedidos de pessoas que exercem prestígio e autoridade, deve ser em muito considerada no que diz respeito ao processo de aquisição das técnicas corporais na educação da dança clássica. (Marcel Mauss, “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e antropologia*, 2003, p. 405.)

Eu falava pra professora: “Eu quero um dia ser como ela, quero ter o título que ela tem”. Com dez anos. Todo mundo “ah, que bonitinha”, ria. E eu fiquei com isso na cabeça. A professora: “Ah, não, você vai trabalhar, vai conseguir”. Aí, foi passando e eu continuei com ela na cabeça. Aí, quando eu tinha, mais ou menos, uns 14/15 anos, a minha professora me preparou pra esse festival, pra esse título de primeira infantil [...] Aí, eu passei e ganhei o título de primeira bailarina infantil, eu tinha 15 anos. E até, foi ela [a bailarina pela qual se apaixonou] que me deu o prêmio (Informante 5).

A construção do corpo mecânico do balé implica também um automatismo do espírito alimentado pelo estilo de vida ascético que o produz. E a submissão, a persistência e a disputa são qualidades imprescindíveis para a permanência nessa prática. Para que esse processo se concretize, para que seja levado adiante, as bailarinas precisam desenvolver para além de uma resistência física *masculina* a resistência moral que permitirá que a outra seja conquistada. Ocorre certo “autismo” nessa corporalidade preservado por um enorme controle de si e pela superação da falta de sensibilidade, de humanidade, da inveja, do ciúme, das acirradas competições, das injustiças e preferências que caracterizam as escolas de dança. O distanciamento com as exigências desse mundo circundante é polarizado pela incessante aquisição e manutenção técnica do corpo. Além disso, a bailarina tem que se defrontar ainda muito jovem com as reflexões de ingresso ou não ao *metier*.⁴⁹ O que significa também resignar-se ou não a esse universo, sobretudo, feminino, abrindo mão de experiências de vida mais amplas, inclusive as da sexualidade, do mundo lá fora. Como mostra uma das bailarinas na *Cia.*:

Comecei a fazer com três, quatro anos e era aquela criança que tinha jeito para o negócio. Eu fazia academia de bairro, e aí, a professora da academia falou: “Ah, ela tem jeito, porque você não tenta a escola de bailados”. Aí, eu fiz o teste pra escola de bailados e passei. E aí isso eu tinha, já, uns sete anos. Você entra no primeiro ano, ali, com sete anos. Fui gostando, na verdade, fui fazendo. E menina, principalmente, quando chega lá pelos seus treze, quatorze anos é que é um pouco decisivo, porque começa a ter outras coisas. E aí, é onde a maioria das meninas desiste [...] Começa aquela coisa de festinha e o namoradinho, o paquerinha. Eu sentia muito isso, por exemplo, minhas amigas de prédio – eu morava num prédio, então tinha a turminha do prédio – e aí sempre tinha as festinhas, tinha as coisinhas e eu nunca ia porque eu estava no balé. Quando eu comecei a Escola de Bailados, sempre aquela coisa: “Ah, você tem jeito”. Então, a professora da Escola de Bailados falava: “Ah, você não quer dançar no meu grupo? Eu tenho uma academia, vem fazer aula sábado. Sai da escola de Bailados e vai pra minha academia e eu tenho um grupo”. Saia de um ia pro outro e chegava em casa dez horas da noite, meu pai ia me buscar. Então, as meninas todas já tinham o paquerinha, um namoradinho, aquela coisa, e eu não. Eu era balé, balé, balé, ensaio, ensaio de fim de semana, porque aí é o grupinho que você começa a ir para os festivais. Aí, tem ensaio de sábado, tem ensaio de domingo. E eu gostava, na verdade. Então, eu

⁴⁹ Sobre a questão da resistência física e, sobretudo, moral na dança ver o documentário *Tout près des étoiles: les danseurs de l'Opéra de Paris* de Nils Tavernier.

fui me envolvendo. Imagina que eu achava ruim? Mas eu gostava, não é que eu achava “ah, estou me sacrificando”, não, eu gostava disso (Informante 2).

Essa rotina do período de aprendizagem é redimensionada no plano profissional. Mais maduras e adultas, as bailarinas passam a atuar em um universo embora competitivo, menos conservador e mais artístico. O trabalho na dança nessa passagem ganha outros sentidos e se orienta para um modo de vida no qual as experiências do corpo, antes “clássico” na sua forma e no seu espaço, se reorganizam adquirindo novos domínios corporais, de técnicas, das emoções e da sexualidade. A emulação deixa de ter como alvo a abstrata e histriônica figura da primeira bailarina para ser potencializada nas estratégias em destacar-se como artista consagrado no meio da dança, que são, por sua vez, impulsionadas pela alquimia produzida no corpo, sobretudo, pela cena.

Os ritos do teatro, o espetáculo e as engrenagens do corpo

No momento em que eu realizava a pesquisa de campo, a *Cisne Negro Cia. de Dança* ensaiava um programa que seria apresentado em Caraguatatuba, Guarulhos e São Paulo. Além disso, o grupo estava de partida para uma turnê na Alemanha. Fazia parte de minha etnografia acompanhar os bailarinos no teatro observando o dia de trabalho da apresentação e o resultado do espetáculo. Fui encontrá-los em uma quarta-feira à tarde, no Sesc Vila Mariana. Como o espetáculo era em São Paulo os bailarinos se encaminharam direto para o teatro. Mas, quando dançam em outras cidades ou países todos comparecem à sede do Cisne Negro e são transportados por um ônibus ao local da apresentação ou para o aeroporto.

Chego ao teatro e procuro a produção do evento, que me autoriza a entrar na sala onde será o espetáculo e na qual se encontram os bailarinos. Chego com quinze minutos de atraso da hora combinada, 16hs. E as atividades já haviam se iniciado. Silenciosamente me sento na platéia e começo a assistir à aula de balé clássico ministrada pela assistente da direção de ensaio. No palco, em cima de uma mesa pequena têm um som portátil de onde a música é transmitida e sobre o chão espalham-se barras móveis que a companhia leva para o teatro para que a aula seja realizada. Os bailarinos vestindo uma indumentária com mais estilo e “pensada” que a de hábito, as melhores roupas de treino, executam sem muita energia as seqüências. Alguns deles, que não couberam nas barras, fazem os exercícios no chão da platéia apoiando as mãos na beira do palco. A aula transcorre exatamente como as da rotina de trabalho no prédio

do Cisne Negro, mas no final P faz um alongamento em clima de meditação, que é conduzido por suas palavras: “se concentrem, pensem que muitas pessoas irão sair de casa para ver vocês dançarem”.

Os bailarinos estão visivelmente tensos e o nervosismo só faz piorar no decorrer do ensaio. Ao terminar a aula tem uma pausa de meia hora. Nesse momento, eu me encaminho para trás das coxias, alguns bailarinos sobem para o camarim outros se deitam de olhos fechados, concentrados e buscando tranquilizar-se no chão e no escuro do preto das longas cortinas da coxia, que são levemente iluminadas pelo colorido que vem do palco. Ao redor dos corpos espalhados circulam técnicos de luz e de som, funcionários da Companhia e do Sesc.

Ao ingressar nesse ambiente secreto dos artistas do espetáculo fui invadida pelas lembranças das apresentações de dança que fiz no teatro, da espera e da preparação do corpo que vai para o palco. *Reminiscências: sentada junto com outras jovens bailarinas em uma escada montada e rodeada por estruturas de ferro, no escuro, esperávamos a nossa vez, que se aproximava, de entrar em cena. O espetáculo acontecia no palco e, em uma passagem da música que tocava alta, a professora, correndo, veio nos chamar. De súbito todas se levantaram de fantasias, maquiagem e cabelos arrumados, e apressaram-se, batendo a ponta das sapatilhas no assoalho, para trás das coxias. De lá víamos o espetáculo de outro ângulo, tentávamos enxergar o público, saber se a platéia estava cheia e ouvíamos a professora, que perguntava se estávamos preparadas. A música silenciava, era chegada à hora, e baixinho dizíamos, nos colocando nas posições corretas, “merda” umas para outras, que na linguagem do teatro significa sorte.*

Minha memória acionou muitos outros momentos de minha breve experiência de teatro ao longo desse dia: o camarim, a preparação do cabelo, a maquiagem, experimentar o figurino já marcado com o meu nome, proteger os pés com esparadrapos e panos para colocar as sapatilhas de ponta. A hora da cena, iluminada, emocionante, concentrada, solitária e muito rápida. Quando você se dá conta já está novamente na coxia. E as sensações inebriantes do retorno ao palco no momento dos agradecimentos com os aplausos da platéia. Sensibilizada e alterada, procurei espantar minhas lembranças e retornar ao meu papel de pesquisadora.

Um pouco perdida naquela atmosfera resolvi dirigir-me a uma sala onde era servido café e bolachas e lá encontrei J um bailarino que estava bastante mal humorado. Conversamos e ele me contou que estava gripado, com febre e que não estava conseguindo fazer as coisas direito. Se segurar até o final da noite ia ser duro. O ensaio ia começar e retornei à platéia na qual estava a diretora de ensaio, sentada, chamando os bailarinos por um microfone.

Os bailarinos repetem as coreografias junto com a iluminação, os cenários e a música. A diretora de ensaio faz as correções e os ajustes necessários comunicando-se com dois sujeitos que estão na mesa de luz e de som no plano superior do auditório. Mas, no palco os bailarinos não executam para valer os passos. Simplesmente marcam pausadamente a coreografia sem despender esforço, guardando energia para o espetáculo. A administração do capital corporal ocorre em todos os estágios do processo de trabalho dos bailarinos da *Cia.*, mas nas aulas e nos ensaios da sede do Cisne Negro esse controle é pouco perceptível, já no teatro há muita cautela no que diz respeito à dosagem de força e aos cuidados para não colocar o corpo em risco antes da apresentação.

Na medida em que o tempo passa e se aproxima à hora do espetáculo o estresse vai tomando o corpo dos profissionais e dos outros envolvidos. A diretora de ensaio chama atenção do bailarino doente que no meio da coreografia começa a reclamar, dizer que não estava bem, que daquela maneira não seria possível. Pacientemente a diretora continua as correções ignorando-o. E logo chama outro que deveria estar ali, mas que havia desaparecido. Ao ser anunciado várias vezes pelo microfone o bailarino surge como nada houvesse e diz que estava se depilando. N uma bailarina que não iria dançar naquela noite, mas vender camisetas no hall, ao lado da bilheteria, senta-se ao meu lado para conversar e comenta: “o povo está com a macaca” (Informante 3). Logo Hulda que chegou ao teatro já no final dos ensaios chama N e a tira de perto de mim pedindo a ela que traga um cafezinho para as mulheres que estão no comando do processo. Chamado a que ela atende com um: “sim, senhora”.

A tensão dos bailarinos e da direção não diz respeito apenas ao espetáculo, mas ao fato do mesmo ser apresentado em São Paulo. A Companhia faz muitas temporadas no interior e no litoral do Estado e pelo Brasil afora. Contudo, São Paulo e o Rio de Janeiro são as melhores praças do país. As expectativas são também grandes quanto ao

exterior. Todos estavam muito animados com a turnê para a Alemanha que aconteceria na semana seguinte. No entanto, uma das bailarinas, na entrevista, tratou de lembrar que a despeito dos teatros na Europa serem incríveis para dançar “todo mundo sabe que vamos para um ‘São Bernardo’ (do Campo) da Alemanha” (Informante 1). É no competitivo centro cultural da cidade de São Paulo que o Cisne Negro tem que se legitimar como uma companhia paulista consagrada e tradicional de dança.

A situação limite do teatro não é só vivenciada como um estresse negativo. O estado de aflição, de angústia e de viva inquietude é uma experiência prazerosa, que contagia o espírito dos participantes e dos espectadores e que é imprescindível para a atuação no espetáculo. Trata-se de uma preparação do corpo e da consciência que vai produzir nos bailarinos exaltação e abstração transportando-os para fora de si e do mundo sensível no instante do palco. O trabalho árduo das aulas e dos ensaios justificase, na opinião de uma ex-bailarina da Companhia de Dança da Ópera de Paris, “pela sensação de cinco minutos do espetáculo, que é uma sensação que não tem preço”⁵⁰, e que faz da dança uma paixão.

Quando o horário do espetáculo se aproxima os bailarinos sobem para o camarim no qual se arrumam, comem alguma coisa, conversam. Eu, na platéia, já lotada, aguardo ansiosa o desfecho do processo. O sinal toca pela terceira vez. As luzes se apagam, o Sesc anuncia a *Cisne Negro Cia. de Dança* e as cortinas se abrem. Começa o espetáculo.

A primeira coreografia *Fruto da Terra* embora tenha sido concebida pelo israelense Itzik Galili trata do relacionamento, dos conflitos e das tensões entre camponeses da América Latina, que dançam a vida, a lida no campo, a dor e a morte embalados pela música de Mercedes Sosa. A agônia e o sofrimento de trabalhadores rurais são retratados de modo poético na ligação com a terra e os seus frutos. Os corpos em movimento têm, como objeto mediador da cena, batatas que são posicionadas, atiradas pelo palco e guardadas em sacos. A idéia de mudança social está implícita na concepção dessa coreografia junto às mudanças da natureza, das idades, dos caminhos do homem, mas há o sentimento genuíno e imutável do amor a terra, a humanidade, ao

⁵⁰ Depoimento apresentado no documentário de Nils Tavernier, *Tout près des étoiles: les danseurs de l’Opera de Paris*, 2001.

amado que sustenta os camponeses vivos e em harmonia na sua situação de desamparo e exploração (ver série A).

Da América Latina *profunda e revolucionária* o registro do espetáculo passa aos temas universais da modernidade urbana. A coreografia seguinte, *Cherché, Trouvé, Perdu*, do francês Patrick Delcroix, aborda os movimentos cotidianos que refletem o individualismo e a procura por liberdade nas desventuras do amor. A música erudita e sofisticada de Arvo Pärt e o palco como cenário são o pano de fundo para tratar da busca do amor por meio do acaso, do encontro e de seu transcurso, mediado por aspirações individuais, afetivas e profissionais e da privação intencional que se desencadeia no estado desorientado e incerto de uma nova busca. Os bailarinos desenham na cena, com risco preciso, a poesia do jogo amoroso com o seu corpo e com os corpos dos outros e exprimem quando se movem as formas românticas da aposta, das seduções, da intensidade do amor, das tentativas de reaproximação e da perda (ver série B).

E, por fim, para concluir o espetáculo, uma criação nacional de Rui Moreira: *Trama*. A temática dessa produção diz respeito à transcendente alegria do país. A coreografia animada pela música moderna de Lenini, Marco Sussano e Mestre Ambrosio remete ao misticismo e à observação de brincadeiras, festas populares, folguedos e personagens que são reveladores da complicada trama que caracteriza a *corporalidade simples, desenvolta e alegre do brasileiro*. O ritmo dessa última apresentação é contagiante e faz com que a platéia termine a noite com vontade de dançar (ver série C).

O espetáculo dura em torno de uma hora e tem um intervalo de vinte minutos. Por volta das 22:30hs o público comovido e cheio de entusiasmo aplaude de pé os bailarinos, com assobios altos e gritos de “bravo”. Os bailarinos, juntos, agradecem inclinando os corpos para baixo e depois, ascendem, levantando as mãos dadas para cima. Isso se repete algumas vezes na ininterrupta salva de palmas do público. Depois as cortinas são fechadas, a luz da platéia acende e os espectadores começam a se dispersar. Os bailarinos sobem para o camarim, alguns tomam banho no teatro, depois pegam as suas sacolas e mochilas e retornam para casa. Já é quase meia noite quando o dia de trabalho termina e todos precisam se recuperar do esforço e do cansaço físico que é dobrado em dia de espetáculo por conta da adrenalina e da emoção.

Na manhã seguinte às 9hs em ponto o piano começa a tocar e os bailarinos despertam movimentando-se na aula de balé clássico para depois iniciar os ensaios das coreografias contemporâneas, que apresentarão na próxima noite de espetáculo. E é no ritmo dessa engrenagem que esses profissionais adquirem a modelagem corporal apropriada ao perfil da produção artística da *Cisne Negro Cia. de Dança*, que diz respeito também aos usos do corpo no lazer e na sua dimensão cotidiana.

Sociabilidades

No momento dos intervalos de meia hora, que ocorrem entre a aula de balé e o ensaio e na pausa para o almoço, os bailarinos descem para a lanchonete para comer e conversar. De um modo geral, as mulheres e, sobretudo, os homens se alimentam mal. Refrigerantes, risoles, coxinhas, esfirras e pães de queijo da cantina, salgadinhos, bolachas sortidas, iogurtes coloridos são consumidos junto a sanduíches naturais, pouca fruta, torradas e chás industrializados. Apenas alguns trazem marmitta de casa com macarrão, arroz, carne, verduras. O “cardápio” variado é consumido de pé, no balcão da lanchonete ou nas duas mesas de plástico branco que decoram o ambiente. Além disso, o jardim da entrada é também freqüentado, principalmente, pelos fumantes. Nesse espaço agradável rodeado de plantas e sombreado, os bailarinos sentam em bancos ou no chão, acendem os cigarros de filtro branco, conversam animadamente enquanto “beliscam” “porcarias”, desembulham um lanche, ou tomam alguma coisa em garrafas, caixinhas e latas.

O tempo curto e as precárias condições para se fazer uma refeição não contribuem para uma alimentação saudável e nem para uma maneira mais confortável de seu consumo. Além disso, não é possível comer muito já que logo em seguida os bailarinos retornam para o ensaio e para um trabalho pesado com o corpo. Nas entrevistas, que foram realizadas em uma padaria próxima do Cisne Negro, muitos deles pediam sanduíches, novamente salgados, sucos e refrigerantes. Pensei que esse modo de se alimentar, picado e pouco nutritivo, era compensando na hora do jantar. Até porque não conseguia compreender como era possível ter tanta energia e o corpo atlético que caracteriza esses profissionais com essa alimentação. No entanto, um dos bailarinos comentou, em um dos relatos, que à noite junto com um amigo, também bailarino da Companhia, pediam quase todo dia Mc Donald’s: “gostavam mesmo e não estavam nem aí” (Informante 10). Outro disse que sempre jantava no restaurante chinês debaixo de

sua casa. As bailarinas tocavam pouco no assunto. Uma delas me revelou que pensava em fazer uma faculdade de nutrição para depois trabalhar em companhias, já que considerava a forma de comer do profissional da dança “muito errada” (Informante 6). Talvez o fato de parte das mulheres ser casada e outras morarem ainda com os pais colabore para uma melhor alimentação, no que diz respeito aos alimentos e ao ato de comer.⁵¹

Nesse momento de breve sociabilidade eu descia com os bailarinos e também comprava alguma coisa na cantina. Enquanto comia prestava atenção no que conversavam. Às vezes me sentava com um grupo e participava das discussões. Descontraídos os bailarinos e as bailarinas fazem brincadeiras, comentam sobre a novela, a *internet*, o *you tube*, perguntam sobre o “boff” da balada ou tratam do que estão interessados em comprar: roupas, tênis, acessórios eletrônicos, computador. A turnê para Alemanha é também um tema recorrente. Todos estão ansiosos com a viagem e muitos irão conhecer pela primeira vez a Europa, de modo que não paravam de falar sobre o tamanho da mala, o avião, a temperatura do país. A aquisição *de lap tops, ipods*, filmadoras é signo de distinção entre os bailarinos. No dia em que fui fazer o registro das imagens da Companhia, a máquina fotográfica que eu carregava foi uma grande atração. Muitos vieram comentar, tocar e analisar o objeto que eu manejava com bastante dificuldade. Em um dado momento me ajudaram com as tecnologias do moderno e pesado equipamento.

Outra coisa que estava no centro dos debates dos bailarinos era o espetáculo da *São Paulo Companhia de Dança*, considerada o maior grupo de dança da América Latina. A companhia recém criada pelo governo de José Serra era alvo de curiosidades. As mulheres, principalmente, comentavam entre si sobre o sistema de trabalho, os salários e emitiam as suas opiniões a respeito da apresentação que haviam assistido naquela semana. Entre as colheradas de um danone de morango, uma delas comentou que uma amiga sua já havia sido demitida dessa companhia. A amiga, dizia ela para as outras, “não tinha esse corpo clássico, magrinho, que faz as linhas”, e era, como ela, “forte e musculosa.” “Mas, não foi isso que a fez ir embora”, pensava alto, “não adianta só o corpo clássico tem que saber se movimentar” (Informante 2).

⁵¹ Pierre Bourdieu trata do consumo dos alimentos em *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 162. O autor considera a alimentação, no que diz respeito aos produtos escolhidos e ao ato de comer um componente decisivo para a construção do *ethos* das classes e de suas frações, que, por sua vez, é revelador dos sinais distintivos entre as mesmas.

Para além dos espetáculos de dança que são apresentados na cidade e cujos ingressos são distribuídos para o elenco pela direção da Companhia, os bailarinos e as bailarinas, quando não ficam “acabados” em casa, saem e viajam entre eles ou com os amigos, dos namorados e maridos. O dia de lazer é, sobretudo, no domingo já que a folga da *Cia.* é na segunda-feira. Quase sempre entre pares, esses profissionais se divertem em bares do bairro de Pinheiros onde tomam uma cerveja e às vezes saem para dançar. Vez ou outra combinam uma viagem. Na ocasião em que dançaram no teatro Mario Covas em Caraguatatuba, um grupo aproveitou o feriado e foi para a casa do tio de uma bailarina em Ubatuba.

Contudo, a sociabilidade fora da Companhia não é muito abordada nas entrevistas. O que sobressai nos relatos é a experiência das repúblicas. Boa parte dos bailarinos morava em outras cidades ou em bairros distantes da sede do Cisne Negro. Quando ingressam na Companhia tratam de se organizar em repúblicas próximas do trabalho. Isso além de diminuir os custos de moradia é também uma alternativa para a solidão daqueles que deixaram ainda jovens a família e o lugar de origem. As mulheres participam em menor número dessa prática por conta do casamento ou pelo fato de morarem ainda com os pais na região ou em locais mais afastados dos quais se deslocam, principalmente, de carro. Já os homens ao optar pela dança saem definitivamente de suas casas, que são na periferia ou fora da cidade e do Estado. Nesse período da profissionalização, os bailarinos são menos independentes do que as mulheres e vivem mais em grupo, o que talvez seja também uma forma de se proteger de eventuais preconceitos a que estão vulneráveis.

Esse aspecto da sociabilidade feminina e masculina foi em muito revelado nas entrevistas. As mulheres sempre me encontravam sozinhas e depois seguiam o seu rumo. O que não ocorria com os homens. Salvo um bailarino, os outros sempre estavam acompanhados de seus pares, que saíam de perto no momento da conversa ou sentavam em outras mesas na espera do amigo. Depois de um tempo reparei que aquilo acontecia porque, como moravam juntos, retornavam um na companhia do outro para a casa.

As entrevistas eram aplicadas no final do expediente, por volta das 15hs. Nos dias combinados eu ficava aguardando o bailarino com quem ia conversar na sala de espera do andar térreo do prédio do Cisne Negro. Passava um, outro e mais outro e o entrevistado era quase sempre o último a descer. Percebi então que estavam ansiosos e

inseguros com o convite e que passavam mais tempo se arrumando, depois do banho, que muitos tomam na Companhia, para me encontrar. Nesse compasso de espera foi possível, no entanto, observar, ainda que brevemente, os bailarinos na sua dimensão cotidiana. E a impressão no primeiro golpe de vista foi de estranhamento. Era como se fora da sala de trabalho e da atmosfera da Companhia, desacompanhados da música, destituídos da indumentária da dança, com os corpos cobertos por roupas comuns, e sem estarem se movimentando e competindo naquele espaço, os bailarinos tivessem perdido em “espírito”. O bailarino é elemento polarizador de um *je ne sais quoi* muito próprio da dança. E transitando por ali pareciam não produzir mais o poder de atração pela dança que exercem aos outros e que desperta, sobretudo, no teatro, com os seus ritos e onde se tornam celebridades, fortes sensações de encantamento.⁵²

Apesar disso, bailarino e ex-bailarino percebem bailarino. Homens e mulheres circulavam na saída do trabalho com uma postura típica de quem faz dança – coluna reta, cabeça posicionada e pernas e pés em rotação externa – articulada à conformação musculosa, pesada e alinhada do tônus. O corpo do bailarino é revelador do processo de educação e de estilização que adquire com a atividade coreográfica e que garante a ele a possibilidade de projeção pela arte; e dos elementos cotidianos que também organizam a sua feição. Naquela situação, perto, mas não mais internos ao cosmo de trabalho, os bailarinos como que destituídos da aura que lhes atribui identidade artística circulavam no retorno para a casa de calças *jeans*, blusas e regatas, camisetas básicas, vestidinhos leves, bijuterias, peças de cores fortes e chamativas que ornavam com o tênis da moda *All Star*, mochilas descoladas, grandes óculos escuros ou mesmo o tradicional *Ray Ban* tipo aviador caracterizando um figurino e um corpo portador do desejo aos ajustes e a aproximação com os signos de distinção de uma juventude urbana, moderna e bem sucedida.

A *hexis* corporal do bailarino e o seu significado, isto é, aquilo que o distingue do indivíduo comum – que embora visível ao mundo externo é apenas perceptível entre pares – se distanciava do bailarino quando o mesmo se aproximava da *hexis* corporal do cotidiano que é também reveladora da condição de existência fora do universo coreográfico. Embora o corpo seja um só há um distanciamento entre a magia e o

⁵² Duas contribuições importantes para tratar da magia no mundo da dança e dos bailarinos foram o texto de Marcel Mauss “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*, 2003, p. 49; e o artigo, de Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut, “O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia”. In: *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, 2002, p. 113.

comprometimento que envolve os bailarinos da *Cia.* no processo de trabalho e no palco e o repertório cultural e intelectual registrado em seus corpos e a dimensão cotidiana de seus comportamentos e de suas atitudes. O que comem e o modo de se alimentar, o conteúdo de algumas conversas, a relação com o consumo e o perfil dos objetos de desejo, a indumentária, o corte de cabelo são exemplos de outras características que estabelecem, junto aos usos do corpo no trabalho, a modelagem corporal do bailarino.

Na primeira reunião que fiz com a direção da companhia D. Hulda me perguntou em tom afirmativo se eu era bailarina. O questionamento dizia respeito às observações de meu corpo, mas também ao fato de que para interessar-se pela dança e por bailarinos só mesmo uma ex-bailarina. A curiosidade pelo trabalho com bailarinos era também sugerida pelos profissionais nas entrevistas que estavam intrigados pelo fato de atraírem a atenção em uma “estudiosa” (Informante 1). Quando desandavam a discorrer sobre as narrativas profissionais, alguns homens e mulheres, de uma hora para outra interrompiam a conversa, ficavam mudos, pensavam um pouco e me perguntavam: “É isso mesmo que você quer ouvir?” O curioso é que isso ocorria apenas depois de um tempo em que falavam de si mesmos. Era como se no decorrer desse processo de reconstituição de um passado próximo, os bailarinos fossem tomados pela dúvida quanto à importância de histórias de vida simples e comuns como as que me contavam.

De modo descontraído, com desenvoltura e atentos ao que falavam boa parte dos bailarinos narrou a sua trajetória na dança. Entre gírias atuais como “tipo”, alguns palavrões, e espertos com as minhas reações os bailarinos emitiam opiniões sobre os caminhos percorridos e desvendavam os sistemas do universo da dança, por vezes me pedindo para omitir algumas passagens que poderiam eventualmente comprometê-los com a direção do Cisne Negro. Animados, em alguns casos inseguros ou irônicos, preocupados com a imagem de si e com a valorização da profissão travavam comigo uma conversa que para além das histórias de vida permeava certa inquietação com a possível visibilidade que a entrevista poderia render.

Dois aspectos significativos sobre o mundo da dança sobressaíram das narrativas. O primeiro diz respeito à legitimidade no interior do meio pelas distinções que os profissionais da Companhia estabelecem entre o bailarino e o artista; ou o bailarino e o dançarino. Uma das entrevistadas comentou que tinha uma amiga “que fazia muito show de Zezé de Camargo e Luciano, Daniel, sabe? Dançar em banda. Tem

muito bailarino desempregado que faz show em banda. É triste, mas... é um trabalho, né? E é o que ganha mais dinheiro. ‘Ah, estou sem emprego, vou procurar...’ Tem muito bailarino que faz show em navio, sabe, muitos, muitos mesmo. Navio, é... até comercial de TV” (Informante 5). Já de acordo com outra bailarina:

[...] o mercado é muito restrito. Todo mundo, você pode ter certeza, a maioria queria dançar [em companhia], só que como não tem onde trabalhar, as pessoas têm que optar. Então, as pessoas, o que fazem? Vão dar aula, vão dançar em companhias independentes, vão trabalhar em navio, fazer show... com banda. Tem um menino aqui, o R, ele dança muito com banda, de axé, essas coisas. Um menino lindo, um puta artista. Tipo, eu não estou discriminando, entendeu? Mas o que ele queria é estar onde ele está hoje. E ele teve que passar por isso até, então, ele entrar (Informante 1).

O segundo, atrelado ao primeiro, é a relação entre a dimensão artística do *metier* e os obstáculos da profissão. A escolha pela dança é considerada por muitos bailarinos como um rompimento com as convenções mais conservadoras que caracterizam as famílias de origem, revelado por uma afirmativa recorrente em muitas das entrevistas: “Você deve achar que sou meio louca (o)”. A opção por uma carreira de artista no campo coreográfico, incerta, concorrida e curta, por conta das limitações do envelhecimento do corpo, é vivenciada como um ato de coragem, de perseverança e de liberdade. Fazer o que gosta – dançar – e se sustentar com isso é signo de diferença e de identidade entre os bailarinos da Companhia. No caso de alguns homens trata-se, por outro lado, de uma alternativa de emprego remunerado e da inserção em um ambiente de trabalho no qual encontram maior proteção e respeito, no que tange à homossexualidade.

Apesar da disputa acirrada que marca a experiência profissional das mulheres na dança, as bailarinas por meio das narrativas defendiam e valorizavam a carreira e a sua escolha. E ao terminar a conversa mais articuladas e falantes do que os homens comentavam: “é só isso!”, “você não quer saber mais?”. Uma só bailarina, a única de fora do Estado de São Paulo, estava bastante insegura com a entrevista. Já os homens demonstraram maior fragilidade, estavam preocupados com o que me diriam e tratavam abertamente dos aspectos negativos da profissão. E também era possível perceber as mentiras que, por vezes, me contavam na repetição de fatos em mais de um relato. No final pareciam sentir-se aliviados de terem concluído o “desafio” e alguns até se desculparam pela “*performance*”, que consideravam ter sido insuficiente.

Embora as mulheres tenham revelado maior habilidade que os homens quanto às narrativas, bailarinos e bailarinas, estavam preocupados com as impressões que lhes causariam. Havia, a despeito da extroversão, desconfiança e cuidado em relação à imagem que queriam transmitir. A “representação oferecida” por esses “atores” atenta em “manter a impressão criada”⁵³ era antes de desenvoltura, mas o domínio da timidez e do constrangimento também se manifestaram no momento da entrevista. Uma das principais bailarinas da *Cia.* e também a mais articulada do grupo, por exemplo, não tirou os óculos escuros em um só minuto de toda a conversa, que foi realizada em um ambiente no qual não havia qualquer necessidade de proteger os olhos da luminosidade. Do ponto de vista das linguagens corporais foi possível apreender certo desacordo entre a apresentação cotidiana, a um só tempo, “confiante” e embaraçada do corpo do bailarino, e a versatilidade da *performance* virtuosa de seu corpo nas atividades da Companhia.

O atleta, o artista e a manutenção do capital corporal

Os usos do corpo no trabalho da *Cisne Negro Cia. de Dança* dizem respeito ao treino cotidiano de balé clássico que faz a manutenção técnica dos bailarinos e os aquece para as atividades do ensaio caracterizadas pela aquisição dos procedimentos da dança contemporânea e pelas repetições exaustivas, correções e estudo sistemático das coreografias que, por sua vez, mobilizam a qualidade dos movimentos. Além disso, a atuação constante no teatro e a experiência com as temporadas são também significativas para a formação, a um só tempo, do corpo e artística do bailarino. A “maturidade de palco”, ou seja, a desenvoltura desse profissional como artista é o resultado da incorporação dos processos vivenciados nas apresentações e no estilo de vida implicado na rotina da Companhia e na circulação com os espetáculos.

E é na condução desse cotidiano que os bailarinos adquirem virtuosismo, força, resistência física e domínio técnico impressionante e são ensinados a submeter o mecanicismo e o tônus pesado e musculoso à “intenção do movimento”, o que significa trazer algo de dentro para fora ou ao interpretar o papel de uma personagem o bailarino deve colocar “a sua personalidade dançando” (Informante 6). Essa é uma dimensão do trabalho da dança que não é fácil para muitos profissionais, que passam a introduzir e materializar no corpo a ideia de “ser artista” e não “apenas bailarino” no trabalho

⁵³ Erving Goffman, *A representação do eu na vida cotidiana*, 2008, p. 66.

profissional da Companhia. Esse obstáculo estabelece no interior do grupo uma distinção entre o “artista” e o “bailarino”, como mostra o relato de um recente membro do elenco:

Eu não me igualo a muitos bailarinos que estão ali e não sabem nem porque estão. Estão porque a mãe pagou a escola de dança desde criança, aí teve aquela formação e acabou se embrenhando no meio da dança porque não teve outra solução, porque também não gosta de fazer outra coisa. Mas é isso, aquela pessoa dentro de uma companhia, que dança, mas que não é um artista. Não é artista e ponto final. A pessoa é ou macaco de imitação, ou atleta, só. Então, eu não me assemelho, não me igualo a esse tipo de bailarino. Eu me igualo àqueles que têm a dança como meio de comunicação (Informante 7).

Não apenas nos ensaios e nos espetáculos, mas também no trabalho com diferentes coreógrafos e na passagem por companhias distintas de dança é que esses jovens interiorizam o aspecto artístico dessa atividade, que é pouco explorado no período de educação e vai sendo superado, por mulheres e homens, no decorrer do processo de profissionalização. Uma das bailarinas da *Cia.* que foi na adolescência considerada uma celebridade dos festivais de dança comentou o quanto era complicado interpretar um papel no início de sua carreira:

No começo dos ensaios, eu tive aquelas dificuldades, eu falava: “Ai, eu não sei ser Clara” [principal protagonista do espetáculo *Quebra Nozes*]. Aquela coisa de personagem. Foi o primeiro grande balé que eu fiz, fora da academia, ganhando um cachê. Foi a primeira experiência que eu posso considerar profissional, que eu dancei pra um grupo profissional, ganhando. [Eu] estudei muito. Aí, como eu estava com muita dificuldade – Dona Hulda gritava na sala “você tem que ser Clara, você tem que estar feliz!” Eu cheguei pra essa americana do Royal e falei: “Eu não sei ser Clara. O que eu tenho que fazer pra ser?”. Ela me falou uma coisa bem legal, ela falou assim: “Você já é a Clara, eu te escolhi porque você é a Clara. Então seja você. Como você estaria na sua noite de Natal, como você estaria com seus amigos, como você estaria com seus pais”. Aquilo me ajudou. Aí, eu consegui tirar algo interno para passar (Informante 5).

Outra coisa importante para o trabalho de bailarino na Companhia é a capacidade e a concentração mental empenhadas em decorar ou, na definição nativa, “pegar” as coreografias. O bailarino precisa ser rápido, atento e inteligente para marcar os passos, mudar de registro coreográfico, de um momento para o outro, e saber exprimir o que o coreógrafo pede. De modo que a energia, a estafa e a tensão dizem respeito também a um esforço do intelecto. Se, por um lado, as mulheres se submetem a um exercício corporal mais masculino, por outro, os homens, que executam com mais facilidade as atividades físicas, apresentam maiores dificuldades nesse aspecto. Muitos bailarinos chamam atenção nas entrevistas para o cansaço mental e para o estresse da

profissão, o que é mencionado apenas uma vez no relato das mulheres. Uma delas inclusive comentou com um sorrisinho irônico: “o homem é mais travado, como eu vou dizer, o homem é mais lento, eu acho, não são todos, mas, para pegar as coisas” (Informante 4).

Não obstante, mulheres e homens estão submetidos não apenas a demanda do estresse mental para aprender as coreografias, como também às tensões relativas diretamente ao corpo. Lesões, dores, machucados, cirurgias e exaustão física fazem parte desse universo de trabalho. Para além de administrar a energia por conta do ritmo acelerado das atividades da Companhia, o bailarino tem que saber conviver com as dores, o cansaço e os riscos do corpo, que está em seu cotidiano vulnerável às fraturas, distensões musculares, contraturas, rompimentos de ligamentos, deslocamentos, entre outros. De modo que as condições corporais para a realização do movimento coreográfico virtuoso, artístico e atlético implicam sacrificar o próprio corpo na medida em que o mesmo torna-se apto como instrumento profissional da dança.

As mulheres apresentaram problemas crônicos no corpo como dor na lombar e nas costas, hiperlordose, hérnia servical e fraturas. Já os homens se dividem entre aqueles que dizem não ter os machucados e o cansaço que muitos bailarinos manifestam e outros que passaram por complicações mais sérias. Dois dos integrantes do elenco já haviam feito cirurgia no joelho e outro comentou que tinha se machucado feio em várias ocasiões nas quais deslocou ombro, tornozelo, braço. Parte desses acidentes ocorre, de acordo com alguns bailarinos, em razão da falta de noção com o balé clássico. Se, de um lado, esse estilo traz danos físicos ao corpo, de outro, essa dança, ao promover domínio e consciência técnica, também o protege. A atuação em espetáculos de repertório ou mesmo em coreografias contemporâneas faz com que o bailarino menos versado no balé clássico esteja mais vulnerável a golpes pontuais e mais profundos no corpo. Mas, os homens são menos atingidos pelo ritmo e pelos riscos de trabalho se comparado às mulheres. E talvez, em função disso, as bailarinas tenham uma relação de mais cuidado com o corpo.

Para evitar ou tratar das lesões ou de possíveis intervenções, as mulheres, além de tomar antiinflamatórios e relaxantes musculares, – prática quase diária entre os dois sexos – investem fora do horário de trabalho na manutenção do corpo com pilates, musculação, massagens e quando necessário RPG. Boa parte dos bailarinos não faz esse

acompanhamento e limita-se ao uso dos remédios, a passar gelo, a fazer alongamentos depois do ensaio ou mesmo as alternativas de energéticos. Um dos principais bailarinos da Companhia contou que foi parar no hospital depois de ingerir o líquido estimulante em uma turnê na Argentina:

Eu já saí do palco de ambulância, mas eu vou às últimas conseqüências de energia. Porque eu quero tanto aquilo, gosto tanto que até [...] É que é assim, lá em Buenos Aires, eu tomei um energético de lá chamando *Speedy*. E aí, eu tenho muita energia no palco, não sei se você já chegou a ver [...] Porque é muita energia, muita. Até, você pode me dizer que eu não estava bonito, mas vai falar que eu estava com energia. “Menino, que é essa sua energia no palco, parece que você vai ter um ataque”. Então, automaticamente, naturalmente, eu já sou assim, entendeu? Então eu fui e tomei o negócio, pra me dar mais energia, porque já era o nosso quarto dia. Já estava muito exausto. E todas as nossas apresentações, são de duas, três ou quatro coreografias numa noite. Então, você acaba tendo uma resistência de cavalo. Mas também tem uma hora, você é humano, tem uma hora que você não vai agüentar, você vai cair. E era a hora que eu ia cair. Então eu falei: “Opa, então eu vou tomar um Red Bull” (Informante 12).

A manutenção do corpo é financiada, salvo o pilates, com os recursos dos próprios bailarinos. Mas, apesar do plano de saúde garantido, a direção tem uma política de assistência no que diz respeito aos acidentes de trabalho. Em casos mais graves, como os que envolvem cirurgia, a companhia investe na recuperação do bailarino. No entanto, não há um critério de escolha, que é aleatória, e a prática é exercida no âmbito da cultura do favor. O médico da *Cisne Negro Cia. de Dança* é Joaquim Grava, o mesmo que trata dos jogadores de futebol do *Corinthians*. O bailarino “eleito” é operado por ele e faz fisioterapia com a sua equipe já que na maioria das vezes é preciso um ortopedista especialista em atletas para tratar desses profissionais. Essa questão foi abordada em uma das reuniões que fiz com a direção, que relatou a seguinte situação:

No ano passado tivemos um problema com uma bailarina, que rompeu os ligamentos do joelho e fez fisioterapia com o nosso médico que é o Joaquim Grava o médico do *Corinthians*. Então procuramos dar o melhor [...] Se fosse uma empresa normal tem o seguro saúde que a gente tem, opera no hospital e, tudo bem, e nosso convênio não é um pé de cabra não. Mas aí a D. Hulda falou não, não é qualquer ortopedista que pode cuidar dela, tem que ser o Joaquim Grava. Ele não cobrou a cirurgia, mas o hospital cobrou, o anestesista cobrou, o fisioterapeuta cobrou [...] Foi uma cirurgia complicada, ela foi recuperada, voltou a dançar. Nós gastamos vinte mil reais para recuperar essa moça [...] E quando ela se sentiu melhor ela foi embora e levou mais dois junto (bailarinos), e a gente investiu. Bailarino acha que lá fora é melhor, que o pasto do vizinho é sempre mais verde.

O fato de o médico da Companhia ser o mesmo do time de futebol do *Corinthians* é muito revelador do atletismo que caracteriza a atividade do corpo da

Companhia. Em muitas das entrevistas, os bailarinos comparam o seu trabalho, no que diz respeito às condições corporais, com o dos jogadores de futebol.⁵⁴ E essa ginástica pesada e arriscada, que sujeita o bailarino a sérios machucados, pode, no limite, deixá-lo impossibilitado de dançar ou, o que dá no mesmo, fazer com que “seja demitido por dano físico” (Informante7). Todos têm que conviver com esse fantasma e alguns são mais receosos quanto à possibilidade de ocorrer alguma “fatalidade”: “penso em fazer alguma coisa fora da dança. Vai que acontece alguma coisa. Não dá para saber o dia de amanhã” (Informante 8).

Contudo, de um modo geral, a relação que os bailarinos estabelecem com o cuidado e a maneira de tratar o físico é de certa inconsciência e afastamento do corpo e, conseqüentemente, de superação da dor. Até porque o corpo é a sua ferramenta de trabalho e a concorrência no meio não é de se negligenciar. Além disso, ao retornar de uma recuperação o bailarino se depara com dificuldades para voltar a forma corporal que garante a *performance* competitiva na Companhia. Apesar dos riscos de lesões, dos machucados e das ameaças de cirurgia os bailarinos não gostam de ficar parados, como mostra uma das integrantes do elenco:

Eu descobri o pilates e isso tem me ajudado muito no negócio da prevenção, né? Melhor você prevenir do que depois você ficar fazendo fisioterapia. E fazer fisioterapia, ninguém merece. Quando o bailarino machuca, não quer ficar parado duas semanas, não quer ficar sabendo de ordem de médico. Porque é horrível você ficar parada, depois você tem que voltar e é um trabalho muito maior. E machuca, não tem... é meio hipocrisia você falar que você não vai se machucar. Até tendo muita prevenção, de não sei o quê, de pilates, tal, é muita atividade, né? Então, às vezes, tem fratura por estresse, por exemplo. Ou, sei lá, você está fazendo uma coisa e estirou o músculo, ou distendeu, ou contratura, acontece, né? Mas, uma que você aprende a conviver com a dor. Então, você está com uma dorzinha, você dança do mesmo jeito [...] Quando eu distendi o músculo eu tive que fazer vinte sessões, essas coisas assim. É um saco, eu odeio, não gosto de fisioterapia, mas tem que fazer. Depois, por exemplo, teve uma vez que eu quebrei o dedinho do meu pé. Não quebrou totalmente, mas ele deu uma boa trincada. E aí, a gente estava quase indo por Nordeste, acho. E aí, eu ia ficar de duas a três semanas parada e a gente já ia viajar. Ai, foi terrível, porque aí, eu falava “não, não, eu estou bem, eu estou bem”, ‘não, você não vai fazer porque você ainda não pode”. Então, às vezes, até ela (a diretora de ensaio) tem que segurar porque o povo não quer ficar parado, né? Machucou, você taca um sprayzinho assim e vai dançar, depois, só no outro dia que você sente a dor.

A despeito de o corpo ser o principal instrumento de trabalho na dança, a relação que os bailarinos mantêm com a sua saúde é de certa inconsciência. Essa questão não é

⁵⁴ Sobre a prática profissional do futebol, consultar de Ricardo Benzaquen “Os gênios da pelota: um estudo do futebol como profissão”, 1980.

problematizada no meio e os aspectos negativos entre as dificuldades das condições de trabalho e a saúde do corpo são pouco verbalizados pelos bailarinos em razão, talvez, da concorrência no mercado e da dimensão da dança como um *metier* de vocação. A conquista da consciência de manter o corpo como instrumento de trabalho pode amenizar os vínculos de dominação entre os bailarinos e os seus empregadores e transferi-los do plano afetivo que os ligam a companhia a esfera econômica. E a proteção da integridade física pode também contribuir para o desencantamento do engajamento vocacional cujo investimento faz do risco sobre a saúde um sacrifício necessário.⁵⁵

Uma secreta inclinação: a “magia” da cena e a ética do asceta

No balé clássico ocorre uma estilização profunda do corpo que o torna hábil para atuar profissionalmente e o modifica também no âmbito de seu dia a dia. O processo de aprendizagem da dança acadêmica implica a construção de corporalidades e também de subjetividades que constituem a experiência corporal mais ampla de boa parte dos bailarinos contemporâneos de nossos tempos.

A permanência na dança clássica e o exercício de seu treino diário produzem condições corporais físicas e estéticas que traçam uma identidade para o bailarino. A postura, a posição da cabeça, a rotação externa das pernas e o desenho definido de suas linhas são características que diferenciam os bailarinos, já que a feição adquirida não é a da vida cotidiana, e faz com que os mesmos se reconheçam dentro e fora do mundo da dança.⁵⁶ Foi essa singular configuração corporal que fez com que alguns membros da direção e profissionais da companhia me percebessem como bailarina, o que facilitou minha inserção nessa pequena comunidade.

É também por meio dessa educação sistemática, repetitiva e de imitação de passos programados que o bailarino faz a aquisição das técnicas que tornam o corpo virtuoso, flexível, ágil e calculado. A força física e a habilidade desenvolvidas nessa formação, em que o bailarino submete-se a um rígido processo de disciplinamento, levam a um extremo controle e domínio técnico do corpo que, por sua vez, despertam

⁵⁵ Essa relação entre os bailarinos contemporâneos, a saúde e as condições de trabalho na dança é explorada por Pierre Emmanuel Sorignet em “Danser au-delà de la douleur”. In: Actes de la recherche en sciences sociales, n. 163, *Santé et travail: déni, visibilité, mesure*, 2006, p. 47.

⁵⁶ Ana Sabrina Mora, “Cuerpo, sujeto y subjetividad em la danza clásica”. In: Revista Question, n. 17, 2008, p. 9.

fortes sensações de segurança, prazer e liberdade. Essas relações de poder com o corpo no balé clássico “ocorrem como resultado das tecnologias que as produzem e que se mantêm em grande parte graças às essas sensações, fruto da efetividade dessas tecnologias”.⁵⁷

No entanto, essa dimensão subjetiva não se restringe ao balé clássico, mas diz respeito também, ainda que vivenciada de outra maneira, a outros estilos de dança. No ato físico da execução das técnicas clássicas na aula ou dos procedimentos contemporâneos no ensaio e, principalmente, no palco esses profissionais, a um só tempo, acionam e são acionados por esta relação entre mecanicismo e experiência subjetiva⁵⁸ que produz, no manejo controlado do corpo e do esforço e da emoção despendidos, sentimentos íntimos e abstratos de poder e transcendência. E essa ligação que altera e dinamiza o corpo é também estimulada pelas disputas acirradas do universo da dança, pela intervenção de professores, diretores de ensaio, coreógrafos e pela presença de um público.

Além disso, essas percepções físicas e psíquicas excedem a atividade mecânica e não agem apenas no corpo que está em ação coreográfica, mas também naqueles que já passaram por ela. No momento da observação de campo, que estive entre os bailarinos no interior de seu mundo, precisei lidar com uma espécie de abstinência e com estranhos sentimentos de frustração. O piano, o espaço, as músicas, os movimentos, as roupas, a atmosfera da sala e, sobretudo, os ritos do teatro e os espetáculos desencadearam em meu corpo os sentidos, as intuições e uma consciência que diziam respeito às minhas antigas experiências na dança.

Apesar de meu distanciamento de anos desse universo⁵⁹ experimentei, nesta ocasião, modificações que trouxeram à tona para minha *hexis* corporal de pesquisadora feições mais nítidas de meu antigo corpo de bailarina amadora. Nesse período de imersão, o meu corpo não parou de produzir as sensações de emoção, de ânimo e de prazer com a dança que, no entanto, não podiam se concretizar a não ser como atividade sublimada de quem deixou a dança e tornou-se socióloga. Procurei me utilizar de minha antiga e conhecida *hexis* corporal como recurso para me aproximar da companhia e dos

⁵⁷ Ibid, p. 14.

⁵⁸ Ibid, p. 12.

⁵⁹ Desde que me afastei do balé como atividade sistemática, não deixei de participar como bailarina amadora de cursos no Brasil e no exterior de balé clássico.

bailarinos. Por outro lado, tive que controlar o estado espiritual de minha interioridade que havia se apoderado ou sido apoderada por meu objeto de análise. Isto é, eu estava ali como pesquisadora e não como bailarina e era preciso assumir, portanto, certa “neutralidade axiológica”.⁶⁰

Mas, no processo etnográfico o pesquisador está inserido no ambiente vivo e animado de seus dados de modo que o seu corpo “participa”, em ação, da apreensão do objeto estudado. Mais ainda quando se trata de pensar diretamente o corpo, no caso, o do bailarino. Prestar atenção a um e com o corpo e aos outros corpos “amplia o campo no qual podemos procurar fenômenos de percepção e atenção, e sugere que prestar atenção ao corpo pode nos ensinar algo sobre o mundo e sobre os outros que nos rodeiam”.⁶¹ Cabe então considerar que o “campo de possibilidades interpretativas é contínuo entre observador e observado”.⁶²

No entanto, não é possível negligenciar no plano intersubjetivo da etnografia o diferente papel dos “corpos” em questão. Eu que havia abandonado a dança e seguido as ciências sociais estava ali para investigar os bailarinos que fazem da construção de tais subjetividades não um objeto de estudo da sociologia, mas um modo de vida. O que significa dar o corpo em sacrifício porque é na submissão da aquisição e da efetivação do domínio técnico da dança, cujos processamentos implicam riscos, machucados, dores e lesões, que os bailarinos concretizam as relações de poder com o corpo que produzem sensações de difícil apreensão material de prazer, sensualidade, emoção e liberdade.

A construção de tais corporalidades e subjetividades é o resultado do dia a dia de trabalho desse profissional. E essas vivacidades capturadas pelo “sabor e a dor da ação”⁶³ são sentidas na rotina das aulas, dos ensaios e, sobretudo, dos espetáculos – momento em que atingem significado mágico. Da coxia à cena, como que em fração de segundos, esses sentimentos se aquecem, se agitam, transubstanciando-se em uma espécie poderosa de química que domina o corpo do bailarino e da qual ele ficará dependente. É no palco, dançando, que esses jovens artistas experimentam, levando às últimas

⁶⁰ Max Weber, “O sentido da ‘neutralidade axiológica’ nas ciências sociais e econômicas”. In: *Metodologia das ciências sociais*, 2001, p. 361.

⁶¹ Thomas Csordas, “Modulações da corporeidade”. In: *Corpo, significado, cura*, 2008, p. 372. O autor trata da dialética entre consciência perceptiva e prática coletiva buscando compreender a percepção como modos somáticos de atenção, que são maneiras culturalmente constituídas de estar atento a e com o corpo em espaços que incluem a presença corporificada de outros.

⁶² *Ibid*, p. 382.

⁶³ Loïc Wacquant, *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 11.

consequências, a transcendência ao plano subjetivo e sagrado desta atividade. Esse “estado de graça”, a experiência limite, que confere ao bailarino seu papel de intérprete⁶⁴ é considerado por boa parte dos bailarinos entrevistados o “momento mágico”, que faz valer à pena a profissão:

O legal pro artista, pro bailarino, é estar no palco. Então, quanto mais você estiver no palco, melhor você vai ser. É ele que te move, que te faz dançar, que te faz ser artista, que te faz ser bailarina, entendeu? A gente, que está aí trabalhando todo dia, a gente quer estar no palco. Esse é o tesão. É a magia. É. Porque ali, quando você está dançando, não sei te explicar, é uma coisa minha isso. Mas é como se eu desaparecesse do mundo, entendeu? Como se você transcendesse. Tipo isso assim, sabe? É uma sensação... não sei, é inexplicável. É isso que me faz vir todo dia trabalhar. Só quem passa consegue falar, entendeu? Você já dançou, você já foi bailarina, você sabe. Mas essa coisa de você viver da dança, de estar no palco, mesmo com dor... Porque é impressionante, você pode estar morrendo de dor, chega lá na hora desaparece tudo. Como você vai explicar isso, entendeu? É adrenalina, é emoção. Então, eu acho que isso supera tudo. Pra mim, é essa magia de estar no palco (Informante 1).

Os efeitos sobrenaturais da cena estimulados pela conexão de intensas sensações de prazer, comoção, sexualidade e poder com o corpo promovem fascínio e sedução por essa atividade. É isso que faz com que os bailarinos estabeleçam com a dança uma relação de paixão, na qual o sofrimento, os martírios e a violência do corpo são suplantados na medida em que o mesmo é invadido de entusiasmo e exaltação. A cena é como uma “droga” para o bailarino.⁶⁵ E o seu corpo interno na atmosfera encantada do palco torna-se adicto da experiência do nexos entre satisfação, delicadeza e agressão. A submissão e a dependência aos sacrifícios desse *metier* podem ser justificadas, como mostra um dos bailarinos da Companhia, pelo abstrato sentimento de amor à dança:

Até o ano passado eu pensava em parar de dançar. Ficar dançando a vida inteira, eu não quero morrer pobre. Depois que eu fiquei três meses parado eu pensei “não vou parar de dançar nunca”. Porque eu amo muito. É muito amor você ter que estar todo dia naquela sala... não é que nem escritório, você está de saco cheio, você senta lá... é diferente. Você tem que fazer, por mais que seu corpo esteja acabado, você faz. Tem que ter muito amor pra sentir dor todos os dias, pra poder ter o estresse todo dia, pra poder mexer o corpo quando você não quer mexer. Tem que levantar da cama todo dolorido, “é, tenho que mexer meu corpo hoje”. Não é a mesma coisa que você trabalhar em escritório, trabalhar de médico. É lógico que cada profissão tem a sua penitência. Mas balé... Mas

⁶⁴ Pierre-Emmanuel Sorignet, *Le métier de danseur contemporain*, 2001, p. 363.

⁶⁵ Depoimento de bailarino no documentário de Nils Tavernier *Tout près des étoiles: les danseurs de l'Opéra de Paris*, 2001.

acho que torna lindo por isso, porque as pessoas que fazem é porque amam muito... e se não amam você vê em cena. Até, uma professora nossa aqui, ela é bem famosa, eu voltei da Europa e falei que ia parar de dançar, não sei o que, e ela: “Imagina! Deixa eu falar uma coisa pra você: todo mundo diz que sapatilha é o castigo, você coloca, você nunca mais você consegue tirar” (Informante 9)

A sensação mágica do palco que induz ao amor à dança e os breves minutos de glória que a cena promove é elemento central na direção e na ligação dos bailarinos à conduta de vida da dança como profissão. A ação, a disciplina e a resignação que permitem o controle e o domínio técnico do corpo de bailarino são qualidades que caracterizam a ascese do *ethos* coreográfico, por meio da qual esse profissional torna-se capaz de atingir o virtuosismo que o transportará ao nível sagrado, quase religioso dessa atividade. A ascese corporal da dança produz “estímulos psicológicos” que são uma poderosa alavanca para a inserção e a permanência na dança quando concebe o trabalho com o movimento coreográfico como uma vocação artística, como um meio para o bailarino eleito alcançar e se certificar de seu “estado de graça” neste mundo, ou dar sentido mágico, excepcional, a sua vida.⁶⁶

Não obstante, a adesão a essa crença da vocação para a dança – que repousa na inculcação sistemática dos valores artísticos pela família e pelas instâncias de formação e que, no caso do meio coreográfico, passa também pela ascese corporal⁶⁷ – é concretizada por uma minoria no âmbito do conjunto mais amplo de bailarinos amadores e que faz do ingresso profissional à dança uma prática de busca de liberdade⁶⁸, um ato de transgressão da própria condição de existência, um desejo por uma ou nova identidade, uma particular experiência com a sexualidade que, no entanto, se realizam apenas por meio das penitências no corpo. Cabe, portanto, investigar quem são os portadores que constituem essa minoria que é atraída para o meio coreográfico e os

⁶⁶ Max Weber, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, 2006, p. 116, 162. O autor trata da qualidade ascética da doutrina protestante como uma valorização religiosa do trabalho profissional que se torna o recurso ascético supremo de comprovação e regeneração do ser humano e da autenticidade de sua fé. A ascese protestante promove o estímulo psicológico para a sistematização metódica da conduta de vida quando racionaliza o trabalho como vocação profissional, como uma maneira de garantir a salvação extramundana. É por meio do trabalho metódico, da ascese intramundana, que o protestante pode alcançar a salvação “extra” mundo. Me utilizei dessa reflexão, guardadas as devidas proporções, para auxiliar na interpretação a respeito da atração pela dança. A experiência ascética do trabalho coreográfico viabiliza e tem como compensação o estado sagrado e subjetivo da cena, que suscita no bailarino uma espécie de sensação de “salvação” e de transcendência neste mundo.

⁶⁷ Sobre as vocações artísticas e, particularmente, a respeito da aproximação da vocação religiosa e a da dança ver de Gisèle Sapiro “La vocation artistique entre don et don de soi”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 168, *Vocations artistiques*, 2007.

⁶⁸ Ana Sabrina Mora, “Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica”. In: *Revista Question*, n. 17, 2008, p. 14.

elementos e as condições sociais que orientam a materialização da vocação para a dança como profissão.

Mas, essa carreira também diz respeito a outras formas de dança como, por exemplo, a Nova Dança, uma das vertentes que representa à criação mais inovadora do movimento coreográfico. Esse segmento adquiriu significativa expressão no meio e a sua emergência e legitimidade redimensionou a estrutura e os fatores que mobilizam o acesso, a promoção, o prestígio e a elaboração de outros valores e sentidos desse universo. As características distintivas das modalidades de dança presentes no momento contemporâneo são o que estabelecem os critérios determinantes de diferenciação e de desigualdades do campo coreográfico.⁶⁹ Por essa razão, para tratar das especificidades sociais da minoria que integra o espaço profissional dessa atividade não é possível negligenciar os bailarinos portadores de um estilo considerado transgressor, de vanguarda, e que apresenta “um novo esquema de disposições”⁷⁰ em face à dança.

⁶⁹ Ana Sabrina Mora problematiza as diferentes formas de dança – a clássica, a contemporânea e a expressão corporal – como principais marcadores de diferença do meio coreográfico em detrimento às questões de gênero, que também assumem centralidade nas dinâmicas desse campo, em “Danza, género y agencia”. In: *Prácticas de oficio: investigación y reflexión en ciencias sociales*, n.4, 2009.

⁷⁰ Sergio Miceli, “A força do sentido”. In: *A economia das trocas simbólicas*, 1999, p. LI.

2º CAPÍTULO A ESTETIZAÇÃO DA VIDA

Atualmente é possível dizer que o espaço coreográfico da cidade de São Paulo se organiza pela oposição entre a dança contemporânea tradicional e a Nova Dança cujos traços distintivos residem na relação que os bailarinos estabelecem com o próprio corpo na sua dimensão estética, profissional e também cotidiana. A síntese dessa diferença se exprime em modelos corporais orientados entre “a força e a forma”, que estão de acordo com a maneira de conceber a dança e o corpo em cada um desses estilos coreográficos. De um lado, o corpo viril, acrobático, virtuoso, tomado como instrumento de trabalho, de outro, o corpo conceitual, liberado, consciente, voltado para a exploração de si. Trata-se de compreender a distribuição dos bailarinos entre essas práticas e, conseqüentemente, os ajustes desse profissional às formas corporais que, a um só tempo, conduzem e são o resultado de estilos de vida particulares.⁷¹

Essa cisão se estabeleceu quando o segmento mais radical de vanguarda elaborou uma nova definição do corpo e de seus usos na dança e vem se empenhando em seu domínio, o que implica também na imposição de outros estilos de vida no interior do universo coreográfico.⁷² A Nova Dança pode ser considerada expressão do reconhecimento da legitimidade das disposições de um grupo de bailarinos, que estava em desacordo com as tendências predominantes e mais convencionais desse mundo. A idéia dessa vertente consiste na construção de um corpo que leve em conta o seu estado “natural” e a sua conformação cotidiana em oposição do que até então o meio considerava consagrado: o corpo virtuoso e espetacular na sua versão tanto tradicional como moderna. De acordo com isso, as novas linguagens artísticas do movimento estão amparadas em tecnologias voltadas, por exemplo, para a improvisação que aprimoram a exploração da natureza instintiva, a atuação “espontânea” e a criação autônoma de bailarinos e operam, como conseqüência, na transformação da *hexis* corporal desse profissional e das condições sociais que a produzem.

⁷¹ O envolvimento com o corpo que essas práticas de dança sugerem está associado às vivências físicas e sociais originárias daqueles que vêm a ser um dia bailarinos. Como mostra Pierre Bourdieu, a “relação com o corpo é solidária com toda a relação com o mundo: às práticas mais distintivas são também aquelas que asseguram a relação mais distanciada com o adversário, são também as mais estetizadas, na medida em que, nelas, a violência está mais eufemizada, e a forma e as formalidades prevalecem sobre a força e a função.” (Pierre Bourdieu, “Programa para uma sociologia do esporte”. In: *Coisas ditas*, 2004, p. 208.)

⁷² A respeito da relação entre um estilo de vida dominante e a representação legítima do corpo ver de Pierre Bourdieu “Remarques provisoires sur la perception sociale du corps”, 1977, p. 51.

A abordagem menos espetacular e mais reflexiva e poética da relação com o corpo na dança mobilizou uma reorganização dos elementos polarizadores e orientadores desse universo. No caso do modelo contemporâneo clássico, a ascese corporal reside na base das rotinas de formação e profissional dos bailarinos. Já no circuito de vanguarda se o corpo não perde em importância esvazia em tónus e o que vai sobressair no cotidiano de trabalho do bailarino não é o treino diário e a atuação regular no palco, mas as experiências, as atividades, os eventos, os cursos, a sociabilidade e as apresentações na dança como “um conjunto bem entrosado que procura fundir vida e arte”⁷³ a partir da elaboração de corpos criativos, cujos princípios dizem respeito ao sentimento, à autenticidade, à imaginação e à provocação.

A estetização da vida por meio da dança é o resultado de um sistema que articula e confunde a arte, o cotidiano e o corpo. Os bailarinos, entre os quais muitos passaram a se denominar como “intérpretes criadores”⁷⁴ ou a se considerar apenas “artistas”, aspiram, para além da dança, viver da arte inventando uma arte de viver que está condicionada às especificidades da aprendizagem e da atuação profissional das novas linguagens do movimento. Pertencer a essa entidade social fora do comum, a essa sociedade excepcional, que é o estilo de vida do artista, no caso, o do corpo, é um dos grandes atrativos para bailarinos e outros integrantes do meio cultural que buscam na dança a construção de um corpo plural e “sensível” para atuar em um plano artístico e intelectual mais amplo. E a sexualidade e o amor experimentados sob diversas formas de transgressão têm papel relevante na legitimidade desse corpo e na oposição que define socialmente esses profissionais dos bailarinos envolvidos com modelos coreográficos considerados mais conservadores e, sobretudo, comerciais.⁷⁵

⁷³ Antonio Candido, “A vida como arte”. In: *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*; Camargos, 2001, p. 13.

⁷⁴ No espaço coreográfico alternativo ocorreu a redefinição da figura de bailarino para a de intérprete criador. Essa transição é problematizada no 3º capítulo.

⁷⁵ Ao tratar do estilo de vida boêmio, Pierre Bourdieu problematiza a invenção do estilo de vida do artista. O primeiro que contribuiu para o segundo “com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa.” E mais, precisamente, sobre o modo de viver do artista, o autor mostra que “a sociedade dos artistas não é apenas o laboratório onde se inventa essa arte de viver muito particular que é o estilo de vida do artista, dimensão fundamental da empresa de criação artística. Uma de suas funções principais, e no entanto sempre ignorada, é ser para si mesma o seu mercado. Ela oferece às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro

Nova Dança

Nesse processo de redefinições é pertinente questionar o que é então dançar, para essas tendências inovadoras. E como se concebe a formação do corpo desse bailarino. Essa dança que dança o próprio corpo e cuja interpretação diz respeito à vida interior de seu portador é o resultado não apenas de aprendizagens de técnicas corporais. A relação entre o corpo e a saúde, o conhecimento científico como a fisioterapia, as outras artes, a universidade, e a formação cultural faz parte da construção do bailarino profissional da Nova Dança.

Em oposição à dança “comercial” desponta o fenômeno da dança em pesquisa, denominação dessa linguagem, em que o treino do corpo é ainda indispensável e perpassa por um vasto universo de técnicas. Apesar da plasticidade que caracteriza essa dança contemporânea, cabe destacar alguns dos procedimentos centrais que orientam a realização dessa *performance*, como a educação somática, a dramaturgia e a improvisação. Não se trata aqui de explorar detalhadamente essas técnicas e princípios, mas de apresentar alguns de seus elementos.

Uma das referências mais importantes para a dança contemporânea são os métodos da educação somática, um campo disciplinar cujo foco de aprendizagem reside na consciência do corpo em movimento no espaço. Na dança esses procedimentos dizem respeito à formação técnica e expressiva do intérprete. Tomando como ponto de partida o conhecimento da estrutura e do funcionamento do corpo, os bailarinos adquirem uma otimização da postura e da precisão de movimentos, amplitude, força física, flexibilidade e relação com o espaço, e previnem machucados no processo de reeducação do corpo. No âmbito da experiência íntima dos movimentos, esses procedimentos oferecem aos criadores a possibilidade de diversificar os seus suportes de inspiração e de expressão e permitem rever prioridades relativas “à estética do movimento da dança, ao processo da criação e, sobretudo, à concepção mesma do corpo na dança: o corpo transita da condição de *instrumento* àquela de *substrato*, o que significa dizer que o corpo real está na origem do fenômeno e da atividade da dança.”⁷⁶

modo aparece (ou seja, a outros grupos) como um desafio ao senso comum.” (Pierre Bourdieu, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, 1996, p. 72,75.)

⁷⁶ *Dictionnaire de la danse Larousse* (org. Philippe Le Moal), 2008, p. 806.

Moche Feldenkrais (1904-1984), esportista e judoca israelita de origem russa ⁷⁷, foi pioneiro da educação somática na elaboração do método que leva seu nome orientado pelo princípio de que “se você sabe o que faz, você pode fazer o que quiser”. Baseado no desenvolvimento motor da infância e das funções do corpo cotidiano seu interesse recai sobre a distribuição proporcional da força muscular do corpo e de sua transmissão por meio do esqueleto. Essas técnicas estão também ligadas ao sistema nervoso pela tomada de consciência do movimento pela palavra e não por modelos exteriores como a imitação pelo corpo do movimento do outro e pela integração funcional, ou seja, o toque de um praticante é o que dirige o movimento de outro.

Esse trabalho da dança contemporânea cuja base reside nas técnicas relativas à consciência corporal está em grande medida de acordo com os discursos de bem estar do ser humano e da saúde do corpo. Para uma bailarina da *Cia. 8 Nova Dança*, o corpo na dança contemporânea “é uma unidade saúde, medicina alternativa, espiritualidade e não se você é gordo, magro, bonito ou feio” (Informante 15). Contudo, na prática essa dimensão “saúde do corpo” é relativizada por um trabalho que demanda agilidade e constrangimentos físicos. A consciência do corpo que dança se manifesta de modo significativo nessa formação em que o sofrimento e a habilidade física estão submetidos aos princípios dessas doutrinas, mas que, no entanto, não deixam de existir.

Outra estratégia que busca desviar o foco da ginástica virtuosa da dança e do “bailarino que brilha por seu esplendor técnico”, “no vazio mecânico” ⁷⁸, é o papel relevante que a dramaturgia assumiu no interior dessas práticas da dança. Os procedimentos do teatro são, como mostra um bailarino da *Cia. 8 Nova Dança*, de grande importância para essa aprendizagem:

O que é indispensável para a formação do bailarino contemporâneo, hoje, é trabalhar o estado cênico. Isso é uma coisa que podemos chamar de dança contemporânea. O estado cênico é a sua presença em cena, que está ligado à velocidade do pensamento, ao olhar, se você vai falar ou não em cena. Qual é a postura e a energia que você faz passar por ti quando você está em cena. Isso não depende da técnica do clássico, contemporâneo, moderno. É um exercício teatral, de dramaturgia. Temos hoje uma coisa que chama roteiro dramático para a dança, que vê o movimento como uma frase que você fala na hora que dança, só que ao invés de falar você expressa isso com o movimento. Esse roteiro de ações é cada vez mais composto de outras coisas além do próprio movimento [corporal]: é composto de fala, de elementos cênicos diferentes da arte moderna, que

⁷⁷ Ibid, p. 157.

⁷⁸ Mary Wigman. Carta publicada em “Les acquisitions techniques en danse contemporaine: cahiers de la pédagogie”. Centre National de la Danse, 2003, p. 7.

são coisas do nosso cotidiano que vêm para o palco, e têm também muito depoimento pessoal. Então o bailarino contemporâneo tem que saber trabalhar muito bem com a sua autenticidade no palco. O que você traz da sua vida para o palco. Acabou, não existe mais aquela coisa de você ser um super técnico, de dar sei lá quantos... [fouettés] (Informante 19).

“Depoimento pessoal”, “saber trabalhar com sua autenticidade no palco”, “o que você traz da sua vida para o palco” são expressões que conduzem a outra dimensão significativa dessa dança contemporânea: a personalidade do intérprete. A dança contemporânea demanda um grande investimento do intérprete que deve colocar em cena a sua personalidade por meio da qual deve expressar um tema abstrato como o “tempo”, “a poesia”, ou encarnar conceitos desenvolvidos, ou não, pelo coreógrafo. Pierre-Emmanuel Sorignet explicita o momento apropriado em que a personalidade deve se exprimir:

A improvisação ou a composição são então instantes privilegiados nos quais o bailarino pesquisa em sua história ou em seu imaginário os elementos que fazem eco às solicitações do coreógrafo. Dessa forma, como para o ator, trata-se de descobrir [...] novas facetas de um eu múltiplo que se revela no e pelo trabalho de criação.

[...]

No entanto, a dança contemporânea se distingue do trabalho de interpretação do ator, que tem como apoio o suporte do texto, ou o trabalho do cantor de ópera, que se reporta ao libreto e às interpretações anteriores. Em um grande número de companhias nas quais o trabalho é principalmente centrado na improvisação, o bailarino [...] é conduzido pelo coreógrafo para encontrar ‘nele mesmo’ os elementos que permitam conceber uma peça. O bailarino produz assim, por um esforço que é próximo da pesquisa psicanalítica, uma dança-reflexo de um aspecto de sua personalidade.⁷⁹

Para esse complexo exercício que consiste em transmitir, expor, “desnudar” a própria personalidade, muitos dos bailarinos entrevistados manifestaram a relevância de uma formação cultural ampla a que devem se submeter para atingir um estado artístico que não decepcione os seus interlocutores. Ou seja, ir a museus, teatros, cinemas, ler, sintonizar-se com as novas mídias ou mesmo se habilitar em outras atividades artísticas. Esse conhecimento adquirido ou já incorporado nas experiências familiar ou escolar deve ser redimensionando para o âmbito de um capital cultural mais amplo, que é elemento fundamental para o trabalho de improvisação no qual o bailarino tem que desenvolver a sua capacidade psíquica e intelectual para criar.

Trata-se de um trabalho, ainda segundo Sorignet, que o bailarino, por meio do encadeamento espontâneo do movimento, elabora e compõe sobre um tema não de

⁷⁹ Pierre-Emmanuel Sorignet, *Le métier de danser contemporain*, 2001, p. 381.

modo narrativo, mas conceitual. É preciso inventar, criar a partir de princípios ou conceitos abstratos como o “desejo”, a “violência”, a “libertação do eu profundo”. A idéia de “deixar o corpo seguir o seu movimento” – “deixar rolar” – ou a máxima de “encontrar um estado”, são fórmulas, para Sorignet, “que designam o poder de experimentar a simbiose da representação da idéia com o movimento”⁸⁰, capacidade de abstração difícil de ser apreendida para muitos bailarinos. Nas palavras do autor:

Improvisar é colocar em marcha um conjunto de repertórios pré-constituídos no curso da formação em uma escola e/ou a sedimentação de diversas experiências escolares, familiares, profissionais, mobilizadas e recompostas com o objetivo de responder à demanda do coreógrafo, aos imperativos de seu ‘estilo’ e de sua técnica corporal. Trata-se, de certa maneira, de comprovar ‘cultura’, isto é, de colocar em marcha um conjunto comum de esquemas fundamentais, preliminarmente assimilados, a partir dos quais se articula [...] uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares.⁸¹

A improvisação é, a um só tempo, um conjunto de técnicas – do qual se desdobram outros procedimentos como o contato-improvisação – e um recurso usado como linguagem cênica. Do ponto de vista da aprendizagem:

O ateliê de improvisação torna-se um instrumento indispensável à formação do bailarino, por desenvolver a criatividade e conduzir à composição [...] Abertura no plano da criatividade [a improvisação] não permanece menos ligada a saberes adquiridos e, se sua prática permite a libertação das limitações inerentes aos códigos que estão subentendidos em toda técnica, ela dificilmente pode ser concebida sem um mínimo domínio técnico.⁸²

O *Centre National de la Danse* de Paris organizou uma publicação que indica alguns caminhos pedagógicos para a formação de bailarinos, que dizem respeito à improvisação. Em *Les acquisitions techniques en danse contemporaine* são apresentados objetivos que estão de acordo com a aquisição técnica e competências desejadas para o aprendiz do improvisado. Aqui a formação tem que levar em conta, no plano corporal, a capacidade de explorar, diversificar, combinar, inventar movimentos e criar danças curtas sobre um tema dado com ou sem música. Outra coisa é a composição de seqüência a partir da situação no espaço, da qualidade e intensidade do movimento, da dosagem de energia, da pontuação e frase, da estrutura e forma, e o potencial de memorização e transmissão de uma seqüência coreográfica. Além disso, é preciso

⁸⁰ Pierre-Emmanuel Sorignet, *Le métier de danseur contemporain*, p. 340.

⁸¹ *Ibid*, p. 341.

⁸² *Dictionnaire de la danse Larousse* (org. Philippe Le Moal), 2008, p.746.

aprender a ouvir o corpo, que deve ter a faculdade de se concentrar e de se compreender. Mas, esse trabalho técnico de qualificação do corpo está, antes, submetido aos exercícios do espírito como desenvolver o imaginário, a criatividade, a autonomia e incentivar o gosto e a audácia de inventar movimentos.

Lindos, excêntricos, livres e criativos

Na década de 90, quando ocorreu a emergência dessas linguagens do movimento e a reestruturação do espaço da dança em São Paulo, a fronteira entre amadores e profissionais foi problematizada de acordo com a cisão entre a dança considerada comercial e a dança em pesquisa. Na primeira, em que a formação clássica do corpo é recurso fundamental para a profissionalização, os limites estão bem estabelecidos. Na segunda, que pressupõe a construção de um novo corpo para dançar, os contornos que marcam essa diferença são flexíveis. Essa abertura permitiu a circulação e a atuação de outros agentes no meio: para além de bailarinos foram incorporados no universo coreográfico intelectuais, atores, músicos, artistas plásticos e amadores de toda sorte que passaram a fazer parte das produções e das dinâmicas desse mundo.

As condições sociais que mobilizaram essas mudanças e o prestígio que a coreografia alternativa conquistou na cidade foram, entre outras coisas, o resultado da criação de instituições e de espaços destinados a essa prática. Para além do *Estúdio Nova Dança* (1995-2007), os principais centros de formação da dança mais conceitual no Estado estão na Universidade.⁸³ No momento, faz parte da vida cultural de São Paulo uma variedade significativa de estúdios, salas e teatros voltados para essa produção. Entre as quais a *Crisantempo*, que passou a ser, desde 2004, ano de sua fundação, o cosmo em torno do qual gravita a cena paulistana da dança contemporânea de vanguarda. O espaço foi iniciativa de mecenato artístico protagonizado por uma ex-bailarina que pertence às mais altas camadas da elite econômica do país, que embora tenha vivenciado experiências profissionais no universo coreográfico europeu, americano e brasileiro abandonou e não tem mais interesse pela dança.

A sua particular trajetória é uma pequena crônica da concepção de viver não apenas só de fazer e trabalhar com dança e arte, mas de viver como se a vida pudesse

⁸³ A respeito da proliferação do ensino superior de dança no Brasil, ver o 3º capítulo. As principais faculdades de dança do Estado de São Paulo são a da UNICAMP, a da PUC-SP e a da Anhembi Morumbi.

ser concebida como arte e mais do que isso, como se o cotidiano devesse ser transformado e dirigido pela plenitude dos princípios de amor, de liberdade, de criatividade, de excentricidade, de espontaneidade⁸⁴, que são parâmetros orientadores da produção artística contemporânea mais irreverente e transgressora de nossos tempos e que foram radicalizados pela vanguarda da dança. Nesse sentido, ocorre aqui um trânsito de mão dupla, de atração recíproca, entre a visão de mundo e as condições de existência de frações das camadas dominantes e a de segmentos do mundo da arte. Segue abaixo a “narrativa literária” do percurso, muito revelador dessa dinâmica, dessa ex-bailarina, hoje mecenas do espaço de dança contemporânea mais importante da cidade:

A minha é uma história particular, de certa forma é uma trajetória excêntrica. Comecei a dançar com cinco anos. A minha mãe sempre foi apaixonada pela dança, fez Maria Duschenes na juventude, e me colocou pequenininha no balé. Iniciei minha formação no *Stagium* com a Marika Gidali. O movimento hippie estava despontando e havia ali um grande dinamismo criativo. Com sete anos passei a ter experiência de palco e ainda criança circulei no Balé Teatro, fazia aulas de Martha Graham, moderno e me metia no curso dos adultos. Apesar disso, o que eu dançava mesmo era balé e eu não tinha facilidade: não tinha *en dehors*, não tinha pernas longas, não tinha peito de pé, não era assim tão flexível. Mas, eu gostava e tinha muita vitalidade física. Era boa em esporte, fazia também ginástica olímpica, enfim, eu era vigorosa e a dança me dava barato, aquilo de sair suando, a adrenalina, a endorfina.

Na adolescência comecei a questionar se o meu caminho era na dança. Eu tinha facilidade para desenhar e também pensava em ser artista. No entanto, ingressei no grupo juvenil do *Stagium*, no qual enfrentei os desafios do aperfeiçoamento técnico. Eu tinha bom ritmo, bom ouvido e passei a fazer aula diariamente, ensaiar com regularidade, apresentar repertórios. E, nesse momento, cheguei a pensar em um dia me profissionalizar. Antes de terminar o colégio fiz uma viagem para Nova York e um amigo me levou ao estúdio do Merce Cunningham. Me apaixonei, pirei, aquilo era incrível e eu pensei comigo mesma: é aqui que eu quero estudar. Meus pais me apoiaram, nós tínhamos condições. E lá fui eu, ainda muito jovem, para Nova York fazer uma aprendizagem e entrar em contato com essas potências da criação: Merce Cunningham, John Cage, pessoas míticas, imortais. Permaneci nesse estúdio por um ano. Contudo, me sentia solitária, desassistida, e dispersava muita energia emocional. Nessa época, tive certo desajuste com a alimentação, regular peso, comer demais ou de menos, essas coisas...

Retornei ao Brasil e comecei a dançar com o Yvaldo Bertazzo e logo depois fiz, com o Klauss Vianna, *Clara Crocodilo*. Esse foi o meu primeiro trabalho remunerado. Foi uma experiência sensacional. Trabalhei sempre com grupos e nunca fiz audição para companhias como o Balé da Cidade. Em, primeiro lugar, porque eu não teria passado, em segundo, porque eu não seria aceita e, em terceiro, talvez eu não quisesse mesmo. Eu sempre soube que a minha capacidade, o meu potencial, não era de ser só um executor bitolado. Eu desenhava, tinha idéias e, sobretudo, era uma pessoa criativa. No final de minha estadia nos EUA, participei do *American Dance Festival* e fiz lá minha maluquice, que foi super reconhecida. Eu tinha uma concentração, era um transe que você precisava ser capaz de fazer, e eu tinha essa capacidade que é você entrar no que está fazendo. Eu sabia que não era só uma executora. Um dia um coreógrafo me pediu para improvisar. Eu improvisei e ele muito impressionado me disse: escuta, você é

⁸⁴ A respeito da idéia de estetização da vida e de mecenato ver de Antonio Candido “A vida como arte”. In: *Villa Kyrial: crônica da Bella Époque paulistana*; Camargos, 2001, p. 11.

coreógrafa, é muito sério o que você está fazendo; e eu estava lá largando à louca. Mas eu sempre tive dúvidas quanto a me tornar uma coreógrafa.

Depois de *Clara Crocodilo* ingressei no espetáculo *Caminho* de Lia Robato, que montou um balé lindo em homenagem a seu pai, Pedro Xisto, poeta concretista. Fui chamada na audição e esse foi um trabalho mais rico que o *Clara Crocodilo*, que era uma piada, mais teatral, o público não era de dança. O *Caminho*, não, foi no Teatro Cultura Artística. Passei muito tempo ensaiando, trabalhamos muito e tive uma grande alegria, que foi ficar amiga de um bailarino. Uma amizade de bailarino com bailarino. Nós montávamos pequenas peças, aquecíamos junto no porão mágico e criamos danças para apresentar no Centro Cultural São Paulo. Mas, eu era uma pessoa complexa. Quando terminou isso eu tinha lá minhas carências afetivas de um relacionamento e de outro e acho que isso me deixava meio... Tinha um problema aqui no Brasil. Eu passava muito mal de ver criança pobre na rua, eu ficava mal e tava mal também por causa de um cara. Então eu peguei uma grana e fui para Europa com uns amigos e não sabia mais da minha carreira de dança. Tinha trabalhado um ano e meio por aqui.

Nessa viagem passei a morar na Itália quando comecei a namorar um cara de lá, e dispersei da dança. Até acabei dando aula em um centro cultural comunista da cidade, mas eu estava distante; naquele momento eu queria curtir a Europa, viver a Itália, aprender italiano, apreciar a paisagem da Toscana e pintar... E nisso, eu e o meu namorado, resolvemos ir passar um Ano Novo em Londres e foi um impacto, uma surpresa, um grande entusiasmo; ficamos apaixonados pela vida cultural de Londres. O ano era de 1984: o movimento *punk*, o *reagge*, a vida criativa, as pessoas se vestindo das maneiras mais absurdas e mais maravilhosas e para nós aquilo era tudo; eram excêntricos, livres, criativos, lindos e tinha mais as ruas, os parques e a vida noturna. Na ocasião eu tinha 22 anos e não queria explicar para a minha família o que eu estava fazendo ali e trabalhei em pub, em café, aprendi muito nesses lugares. Fui fazer também assistência de produção para cinema, enfim, tava...

Até que um dia apareceu o Michael Clark na cena de Londres, que era “o coreógrafo”. O cara era inovador, criativo, excêntrico; o *enfant terrible* do cenário londrino. E o meu namorado me questionou: “porque você não vai dançar com ele? Você não era bailarina?” Ele trabalhava com a técnica do Merce Cunningham, com Chequete, que eu havia aprendido com a Dona Maria Melo na minha formação básica de balé, que foi uma figura que amarrava sempre o meu pé na barra. Enfim, ele trabalhava com essas técnicas que eu conhecia. E um de seus bailarinos, um discípulo, abriu uma pequena companhia na qual eu trabalhei por dois anos. Daí eu voltei para dança. Eu conhecia bem os procedimentos e então eu dominava aquilo. O Michael Clark abriu algumas audições que eu fiz e não passei, mas depois ele me chamou para uma oficina na Escócia. Daí foi o sonho, um dia ainda vou escrever sobre isso.

Porque o Michael é muito especial e nós trabalhávamos o dia inteiro, depois saíamos para nos divertir. Bebia cerveja, rolava de rir, ia dormir tarde e acordava cedo para ensaiar e o meu corpo amava aquilo, executava bem, era perfeito, tinha um encontro ali. Eu fico arrepiada só de lembrar. E eu me apaixonei por ele e isso me deu problemas porque ele se irritou, foi um final difícil. Mas, naquele momento ele se ligou em mim, viu graça, me provocava, tinha um jogo semi-sexual embora ele fosse gay. Ele provocava a mim e as outras meninas. Tinha uma fixação com o meu corpo: “nossa, que corpo é esse?”. Era uma paquera, uma paquera gostosa de trabalho, era mais, era uma sedução, e ele era lindo de morrer e muito ativo na mente.

E nessas oficinas aconteceu uma coisa maravilhosa. Eu fiquei no lugar do Michael em uma das coreografias. Ele me botou no papel dele, imagine!? Eu era estagiária dessas companhias e com ele eu era a preferida. Fizemos um trabalho para televisão e depois uma apresentação para a abertura de uma feira de têxteis. O Michael tinha uma interlocução grande com esse mundo, com um pessoal que estava inventando a moda na época, *Bodymap*, bem vanguarda. E essa dança foi o auge da minha carreira. A coreografia era breve, vinte minutos, mas eu estava no meu elemento. Eu e o Michael criando juntos, ele estava buscando a criatividade e chamava a minha atenção quanto às minhas transgressões na coreografia: “pare de ser tão artística!!!”

Estava me dizendo que eu ia longe demais e, ao mesmo tempo, estava valorizando o fato de eu ser criativa. Era o tempo todo um jogo de estímulo e provocação e eu estava muito bem. Eu tinha saído de uma relação amorosa que não era legal, eu estava livre, profissional, e tinha sido valorizada dançando com o Michael Clark, quem consegue isso!!? E na verdade estava todo mundo no barato e nessa coreografia, no final, era um momento de simetria: era eu e ele como um casal. Eu estava apaixonada, achando que ia recuperar a “bixisse” dele, estava completamente viajando, mas estava no barato.

E ele começou a namorar um cara. E fizemos um último trabalho em formato alternativo, de *performance*, em uma galeria chiquérrima de Londres. E foi quando a minha história com ele desabou morro abaixo e eu de tanto pirada comecei a ficar meio dispersa e ele começou a ficar malvado e eu capacho total e isso o irritava ainda mais. E eu não estava executando como se estivesse no meu eixo. Eu estava patinando na minha história com essa fantasia e ele começou a me tratar mal e acabou. Passado um tempo, ficamos amigos. Foi uma experiência de realização total porque era sublime. O meio ligado a dança-teatro considerava o Michael Clark careta do ponto de vista técnico, mas, que nada, o cara era um visionário, muito espetacular. E eu gosto de coisa excêntrica e ele era um louco varrido.

Conheci o meu primeiro marido e voltei para o Brasil: me casei, tive uma filha e fiquei cinco anos na Bahia onde trabalhei com figurino, dancei, fiz assistência de direção. Ingressei também na faculdade de história, tava criando a minha filha e tinha uma tendência a uma acomodação nos livros e na vida doméstica, feliz com pouco. Depois retornei a São Paulo e comecei a namorar o meu segundo marido, que é um grande incentivador de minha carreira profissional. E ele era muito inquieto e me entusiasmou para voltar para a dança. Foi quando montei um trabalho meu, que era com poesia e chamava-se “Doze poemas para dançar”. Na época, o Arnaldo (Antunes) era meu cunhado e me ajudou a contatar uns poetas. Acabei fazendo uma coisa em torno do concretismo, que apresentei no Sesc Consolação. Deu tudo certo, mas eu sofri um pouco. Em Londres a minha lombar começou a dar sinais e três dias antes desse espetáculo tive uma crise. Tomei uma bola e fui para o palco. Mas, eu nunca mais senti tanto prazer, o êxtase, a sensação de estar no meu elemento. E eu estava insegura de assinar aquilo porque sempre me questioneei. Eu sou muito autocrítica. Sempre tive certa trava. Não era uma coisa livre e fácil coreografar. Coreografia não era uma coisa fácil e prazerosa para mim, era uma coisa sofrível, era uma coisa que dava bem trabalho assim.

Mais adiante o meu marido foi fazer um espetáculo, o *Baile Estelar*, e tinha resolvido também ingressar no curso de *Comunicação e Artes do Corpo* da PUC-SP. E eu me envolvi nesse projeto e nós ensaiamos no estúdio AID, que era uma sala grande, linda, na Vila Madalena. E aquilo me inspirou. Eu também queria ter um espaço para a dança e quem sabe nesse lugar eu voltaria a coreografar ou a organizar um grupo, dar aulas. O meu marido encontrou o ponto, compramos, reformamos e assim criamos a *Crisantempo* com uma ponte com a PUC-SP. Nós chamamos o pessoal do Klauss Vianna que trabalhava na universidade e o espaço já começou com uma proposta definida. E com isso eu dei a minha contribuição para a dança no Brasil.

A sala foi inaugurada, em 2004. E quando a sede do Nova Dança fechou, em 2007, muitos deles vieram trabalhar na *Crisantempo*. Eu confesso que não tenho identificação estética com esse tipo de dança, mas tenho grande admiração com a coisa da improvisação. Todos eles são muito capazes, são brilhantes. E nesse meio tempo eu tinha esse lugar e fui me dando conta de que eu não queria. Coreografar não era natural em mim, era na verdade forçar a barra, era tão sofrido, era tão difícil fazer uma frase. Eu tive uns momentos legais. O espetáculo “Doze poemas para dançar” teve os seus desdobramentos. Depois disso, eu parei de novo com a dança e comecei a ficar muito inquieta com as questões do meio ambiente. E estou totalmente empenhada em fazer na *Crisantempo* essa junção. Hoje vou raramente assistir dança e quando acontece de eu ir, não gosto, fico impaciente. Tenho os meus problemas com o que se faz no palco.

Para mim o que traz a experiência do profissionalismo é a sensação de você estar inteiro no que está fazendo, de você estar no seu elemento, de que aquilo combina com você, com a sua

aspiração, de que aquilo é arte. Eu tive a sorte de viver isso. Porque eu não nasci com corpo de bailarina. Provavelmente, eu não passaria nas audições de grandes companhias por conta de meu tipo físico. Mas, tive a sorte de experimentar o profissionalismo com total identificação estética, que é uma realização em outro nível. Eu tive essa sorte nesse meu caminho mambembe, excêntrico que foi dar em uma experiência de grande valor para minha evolução artística e como pessoa. E isso me deixou mais generosa. Eu tive sorte. Quem foi mesmo que falou que no mundo as coisas acontecem por questão dos fatores econômicos, da sorte e das relações?

Mesmo tendo uma atitude hesitante sobre os seus caminhos pessoais e, particularmente, com a dança, G pode ser considerada figura central do meio coreográfico paulistano, já que tornou possível a *Crisantempo*, iniciativa que teve papel nucleador na medida em que deu estabilidade e permanência a esse universo constituído de pequenos grupos e companhias cuja dinâmica é muito marcada por encontros e separações. Em um lugar em que o Estado não atua de modo mais incisivo no sentido de promover a dança contemporânea, o empreendimento foi fundamental. Além disso, G estabelece uma ponte como bailarina com a vanguarda de Nova York e Londres no seu momento pioneiro, trazendo para o Brasil aquelas referências e, principalmente, esteve no centro de uma constelação de poetas, músicos, artistas e bailarinos que foi decisiva para emergência da dança contemporânea como um movimento articulado a outros na cena de vanguarda de São Paulo.

Crisantempo

Para ingressar no circuito alternativo da dança de São Paulo e entrar em contato não apenas com o seu universo, mas também iniciar um processo de aprendizagem de suas práticas e discursos sobre o corpo me matriculei em uma aula de dança contemporânea para amadores e profissionais, na sala *Crisantempo*. O curso era ministrado por uma bailarina considerada uma das principais referências do movimento da Nova Dança na cidade. Além de atuar como intérprete e dirigir a *Cia. 8 Nova Dança* L é também professora do curso superior de dança da Faculdade Anhembi Morumbi. O seu trabalho se caracteriza como um desdobramento da matriz dos procedimentos da linguagem contemporânea mais radical e tem como base os fundamentos de coordenação motora da fisioterapeuta francesa Madame Béziers.

A *Crisantempo* tem uma grade de horários que contempla profissionais das artes do corpo familiarizados com as idéias e o trabalho do bailarino e coreógrafo Klauss Vianna e que tratem a dança e as demais atividades corporais em uma perspectiva inovadora, terapêutica, que leve em conta a consciência e a pesquisa do movimento. No

período da observação de campo, outras duas bailarinas da *Cia. 8 Nova Dança* trabalhavam como professoras na sala, que tem por princípio não incorporar em seu espaço manifestações ou eventos que dizem respeito à estética tradicional das artes do espetáculo.

A sala funciona na Rua Fidalga, n. 521, no coração da Vila Madalena e é formada pelo estúdio de dança e por um teatro multimídia modulável. O espaço atrai bailarinos, atores, estudantes e professores universitários das áreas de artes cênicas, visuais e do corpo, artistas e uma população, sobretudo, feminina e de meia idade, que habita nos arredores e frequenta os cursos oferecidos.

CRONOCORPOGRAFOGESTOPOEMAS são os dizeres da fachada da sala *Crisantempo* desenhados, em letras de forma, em uma longa placa de aço bordô e vidro fosco que acompanha todo o plano da entrada. No recuo se distribui em um retângulo o primeiro e o segundo andares da casa. Ao ingressar na *Crisantempo* depara-se com um terraço coberto por um toldo também bordô cujo chão de deque de madeira termina em um charmoso conjunto verde, uma espécie de mata ajardinada, com dois grandes coqueiros cobertos por trepadeiras, um pé de romã, flores e plantas que trazem tranquilidade e natureza ao ambiente.

Um vaso com espadas de São Jorge protege a passagem que leva ao interior da casa. Ao avançar duas enormes portas de vidros adentra-se no amplo espaço da recepção e do *Astro Café*, que além de dar nome à pequena cozinha integrada no retângulo aberto é também a marca de um pó de café vendido ali. Se o nome da sala, *Crisantempo*, é uma homenagem a Haroldo de Campos, já que diz respeito ao título de um dos livros do poeta, o *Astro Café* é apresentado na introdução de seu *site* pela pena de Décio Pignatari. Apesar de não haver uma ligação direta entre os concretistas, a sua produção e o projeto do estúdio, a presença dessa vertente literária e intelectual na *Crisantempo* chama a atenção.

Próximo a recepção tem uma estante giratória com livros sobre dança, artes cênicas e corpo. Boa parte dos títulos divulgados remete a autores e editoras vinculadas por afinidades e do ponto de vista institucional ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, uma área nova do conhecimento, que os poetas concretos tiveram um papel formador. A graduação *Comunicação e Artes do Corpo* também da PUC-SP, considerada o principal curso de dança do ensino superior

da cidade, é um desdobramento desse Programa e alguns professores da *Crisantempo* fazem parte do corpo docente desse curso, o que estabelece um trânsito de mão dupla entre esse universo acadêmico e as linguagens de dança contemporânea pesquisadas no espaço.

Nesse ambiente da entrada, cujo teto bordô é decorado com bandeiras de panos coloridos, circulam os alunos, os professores e os artistas que freqüentam a sala. Esse ponto de sociabilidade, que muitas vezes encontra-se vazio, é ocupado, principalmente, por jovens bonitos, modernos e vestidos de modo colorido e descolado, que antes ou depois das aulas param ali para conversar, tomar o chá oferecido pelo *Astro Café*, trabalhar em seus *lap tops*, estudar, ler textos e livros ou mesmo fazer reuniões sobre projetos sociais. Esse espaço termina em uma grande parede de madeira de onde segue o teatro, que apresenta dança, música, espetáculos cênicos e é também utilizado para as festas promovidas pela *Crisantempo*.

Próximo da recepção, depois de uma enorme porta de correr, encontra-se o acesso para o estúdio de dança: uma escada e um corredor totalmente brancos que desemboca em um pequeno hall com uma mesa e uma cortiça, que servem para a divulgação de cursos e espetáculos de dança e de teatro. Ao abrir uma porta entra-se na sala, que impressiona por sua amplitude, pelo seu estilo moderno, branco, muito iluminado, arejado e, sobretudo, por um teto alto de telha aparente que segue todo o ambiente e é sustentado pelo cruzamento de vigas brancas de madeira. Do lado esquerdo, as enormes janelas de vidro que ocupam quase toda a parede trazem a luz e a “urbanidade” da rua para dentro do estúdio. Segue disso, um tatame verde que é acompanhado por uma estante de quadrados para que os bailarinos e os alunos guardem os seus pertences e por dois bancos compridos.

À direita, na continuação desse grande galpão, desponta um chão de tábua corrida de madeira clara. De um lado, tem as barras de dança fixadas na parede e, de outro, um espelho que ocupa toda essa extensão, mas que é coberto no momento das aulas por cortinas marrons. E, por fim, no fundo da sala há um esqueleto humano para fins de estudo científico do corpo, acessórios para os exercícios e uma passagem que leva ao vestiário feminino e masculino, que é pouco freqüentado pelos alunos que preferem se trocar na região aberta do tatame.

A aprendizagem do corpo sensível

Chego na *Crisantempo* para fazer a aula, que começa às 14:30hs e termina às 17hs. No entanto, o atraso, por vezes de meia hora, é regular e todos parecem não se incomodar minimamente com isso. E, apesar do horário no meio da tarde, participam do curso em torno de vinte pessoas das quais em média quinze são mulheres e os outros cinco são homens. O grupo é composto por bailarinos profissionais e amadores, cuja faixa etária é de vinte a trinta e cinco anos. Ingresso na sala sempre com antecedência para observar os alunos que começam a chegar tranquilamente trajando uma indumentária cuja harmonia se exprime justamente no conjunto desordenado do estilo: panos sobrepostos coloridos e pretos, casacos vistosos, malhas de lã, camisetas, botas e tênis de cano alto, calças *jeans*, cachecóis diferentes, grandes óculos escuros.

No interior dessa atmosfera calma e descontraída o pessoal se cumprimenta com beijos e longos abraços de olhos fechados, que acompanham uma prosa suave de pé de ouvido, risadas, e, que, por vezes, ocorrem com os corpos deitados no tatame onde muitos outros já vestidos para aula se alongam. Entre os alunos parece haver intimidade, simpatia e carinho. Nesse clima, na frente dos bancos e da estante de quadrados, homens e mulheres, juntos, começam a se despir e deixar a mostra os corpos jovens, saudios, bonitos, alguns tatuados, mas nenhum de tónus “sarado”.

De um modo natural, sem aparente constrangimento, se arrumam ali mesmo para a aula. No decorrer de uma conversa ou no ato da troca tiram a roupa e ficam apenas de calcinha e cueca, e na passagem de uma peça para outra algumas mulheres deixam os peitos nus. Essa rápida sociabilidade quer deixar transparecer o léxico de um grupo, no qual os laços se estabelecem por um tipo particular de relação com o corpo, que se caracteriza por tornar espontâneo aquilo que é, antes, a natureza de um corpo que foi reprimido. Perpassam essas ligações afetivas qualidades que são também construídas e enaltecidas nesse estilo de dança como sensualidade, satisfação, sinceridade, despudor e profundidade.

Já de calças largas de tecidos moles, de saco, saruel, moletons, blusas rasgadas ou de cortes sensuais, camisetas, malhas confortáveis e meias, os alunos deitam no chão duro e frio de madeira com o qual estabelecem um contato de desenvoltura e familiaridade e passam a se individualizar, a se mexer, a se espreguiçar, bocejar alto e liberar sussurros de prazer. Nesse momento, de relaxamento e aquecimento, que é

também a primeira etapa da aula, o corpo começa a se despertar para o movimento. A investigação do “corpo interno” que leva ao deslocamento no espaço demanda muita concentração, é estimulada no decorrer de quase toda aula pelo discurso e pela intervenção da professora e é acompanhada por música, embora, os corpos não devam necessariamente seguir a melodia, mas o “caminho” indicado pelo próprio corpo.

De olhos fechados, os alunos se movem livremente mobilizados por um processo de busca de estreito contato com a vida interior e psicológica de seus corpos, que faz exprimir a individualidade do movimento que, por sua vez, segue o percurso do corpo. Trata-se aqui de um exercício de libertação de si mesmo ou de desconstruir, superar, as racionalidades inscritas no corpo em detrimento de suas manifestações “espontâneas”. Esse desprendimento que deve trazer à tona o estado “primitivo”, “natural”, a sensualidade de cada corpo e o prazer produzido por ele é estimulado pela professora que circula entre os alunos e faz comentários que pretendem interferir na abstração dessa dança particular: “é para sentir a atmosfera do movimento”, “espaço ar, espaço terra, fio terra”, “o peso no chão, terra, ar”. A liberdade que vai se adquirindo no processo, como em um crescente, é acompanhada pela expressão dos sentimentos de prazer que é também induzida pela professora: “gente é gozar mesmo, expira, inspira, aaaah, ooooh”. Esses sons de satisfação são imitados por boa parte dos alunos, que no decorrer de toda aula emite gemidos ou se exprime: “ai, que delícia...”.

Esse corpo ensimesmado, que tem uma espécie de compromisso com o prazer e faz da investigação interna de seus estímulos “naturais” material para a criatividade, torna-se mais ativo e, aos poucos, sai do chão para ganhar o plano médio e chegar ao espaço aéreo. À medida que a improvisação avança a idéia é conquistar por meio de um concentrado exercício de nexos consigo mesmo, encadeado pelos movimentos “espontâneos” do corpo, um estado catártico cujo princípio orientador é a “exaltação do eu” profundo. Nessa fase, a professora está preocupada em orientar a dança personalizada de cada um de acordo com os seus ensinamentos e tocando, andando e correndo entre os alunos adverte: “procurem manter o desequilíbrio, não direcionem o caminho, deixem a trajetória do corpo se fazer” ou “não pense no que vai fazer e depois faça, ele tem que seguir com a investigação, um movimento natural”.

Trata-se de um corpo “libertador” de desejos e de íntimas coerções, empenhado em externar a abstração de sexualidades que se pretendem complexas e que assimila as

sensações de prazer ao desembaraço do que nele há de reprimido. Essa intensa e singular tensão, que não se quer tensão, promove também uma dinâmica coletiva entre os corpos. E a dispersão é algo que faz o processo desandar ou “perder a mão” (Informante 19). Apesar da dimensão própria do instinto que sugere a improvisação ocorre na efetivação de suas técnicas, domínio do corpo e do espírito. E sem a codificação do “espontâneo” e do “inato”, cuja aquisição dos procedimentos depende em muito da capacidade de adesão às crenças produzidas por esse universo, aumentam as dificuldades de se concentrar e de se mover.

De início tive dificuldades, sobretudo, com esse primeiro momento da aula, que é dedicado à improvisação. Havia em mim um enorme constrangimento em executar os exercícios, que enfrentei buscando demonstrar simpatia por algo que me era estranho. Logo percebi que tinha que me “entregar” para a experiência e, ao passo que fui adquirindo os conhecimentos, passei a ter uma sensação de pertencimento ao grupo e a sentir prazer com algumas de suas práticas. No entanto, no decorrer de um ano que realizei a etnografia, não consegui vivenciar a satisfação plena que muitos parecem experimentar com a improvisação. Além disso, a ausência de habilidade técnica deste começo fez com que eu me machucasse bastante. O contado e o impacto com o chão pode causar lesões, dores, ferimentos e problemas mais sérios como deslocamentos ou fraturas.

A segunda etapa da aula diz respeito aos exercícios em que a improvisação é mais dirigida. A professora explica o que é para ser feito e a denominação do corpo é sempre técnica, isto é, não se diz bumbum, perna, barriga, mas, bacia, púbis, sacro, ilíacos, escápulas, vértebras, etc... Entre eles, cabe destacar uma atividade realizada em dupla em que era preciso investigar o peso de seu corpo no corpo do outro. Disso redonda uma espécie de enlaçamento em que um toque leva a outro. Apesar do caráter imprevisível é preciso nesse envolvimento corporal agilidade e destreza. É como um *savoir faire* não só da execução propriamente dita de movimentos continuados, mas do que nela está também implicado: naturalidade com o contato direto e entregue entre os corpos, liberdade e abertura para novas experiências no que diz respeito à sexualidade, relação de intimidade com um corpo desconhecido, sensibilidade para percepção das informações do corpo do outro, espiritualidade para uma ligação de reciprocidade entre doar e receber energia. De acordo com os registros que o outro deixou em seu corpo parte-se para a improvisação.

Da primeira vez que fiz esse exercício fiquei bastante desconcertada. Deitada no chão enquanto uma moça que nunca tinha visto descia, subia, me virava, me enroscava, enfim, explorava o meu corpo, eu tentava acompanhar a dinâmica, me soltar, e compreender qual era o meu papel no processo. Faz parte do jogo se comportar de maneira ativa de modo que a interação se concretize e seja bem sucedida. E essa destreza é fundamental para que a pessoa comece a ser incorporada no grupo e para que não seja posta a margem. Os bailarinos e alunos não gostam de fazer exercícios com quem desconhece a prática, embora, ajudem os necessitados.

Todos em roda. A professora traz para o centro do círculo um esqueleto e indica que temos que fazer oitos “no interno do espaço de dentro da região da bacia”. Ao deitar movimenta-se levemente o interior do púbis com pequenos oitos que devem ir crescendo até expor-se no corpo de modo improvisado. Depois em duplas, por meio de toques e empurrões, manipula-se a bacia do parceiro. O diálogo e as conexões entre as bacias irão promover uma dança, segundo a professora, que também alerta para a preparação do corpo para o imprevisível. Isto é, quando o companheiro percebe que o outro vai para um lado cabe tocá-lo e orientá-lo para outros rumos. A preocupação em manter a instabilidade do movimento está presente em toda a aula.

Em outra atividade que tinha por objetivo fazer o corpo “entrar mais no cotidiano”, os alunos deviam andar, correr, parar, de maneira desordenada e cruzada, e “olhar no olho do outro com verdade”. A professora também atentava para a preocupação de que “quando se ganha estabilidade, então, é preciso não se esquecer de manter o desequilíbrio”. Essa movimentação deve ser contemplada junto à profundidade e sinceridade dos atuantes.

Outro momento relevante do curso são as seqüências programadas e repetitivas, que ocupam espaço significativo da aula. No entanto, o aspecto mecânico e a sincronia entre os corpos são tratados de acordo com os discursos produzidos pelo universo da Nova Dança. Há uma preocupação com o fato de se realizar esse tipo de trabalho corporal. A importância dessas séries não se justifica pelo treino regular necessário para a aquisição de desenvoltura do corpo. Repetir passos significava antes poder desfrutar dos movimentos ou a idéia de realizar a seqüência promovendo a sintonia do grupo, a homogeneidade da atuação coletiva tinha, para a professora, uma dimensão espiritual:

“tem que pensar na sua relação com o outro, não adianta saber e sair fazendo na frente, tem que acompanhar, olhar o trio e fazer em conjunto, uma coisa espiritual mesmo”.

Ainda nessa etapa da aula, tem que, como dizem muitos dos bailarinos entrevistados, “saber cair”. Ocorre que nesses exercícios há muita queda e impacto com o chão. O controle e a habilidade do corpo são indispensáveis para a execução das seqüências. Contudo, mesmo nesses movimentos que podem ser considerados mais mecânicos, a questão da estabilidade era sempre questionada. Nos giros, por exemplo, não era possível como na pirueta do balé clássico, voltar para o eixo. Era preciso treiná-lo no desequilíbrio. O domínio do corpo para esse virtuosismo da instabilidade não é tarefa fácil. E, no meu caso, me utilizei, em muitas passagens dessa aula, dos registros dos procedimentos do balé clássico, codificados em meu corpo para buscar construir essa singular mobilidade. Mas, para tanto, tive também de abandoná-los.

Depois de duas horas e meia de movimentos ininterruptos a aula termina. Todos suados, cansados e, nas palavras de um dos bailarinos, “gostosamente estropiados” (Informante 20) aplaudem a professora, que, por sua vez, agradece e diz que a aula foi linda. Nesse momento, enquanto alguns alunos se alongam, se trocam, conversam ou disputam a atenção da professora outros fazem divulgação de espetáculos, eventos e festas que estão para acontecer no meio alternativo da dança contemporânea de São Paulo.

A minha participação como aluna dessa aula não diz respeito apenas aos desafios corporais que enfrentei, mas também aos obstáculos que busquei superar como pesquisadora. Foi por meio desse espaço e de meu desempenho corporal que tentei me aproximar e conquistar a confiança da professora para, depois, conseguir ingressar no universo de sua companhia. E apesar de meus esforços e de ter conseguido o acesso aos trabalhos do grupo, a professora manteve comigo, em todo processo, uma relação que oscilou entre a desconfiança, a aposta e certa insegurança. Demorei, por exemplo, dois meses para conseguir entrevistá-la e no dia marcado, ao chegar a uma casa moderna, muito aconchegante e com amplo jardim, ela foi logo dizendo que achava que não daria tempo para realizar a conversa. No entanto, insisti, fiz a entrevista e obtive a permissão para acompanhar a *Cia. 8 Nova Dança* em algumas atividades do projeto *Intercâmbios Canibais*, que redundaria no espetáculo *Devoração*. A partir de então a pesquisa passou a ser realizada em um ambiente mais profissional dessa vertente da dança na cidade.

O Estúdio e a Cia. 8 Nova Dança

No decorrer da etnografia foi inaugurado o *Estúdio 8 Nova Dança*, sede da Companhia, construído no mesmo terreno da casa de sua diretora. O acesso à sala, porém, não é o mesmo do domicílio de L e o seu endereço Grajaú, n. 534, localiza-se nos limites de baixo da propriedade, em uma rua tranqüila e arborizada, apenas de habitações residenciais, no bairro do Sumaré. O espaço além de concentrar os trabalhos do grupo promove também cursos, *workshops*, *ateliers* de dança contemporânea, música e outros eventos como as *jams sessions*. Tanto a casa como o Estúdio foram projetados por um dos bailarinos da *Cia.*, que trabalha também como arquiteto.

Embora o Estúdio tenha iniciado as suas atividades, em 2008, a *Cia. 8 Nova Dança* foi criada no ano 2000, por uma das fundadoras do antigo e bem sucedido *Estúdio Nova Dança*. Quando esse espaço encerrou as suas funções o grupo de bailarinas que o organizava se dispersou e cada uma delas continuou divulgando o seu trabalho corporal de modo independente. A Companhia é resultado dessa experiência e a sua produção tem a marca pessoal das pesquisas empreendidas por sua diretora.

No momento em que foi realizada a pesquisa, a *Cia. 8 Nova Dança* era composta por dez membros: quatro bailarinas, entre elas a diretora, quadro bailarinos, uma pesquisadora e uma musicista. Entre as mulheres e os homens, os caminhos de aprendizagem na dança são distintos. Enquanto, as primeiras passaram pela formação clássica e contemporânea do movimento, os bailarinos eram destituídos das disposições que dizem respeito ao balé e a educação mais ampla nos modelos alternativos da dança. Apesar das diferenças, os integrantes do grupo já estavam familiarizados com as linguagens da coreografia de vanguarda há cerca de oito anos.

Os bailarinos da *Cia 8 Nova Dança* trabalham de modo intermitente. Isto é, de “projeto a projeto”. O que significa dizer que recebem salário da Companhia apenas quando os projetos desenvolvidos pelo grupo são aprovados e financiados pelo Estado; e que não têm direitos de trabalho garantidos como férias, décimo terceiro, licença maternidade, plano de saúde, etc. O projeto *Intercâmbios Canibais*, por exemplo, teve duração de um ano (2008-2009), período em que foi destinada aos bailarinos a quantia de 800 reais por mês. Ao finalizar o trabalho se faz necessário submeter um novo empreendimento aos editais de dança e, deste modo, o repertório da Companhia vai aumentando. Nas entrevistas, muitos dos bailarinos comentaram que o momento que eu

havia escolhido para fazer a pesquisa era fértil. Ou seja, em um passado próximo o investimento do Estado para esse tipo de dança era menos expressivo.

O papel do Estado e das políticas culturais voltadas para a dança é tema recorrente entre os bailarinos e integrantes da Companhia, que estão preocupados em organizar politicamente a “classe” para conquistar maior visibilidade e financiamentos públicos. Iniciativas do governo no setor, como a recém criada *São Paulo Companhia de Dança*, eram, constantemente, alvos de críticas fervorosas e indignação. As quantias despendidas para a manutenção de companhias de dança do Estado e, no caso, a concepção e o funcionamento desse grupo produziu desconforto no meio e acalorados discursos. Os bailarinos, de um modo geral, se sentiram injustiçados e desconsiderados:

Daí o que acontece dessa cisão entre clássico [contemporâneo clássico] e contemporâneo. Em termos de treinamento é uma besteira ter esse tipo de separação, mas politicamente você vê a aristocracia ainda aí. Vou fazer uma companhia de balé clássico porque não é possível que o Estado de São Paulo não tenha uma companhia de balé clássico. Daí eles fizeram a *São Paulo Companhia de Dança*. Daí você fala: caramba o que eles recebem em um mês, a companhia inteira para poder se estruturar, eu recebo para produzir um espetáculo em seis meses. É grana de seis meses para mim. Para mim não, para pagar iluminador, teatro, tudo, sala de ensaio porque não temos onde ensaiar. Porque não conseguem dividir de uma maneira mais igual. É um dinheiro público. Tanto o da companhia como o do edital. Não to falando que não possa ter, demais... demais até que ponto, tem o Balé da Cidade, já (Informante 18).

Os bailarinos da *Cia. 8 Nova Dança* não sobrevivem da dança e precisam atuar em outros ramos profissionais para conquistar a sua subsistência. As mulheres, no entanto, têm ocupações que se aproximam da dança e de atividades relativas ao corpo. Para além de bailarinas trabalham como professoras de dança contemporânea nos espaços oferecidos pela cidade e no ensino fundamental e médio de instituições como a *Escola Oswald de Andrade* e a *Escola Viva*, fazem atendimento pessoal, lecionam em faculdades de dança e também orientam na preparação corporal de atores. Já os homens circulam em outros universos de trabalho como arquitetura, música e na universidade, na área de artes. E todos eles, intérpretes-criadores, exercem outras funções no interior do grupo como a administrativa, o registro e o arquivo de imagens e a produção musical.

De acordo com essa nova perspectiva do mercado, na qual as possibilidades de trabalho remunerado e estável do bailarino são redimensionadas para fora dos limites do mundo coreográfico, cabe questionar a participação e o empenho desses profissionais à

Cia. 8 Nova Dança, que se mantêm com poucos recursos do Estado e com investimentos pessoais de sua diretora. A dedicação a esse tipo de dança cujo retorno material insignificante é compensado pelo prestígio em protagonizar uma experiência vanguardista no interior de um círculo do universo cultural, se justifica, entre outras coisas, pela crença em uma dança que garante o seu estatuto de “arte pura” que se aproxima do que é considerado “essencial” ao ser humano e se afasta não só de produções de entretenimento e, portanto, pouco autênticas do ponto de vista artístico, como de sentidos e valores materiais e “comerciais” mais amplos que predominam na sociedade em que vivemos. Como mostra uma das bailarinas da *Cia.*:

Acho que a gente está perdendo cada vez mais essa coisa do movimento, da sensação, de se entender, da percepção. Acho que [a dança] abre tanto para o autoconhecimento, como para uma visão de mundo. Acho que você trabalha mais com coisas essenciais. O corpo e a arte são muito importantes. A coisa de não estar à mercê do comercial (Informante 14).

Ou nas palavras de outro bailarino,

[...] a dança é o lugar onde eu consigo me aproximar de minha essência. Arquitetura, apesar de eu gostar muito, o dia a dia é muito penoso, no sentido da relação com o dinheiro, com o materialismo. A dança é ao contrário, você cultiva a alma, o espírito, tem a chance de abstrair as coisas que você pensa. Não é essa coisa tão fria como a filosofia material do capitalismo. A dança é o lugar onde a última coisa que importa é o dinheiro. [A diferença entre] o tanto que se trabalha e o quanto se recebe na dança é descomunal (Informante 19).

O que importa nessa dança é menos o espetáculo do corpo e o seu retorno financeiro e simbólico e mais as pesquisas e as reflexões sobre o corpo. As apresentações são como conseqüências do que ganhou centralidade nesse tipo de dança: o processo criativo. Há quem considere um absurdo a exigência dos editais de organizar um espetáculo como resultado do trabalho financiado. Porque “para gente que trabalha com pesquisa de linguagem sabemos que são coisas bem diferentes. Montagem e pesquisa podem não se complementar. Às vezes o resultado é teórico” (Informante 19). A *Cia. 8 Nova Dança* apresenta em média dois espetáculos por ano. Além disso, raramente os trabalhos permanecem em temporada ou são divulgados fora da cidade.

O processo criativo

No *Estúdio 8 Nova Dança* tive a oportunidade de entrar em contato com os bailarinos da Companhia, de marcar com eles as entrevistas, de participar e observar as atividades de trabalho, e também de conviver, no âmbito da sociabilidade, não só com

os integrantes do grupo, mas também com outros bailarinos e artistas que freqüentavam o espaço e os seus eventos. Nesse momento comecei a ser incorporada como uma possível e futura aquisição para, como dizem os bailarinos, “essa tribo”. E minha atuação como pesquisadora já se confundia como a de alguém que estava interessada em ingressar nesse pequeno universo. Mas, essa aproximação só foi possível pelo fato de eu estar havia nove meses participando das aulas da *Crisantempo* e pela minha dedicação e pontualidade nas etapas de trabalho, abertas a um público restrito e familiarizado com essas linguagens, que diziam respeito ao projeto *Intercâmbios Canibais*.

A Companhia realizou essa proposta em parceria com Osman Khelili, bailarino e coreógrafo brasileiro radicado na França há dezessete anos, que investigava na época a cultura coreográfica européia e a identidade brasileira por meio do movimento antropofágico. O projeto tinha por objetivo conceber um espetáculo que fosse o resultado de pesquisas do corpo voltadas para a temática da Antropofagia. Para tanto, a Companhia organizou palestras com professores universitários, rodas de discussões, ensaios fechados (que não tive permissão para observar), ensaios abertos, *jams sessions* e o *atelier coreográfico* com Osman Khelili. Minha *performance* como bailarina amadora de dança contemporânea e pesquisadora abriu possibilidades para que eu pudesse me inserir no processo criativo do projeto. Participei de três palestras⁸⁵, três *jams sessions* e do *atelier*.

Esse foi momento decisivo da investigação, na medida em que demandou duplo esforço de minha parte, que, a um só tempo, exercia o papel de bailarina iniciante, no qual buscava me aproximar e me aventurar com as linguagens trabalhadas, e, de socióloga, que não poderia perder a oportunidade de processar tudo o que se passava em volta e as transformações que o contato com aquele ambiente e a execução das práticas contemporâneas da dança produziam em meu corpo.

A exigência dessa abstração, que me colocava o desafio de forjar uma personalidade dúbia, cujo intuito era concretizar a confusão entre as identidades de socióloga e bailarina, só fez aumentar. Na ocasião do *atelier coreográfico* de Osman

⁸⁵ Palestras: “Encontro com a literatura – movimento antropofágico” Maria Augusta Fonseca, Letras, FFLCH – USP; “A história do corpo” Denise Santana, História, PUC-SP; e “Encontro com a filosofia: identidade e diferença nas origens da filosofia” Luciano Codato, Filosofia, Faculdade São Bento e São Judas Tadeu.

Khelili, minha participação requisitava dedicação e experiência como bailarina. Por outro lado, esse laboratório se apresentava como uma oportunidade única de imersão nas práticas corporais, na sociabilidade e na atmosfera da companhia. Conseguir participar do *atelier* não foi tarefa fácil. O espaço estava aberto àqueles que já conheciam bem os códigos dessa dança contemporânea. No entanto, um dos bailarinos desistiu e entrei em sua vaga.

Jam session

Originalmente a *jam session* é um evento que diz respeito aos músicos de jazz que se reúnem para tocar sem compromisso. No entanto, a prática foi adotada também por bailarinos contemporâneos que passaram a se encontrar para dançar de modo improvisado. Essa atividade está hoje institucionalizada. Em São Paulo, por exemplo, os *Sescs* e o Balé da Cidade promovem *jams* da qual participam para além de profissionais um público mais amplo. A *jams* do projeto *Intercâmbios Canibais* eram acessíveis à participação de interessados em colaborar com o processo criativo, mas, diferentes de outras sessões em que a criação é livre, esta tinha como ponto de apoio os temas desenvolvidos nas conferências promovidas pela Companhia. Como explicou a diretora da *Cia.*: “nessas *jams* pode dançar, colocar música, fazer leituras, escrever, filmar, tirar fotos, mas a partir do que foi apresentado na palestra do sábado anterior”.

Todas as atividades do processo criativo são registradas por meio de filmagens, fotografias e anotações. A *Cia.* tem uma pesquisadora responsável pela observação e estudo do que foi realizado. Na *jam* essa prática se estende aos participantes, o que me permitiu adquirir as imagens para a minha pesquisa. No caso da aula da *Crisantempo* demorei quase um ano para conseguir permissão para fotografar. As *jams* foram realizadas aos sábados, às 14hs. Contudo, a sessão não tem hora definida para terminar. O que determina o encerramento é a própria dinâmica do processo, do qual fazem parte uma média quinze mulheres e cinco homens. Apesar disso, os eventos duravam de três a quatro horas.

Ao chegar no *Estúdio 8 Nova Dança* para participar da *jam* me dirijo à sala de dança, que tem cheiro de incenso e óleos relaxantes e na qual muitos dos bailarinos da Companhia e simpatizantes, acompanhados de música instrumental ou mesmo do violão tocado pela musicista, conversam, se alongam, massageiam os pés, os corpos, e ao se cumprimentar alguns já engatam no parceiro. Deitam de um modo descomprometido e

preguiçoso em cima do outro, relaxam, se concentram e começam a se investigar. Disso partem para a improvisação, que para além de alongar e esquentar o corpo tem por objetivo começar a preparar o espírito para o que está por vir.

Depois de cerca de meia hora, a diretora anuncia: “vamos começar a fazer a passagem”. Daí todos se organizam em círculo e um grande vazio ocupa o espaço que é interrompido pela iniciativa de um ou mais integrantes que se dirigem ao centro da roda e fazem intervenções: dançam de modo improvisado, colocam músicas, tocam instrumentos, atuam, recitam poemas ou mesmo trechos de textos acadêmicos, se fantasiam, lançam no ar palavras soltas e desconexas. A atitude de um integrante pode tanto retornar ao vazio como despertar outras manifestações e, por vezes, leva a um transe momentâneo mobilizado por estados alterados individuais e ou por estímulos coletivos. A dinâmica da *jam* se caracteriza por “altos” e “baixos”, isto é, silêncios, intervenções e picos de êxtases. E é no decorrer de um processo coletivo que vai se adquirindo, por meio da concentração e do nível de interação, uma espécie “invisível” de conexão profunda entre os atuantes:

Vazio. Até que uma das bailarinas vai para o meio do círculo e tira de uma sacola um chapéu de palhaço, sapatos pretos, um vestido. Se fantasia, coloca uma música de Arnaldo Antunes e começa a improvisar. Faz um solo atormentado e com as mãos presas ao coração, se contorce, tenta se soltar em uma movimentação limitada que não se deixa concluir e no desequilíbrio controlado, numa contenção indesejada, emite sussurros de dor. Sabe dançar. Vazio. Desperta um som tribal transmitido pelos instrumentos – atabaques, violão, pandeiro, berimbau de boca – o improviso da música faz também parte do processo. Alguém começa a imitar um macaco o que desencadeia uma série de representações de bichos, principalmente, cachorros. De quatro os bailarinos rangem, latem, se mordem, pegam com a boca os sapatos que estão na sala. Nesse momento, a voltagem da interação aumenta. Outra bailarina entra na roda e cita a música de Caetano Veloso “Língua”, faz cenas dramatúrgicas. Vazio. M começa a discursar em inglês e a se despir. Fica, entre todos, completamente nua. Veste outra roupa e senta-se em um lugar diferente. Ao som de Adoniram Barbosa L improvisa com seus longos cabelos soltos e é muito respeitada e admirada por toda roda. Silêncio para a sua atuação. Poemas são recitados, palavras são jogadas no ar e rebatidas, bailarinos dançam e representam e o clima começa a esquentar. O que é percebido por boa parte dos participantes que troca olhares, sorri entre si, como que dizendo “a coisa começou a acontecer...” Mas, novamente, arrefece. M fica outra vez pelada e a roda reage soltando comentários sobre a sua nudez. G começou a ler um texto sobre mudanças da língua portuguesa no Brasil o que deu a idéia em S, que estava ao seu lado, de nada mais nada menos, de lhe dar um “malho”. A bailarina, simplesmente, começou a olhar para a outra de modo malicioso e ameaçador e sem mais a agarrou. A outra gritou, mas entrou no jogo e as duas rolaram por alguns instantes, atracadas em um beijo de língua longo e tenso cujo desdobraimento é considerado uma dança. *Frenesi* total. Os atabaques romperam junto a gritos e gemidos de toda ordem; novamente os bichos, mantras, e a

certa altura começaram a cantar uma música que muitos conheciam. Uma atmosfera de êxtase coletivo, como em um ritual tribal, tomou conta do ambiente.⁸⁶

Não preciso dizer que o momento mais difícil da etnografia foi a minha participação nas *jams*. Não sabia ao certo o que significavam e mesmo já mais familiarizada com os procedimentos da prática vivenciei essa experiência com timidez e constrangimento. E muitas vezes me peguei respirando fundo para me acalmar e pensar qual seria a melhor maneira de intervir. Entrar no centro daquela roda significou para mim um enorme sacrifício e tentando ultrapassar minhas limitações consegui atuar, pouco, mas consegui. E isso nada tinha a ver com o fato de eu não ser bailarina profissional. Uma aluna da *Crisantempo* que iniciou o curso junto comigo sentia-se muita a vontade nas *jams*. Era imprescindível participar. Uma vez passivo no processo você se isola do grupo. Desde então ingressei algumas vezes na roda para improvisar e na medida em que fui conquistando um pouco de confiança comecei a me sentir melhor. Levei um dia um cd, inspirada pela palestra anterior. A música que eu havia escolhido embalou os bailarinos que ficaram surpresos com a minha sintonia. A partir de então ganhei a simpatia de todos e também a desconfiança. Era como se eu tivesse começado a entrar na tribo.

Tive também medo: vai que alguém cismava comigo e me abordava em plena criatividade; não estava preparada para me entregar àquela sexualidade liberada. No entanto, comecei a perceber que isso jamais aconteceria. Experimentar essa intimidade, essa liberdade, essa transgressão no plano da sexualidade era coisa para os iniciados e os consagrados do grupo. Os neófitos, como eu, por respeito, falta de destreza e laços frouxos com o cenáculo principal são deixados de fora. O que para alguns significava uma frustração, para mim era um alívio.

Gêneros

Os papéis femininos e masculinos nesse tipo de dança se embarçam e se confundem, uma vez que aquele que atua é o indivíduo. Na representação, os bailarinos se misturam como se processassem uma anulação das diferenças de gênero, o que dificulta a compreensão do que está implicado nessa distinção. Quando não improvisam individualmente ocorre uma interação indefinida entre homens que dançam com mulheres, que dançam com mulheres, que dançam com homens, que também dançam

⁸⁶ Anotações de caderno de campo.

com homens. Pode ocorrer dos bailarinos ocuparem posições sexuais definidas na improvisação, mas isso não parece ser relevante no que diz respeito ao resultado coreográfico. No entanto, no período da observação de campo, as transgressões na esfera da sexualidade foram, principalmente, iniciativas femininas. Não ocorreu, como com as mulheres, de nenhum homem ficar nu ou tomar atitude de beijar intimamente outros homens e mulheres. O que não significa dizer que não se envolvam ou participem dessa experimentação.

Essa liberalidade que pretende destituir a sexualidade de opressão, pudor e tensão, é vivenciada, de modo explícito, no processo criativo e, por vezes, no palco. Uma vez no âmbito da sociabilidade a relação entre os sexos, apesar de livres, ocorre de outras formas. E, novamente, as mulheres se distinguem pela irreverência. De um modo geral, a presença feminina no universo da dança contemporânea tanto tradicional quanto alternativo é muito superior a de homens. Mas, se, no primeiro, está em evidência à homossexualidade masculina, no segundo, sobressai à feminina e a opção de homens pelo mesmo sexo não é perceptível. Nos momentos de sociabilidade prevalece da parte das mulheres um comportamento aberto, livre, de afirmação pública sobre a escolha sexual. Algumas das bailarinas e das artistas presentes nas atividades do *Estúdio* abraçam, beijam, tocam as suas parceiras e na hora do café discutem e transcorrem animadamente sobre a experiência de suas relações amorosas.

No que diz respeito a *Cia 8 Nova Dança* apenas um bailarino manifestou na entrevista a sua opção pela homossexualidade que mobilizou, segundo ele, a sua escolha pela dança: “uma atividade que trabalha com a abstração e que tem um lugar social meio indefinido” (Informante7). Entre as mulheres, duas das integrantes manifestavam abertamente a sua escolha sexual uma vez que estavam sempre acompanhadas de suas parceiras, que participaram de todo processo criativo realizado no *Estúdio*. Havia outra que apresentava opção pela bixessualidade, mas nada muito claro. Tive também a nítida impressão de não ter conseguido uma das entrevistas por ciúme. Quando me aproximei de S, bailarina da Companhia, com o bloquinho que marcava as conversas, sua parceira veio no mesmo instante ver o que estava acontecendo. Abraçou S por trás e me fuzilou. Tentei alguns contatos com essa moça. Cheguei até a enviar as questões por email e não obtive resposta alguma.

Apesar de na composição da *Cia.* haver um equilíbrio entre homens e mulheres, os primeiros são minoria nesse mundo. Mas, esse descompasso é compensado e os bailarinos na sua inexpressividade numérica são valorizados e disputados pelas companhias e grupos. Para atrair os homens para o seu universo essa vertente da dança contemporânea buscou driblar o preconceito em relação à homossexualidade masculina, fortemente enraizada no balé clássico e uma das principais barreiras para a inserção de homens no espaço coreográfico.

Uma das estratégias diz respeito à não exigência da formação clássica para a prática amadora e para a atuação profissional. Isso não só permite o ingresso tardio na dança de mulheres e homens, como viabiliza a maior participação masculina. Além disso, o hibridismo artístico que caracteriza a dança contemporânea é também um elemento facilitador para o recrutamento de homens. A incorporação da dramaturgia como uma linguagem que faz parte da nova dança ameniza os significados femininos associados à dança, na medida em que traz para o seu universo o teatro, uma atividade na qual a presença masculina é significativa. E, por fim, outro recurso, um dos mais evidentes, é, de acordo com a diretora da Companhia, a valorização do estado masculino na cena, a presença do homem no palco e de sua energia masculina:

A dança contemporânea rompe um pouco isso [o preconceito de homens na dança]. O homem se coloca de outro jeito. É muito mais valorizado o homem. Independente da opção sexual, eu estou falando da energia que o homem tem para colocar em cena, essa energia mais *yang*, é muito valorizada. Independente da opção sexual, se o homem se coloca afeminado dançando não é tão valorizado. Na dança contemporânea quando o homem se coloca, quando a energia é *yang*, a dança contemporânea acolhe. Acho que em outras danças também. Por exemplo, na Companhia são quatro homens é metade/metade e todos os homens com energia *yang*, independente da opção sexual. E homens que na maioria começaram a dançar mais tarde. Um é artista plástico, outro é arquiteto, outro é músico e o mais novinho é de artes marciais. Bailarinos hoje, mas a formação primeira são outras. E as mulheres, da Companhia, todas, desde criança, fizeram dança.

É possível dizer que essa valorização do masculino não se limita à cena e aos trabalhos do corpo e estende os seus efeitos para a sociabilidade. Junto disso, a dança contemporânea alternativa atrai se comparado ao universo coreográfico considerado mais tradicional um número maior de homens heterossexuais. Entre os seis bailarinos da *Cisne Negro Cia. de Dança* todos assumiram a homossexualidade. Já dos quatro homens da *Cia. 8 Nova Dança* três são heterossexuais. E, por fim, esse aumento da estima ao masculino se exprime na relação das mulheres com a sexualidade seja por

meio de iniciativas ousadas, como também na afirmação e na verbalização a respeito da opção pela homossexualidade. O que implica problematizar o lado *masculino* de suas condições femininas.

De um lado, as mulheres, cujo corpo feminino vivencia e exercita a sua *masculinidade* em forma de provocação sensual e na experiência da homossexualidade nas rotinas de trabalho e na atmosfera da dança. Mesmo quem não faz essa escolha deve estar aberto a uma relação de contato direto e de exploração com o corpo também do mesmo sexo. E a prática regular dessa interação faz com que o pudor e a inibição se transformem, tornando essa ligação natural. A aquisição dessa liberdade entre os sexos permite que os bailarinos adquiram uma visão e um comportamento excêntrico, pouco convencional e de oposição aos modelos de amor mais conservador a respeito da sexualidade, que para além de serem exercidas no meio se estendem para a esfera da vida. E essa dimensão da relação com o corpo entre os sexos ultrapassa os limites da questão da homossexualidade e se organiza também pela experiência da bissexualidade.

Não obstante, essa ampla liberalidade sensual entre os gêneros, os homens, a despeito da escolha pela homossexualidade, devem coibir o que há de *feminino* em seu corpo, na medida em que nessa dança o seu valor está atrelado a sua masculinidade. Mas, a dança contemporânea passou a tratar o corpo como um meio de expressão dos sentimentos de incompletude e das aspirações do espírito, das angústias e padecimentos da vida interior do indivíduo. Os bailarinos, portanto, têm também a possibilidade de construir uma corporalidade *feminina*. No entanto, de um modo geral, a investigação dessas qualidades próximas ao pólo simbólico feminino não deve comprometer o corpo dos homens que precisa manter-se masculino e não afeminado.

Sexualidades

Nas imagens da série A, duas bailarinas circulam na sala abraçadas a um esqueleto. Compenetradas, se olham profunda e intensamente e como um par de valsa não dançam, mas caminham devagar. Os corpos apesar de unidos não estão em contato porque, entre elas, há um esqueleto que abraça tanto uma como outra como se estivesse amorosamente dividido. M, a bailarina da esquerda, fixa um olhar cansado e penetrante na sua parceira enquanto toca suavemente com a ponta de seus dedos a mão do esqueleto, que tem o braço envolvido em seu pescoço. Já, S enlaça o esqueleto segurando-o com as duas mãos, que amparam a bacia e as costelas do parceiro e o

observa com um sorriso diminuto. O trio faz uma *performance* em que as mulheres mediadas pelo esqueleto assexuado estabelecem uma ligação afetiva de ausências. Não há um confronto, uma interação direta entre os corpos, que são aqui portadores de uma dança sem movimentação cujo trabalho diz respeito à submissão da desenvoltura mecânica coreográfica ao que é interno ao corpo e a sua capacidade de abstração.

Nas imagens da série B, outro casal, um homem e uma mulher, improvisam juntos, com os corpos enlaçados. Os dois de calças largas e pretas, regatas coloridas e confortáveis, à vontade e soltos, se organizam em uma forma sem simetria, mas definida. O bailarino segura com um braço a bailarina, que se mantém no ar com o suporte do corpo masculino e ao passo que o envolve com as suas pernas, desfalece, abandonando a cabeça e uma das mãos que exprimem uma concentração individual, como se homem não estivesse ali. Ele também dirige um dos braços e a cabeça para o chão e deste modo desvia de uma possível união. Depois, os dois de pé, começam a se desembaraçar, ainda em desencontro, olhando cada qual para um lado. O bailarino abre os braços, sem pressa, com as pálpebras fechadas e a mulher mira distante para o nada e vai autonomizando o seu corpo na medida em que se desliga do outro. Por fim, o homem se liberta daquele corpo e lança vôo sozinho.

Assim como na dança contemporânea tradicional a sexualidade é também elemento polarizador nessa linguagem do movimento. E do ponto de vista de seus efeitos no corpo ela opera em dimensões múltiplas. Se nas aulas os bailarinos de vanguarda investem na libertação sexual do corpo, no resultado coreográfico o que se manifesta, no plano do amor, é a neurose. Trata-se aqui de construir de modo consciente uma subjetividade crítica que vai tornar legítimo o corpo capaz de estetizar a abstração de sentimentos complexos e de comunicar o que é incomunicável. E a criatividade quanto às formas corporais tem como temática o individualismo, o encimesmamento, a intensidade do eu profundo, a liberdade na solidão, o desencontro no amor, a sexualidade e o afeto difícil, a fragilidade, a confusão interna que organiza o sofrimento como sofisticação incompreendida, etc.

O domínio técnico para dançar as complicações da existência humana diz respeito à desenvoltura corporal de movimentos improvisados, o que significa exprimir criativamente, movendo-se em um virtuosismo imperceptível, os repertórios codificados no corpo do bailarino ao longo de sua trajetória no meio coreográfico. Isso não se

realiza sem uma significativa capacidade de concentração com o corpo, que faz o bailarino transcender do mundo que o circunda na medida em que o permite entrar nas dimensões mais profundas de seu corpo para buscar uma libertação que se opera, contudo, a partir de um extremo controle corporal que deve manifestar na dança o seu contrário. A conquista desse estado de alma alterado, de êxtase, faz com que os movimentos entrem em ação criativa antes da cognição do pensamento expressando a natureza própria do indivíduo e de seu corpo e apresentando-se como linguagem pura.

A construção de uma corporalidade baseada na subjetividade de um estado, por um lado, liberado e, por outro, complicado e perturbado de alma reside em uma das formas de sublimação sexual nessa dança. Os bailarinos processam na formação, nas atividades e no palco uma dinâmica controversa em que os corpos atingem o virtuosismo de sua liberdade para dançar a sua opressão, o seu aprisionamento, as suas desordens, a sua violência, o seu sofrimento. Mas, é justamente ao praticar esse conflito caracterizado pela neurose, vivenciado e aflorado no próprio corpo por meio da dança, que o bailarino experimenta fortes sentimentos de satisfação corporal. Esse encadeamento sensual não está de modo algum desligado do domínio do corpo, que no ato da efetivação técnica aciona a capacidade de criação, de autoconhecimento, de trazer a tona o que é da “essência” humana. E essas sensibilidades dizem respeito não apenas à repetição do improvisado, mas também ao treino de passagens de coreografias programadas. Nesse sentido, o domínio técnico para essa dança permite explorar e aprofundar de outros modos o prazer, a liberdade, as emoções e a transcendência produzidas por essas novas possibilidades de movimento do corpo.

Atelier coreográfico

Era janeiro, na cidade fazia muito sol e calor. E o *atelier* de Osmam Khelili começou logo no retorno das férias de verão da passagem do Ano Novo. Ao chegar no *Estúdio* da rua Grajaú vestida para fazer o curso, mas sem ainda saber se poderia participar, me encontro com os bailarinos da Companhia, entre outros, e todos estão alegres, tranquilos, e me recebem com muita simpatia. O clima do ambiente é muito acolhedor. Os bailarinos bronzeados se cumprimentam com aqueles longos abraços, sorrisos carinhosos e saudações para o ano que iniciava. E muitos deles estavam ali já fazia tempo e juntos arrumavam, varriam, organizavam o espaço e preparavam o café, o chá e as bolachas servidos nas horas de intervalo da atividade.

O curso, que consistia em sete dias de aulas de dança contemporânea com quatro horas de duração, sendo três horas de aula técnica e uma hora de experimentação ⁸⁷, aconteceria entre às 10 e às 14 horas. Subimos para a sala e me sentei próxima da porta para observar a atividade quando L me disse que havia ainda uma vaga e que eu poderia, se acompanhasse, integrar a equipe da qual fazia parte vinte bailarinos. Um pouco apreensiva, mais já com as minhas joelheiras, ingressei no grupo e realizei um trabalho cujo ritmo e a prática eram bastante pesados. No primeiro momento da aula, o professor elaborava seqüências que os bailarinos deveriam repetir. Os movimentos e os passos de alongamento, aquecimento e respiração exigiam flexibilidade e desembaraço do corpo e na medida em que o processo avançava era preciso fazer pequenas coreografias, quase todas voltadas para o chão, que se sofisticavam cada vez mais.

Aqui foi possível perceber a desenvoltura das mulheres quanto às coreografias programadas da dança contemporânea, que se moviam ágeis, com personalidade e decididas. Todas, sobretudo, as bailarinas da Companhia, dominavam esse tipo de linguagem do movimento cujo encadeamento dos passos não dizia respeito ao improvisado. Atuavam com perfeição nas seqüências e do chão arremessavam-se no ar para despencar novamente no tablado, faziam torções, eram elásticas e realizavam as acrobacias sem dificuldades e com rapidez. Os homens acompanhavam bem a dinâmica, mas sem o virtuosismo e a vivacidade das bailarinas. E, eu, apesar de já estar havia quase um ano na dança contemporânea, de início, penei. E o meu desempenho foi melhorar no terceiro dia, no entanto, era visível a minha defasagem em relação aos demais participantes. Além disso, assim como todos ali, fiquei com dores por todo corpo e muito machucada.

Submeter o corpo a horas seguidas de exercícios sem descanso, movimentando-o, arremessado-o em impacto com o chão, sustentando-o no ar, alongando-o, contorcendo-o, rolando fez com que os bailarinos, no segundo dia de trabalho, estivessem bastante machucados. No início de cada aula havia uma reclamação geral quanto às dores, que na medida em que o corpo aquecia desapareciam por completo. Não obstante, isso não interferia de modo negativo no grupo, mas só fazia aumentar os sentimentos de entusiasmo e emoção corporal, que tomavam conta dos bailarinos e da

⁸⁷ Experimentação é um momento de investigação que bailarinos fazem com os movimentos de seu corpo. Por meio de técnicas corporais, improvisado e dramaturgia ocorre a pesquisa com o próprio corpo e com a sua representação.

atmosfera do *Estúdio*. E, eu, quando aprimorei a minha *performance* comecei a compartilhar de tais sensações e a levantar a possibilidade de atuar também como bailarina da Nova Dança.

A segunda parte do *atelier* era dedicada aos exercícios dirigidos de experimentação, criatividade e dramaturgia. O professor explicava a atividade e todos a partir de suas orientações a executavam. Havia seqüências de passos mais lentas que exigiam concentração e que exploravam a liberdade do intérprete, exercícios de representação teatral, improvisação ou, por exemplo, um movimento que residia em permanecer durante longos minutos expressando com o corpo a figura de um frango. Os homens estavam bem à vontade nessa fase do curso e no virtuosismo da representação e da investigação corporal equiparavam-se com as mulheres.

O intervalo, uma pausa de vinte minutos entre essas etapas de trabalho, era momento de intensa sociabilidade. No andar de baixo, sobretudo, na cozinha integrada ao espaço aberto do *Estúdio* os bailarinos se reuniam. Com o corpo despertado pelo esforço físico, a endorfina e a adrenalina, os profissionais, alegres e compenetrados, tomavam café, riam, fumavam e conversavam sobre os filhos, a viagem de férias, a importância de uma alimentação saudável para quem faz dança e também a respeito dos machucados no corpo. De pé em círculos, sentados em bancos compridos ou deitados na rede discutiam de modo articulado. Comentavam sobre o mestrado que fizeram e as dificuldades em conciliar o trabalho artístico com as exigências acadêmicas como a publicação de artigos, ou mesmo, a respeito do doutorado que estavam realizando. E muitos deles exprimiam uma enorme satisfação em fazer aulas todos os dias. Aquela experiência de treino regular era considerada um privilégio. E diziam a si mesmos e aos outros o quanto o trabalho do grupo avançaria com a possibilidade dessa rotina.

Outro tema regular no café e no término da aula era o fomento para dança do ano que começava. Um dos bailarinos dizia em tom político que a “classe” precisava se organizar para não perder os financiamentos destinados a dança. A preocupação residia no fato de que os bailarinos se isolavam para fazer os projetos e, por conta disso, não se uniam, como o pessoal do teatro, para conquistar representatividade e patrocínios. Mas, nessa reivindicação vale a ressalva de que “a classe” de dança diz respeito aos bailarinos contemporâneos que trabalham com pesquisa de linguagem e não se estende aos outros profissionais do meio coreográfico.

Guetos

Essa segmentação entre a dança contemporânea “comercial” e a de vanguarda é abordada nas entrevistas, que revelam as dificuldades de diálogo entre esses universos que se constituem, de acordo com muitos dos informantes, como guetos. As diferenças que apartam esses mundos dizem respeito aos usos e aos modos de se relacionar com o corpo no trabalho e no lazer, à visão estética sobre a dança, às maneiras de adquirir recursos para a produção, à situação de trabalho – “estável” ou intermitente – que orientam a configuração distinta de estilos de vida que, por sua vez, está atrelada às condições de existência mais amplas desses profissionais. Essa disparidade pode ser percebida, por exemplo, no afastamento não apenas político entre as duas vertentes, mas também no seu desencontro no plano da convivência. Como mostra um dos bailarinos da *Cia.*:

São mundos completamente diferentes. Eu sou um cara que convivo no meio da dança, converso e encontro um monte de gente e não tenho nenhuma relação com alguém do *Balé da Cidade*, do *Cisne Negro*, ou da *São Paulo Cia. de Dança*. Já fui [aos espetáculos dessas companhias] e não me interessa nem um pouco e não gostei. Eu acho chato. Então a distância é por aí e tem uma coisa, a gente se olha com diferença: eles dizem “olha a turma do Nova Dança” e a gente “olha a turma do Cisne Negro.” Repleto de preconceitos e conceitos. Acho que é uma questão meio bairrista, paulista, eu não sei explicar. Assumo completamente o meu preconceito, mas eu não sei o porquê. É uma coisa que me desinteressa. Eu posso arrumar várias desculpas como a de que eles praticam de uma forma que não é saudável para o corpo, de como o discurso artístico é completamente falido porque ninguém quer mais saber disso. Tudo desculpa isso não justifica a minha não convivência com essas pessoas. Eu posso conviver com pessoas completamente diferentes de mim [...] meus amigos são completamente diferentes, uns usam drogas, outros bebem, outros tem seus defeitos com o jeito de lidar com o dinheiro. Eu não acho que o fato deles terem uma escolha artística diferente da nossa é o que nos separa, isso é uma desculpa, acho que é uma questão de gueto mesmo (Informante 19).

Essa separação, no entanto, pode ser apreendida e objetivada pela relação entre as possibilidades de atuação profissional no mercado coreográfico e as atividades consideradas mais ou menos artísticas do universo de trabalho da dança. Por meio da narrativa das trajetórias, as entrevistas problematizam essa tensão na medida em que são reveladoras de distintas ocupações profissionais. De um lado, os bailarinos da vertente clássica contemporânea cuja disputa e aquisição de reconhecimento artístico residem na luta para tornarem-se “bailarinos” e não “dançarinos”. O desafio aqui é conquistar posição e destaque em companhias consagradas de dança e não correr o risco de permanecer ou ter um dia que se submeter aos trabalhos oferecidos nos cruzeiros de

navios, nos shows de bandas sertanejas ou mesmo naquelas que se apresentam em formaturas e casamentos, nas festas de quinze anos ou em outras que contratam bailarinos para animar a pista de dança, nos eventos como lançamentos de lojas de sapatos, na participação de programas de auditório, etc.

Esse mundo do entretenimento considerado de baixa cultura não faz parte da experiência profissional do meio da vanguarda, que faz um grande empreendimento em sofisticar e intelectualizar as linguagens do movimento submetendo o espetáculo do corpo a uma dança conceitual, de difícil acesso, que pretende apresentar e elaborar, do ponto de vista do resultado artístico e teórico, uma estética “pura” e não comercial do corpo. Os bailarinos da Nova Dança não atinam para esse segmento do mercado, que é para eles inexistente. É como se o espaço da vanguarda fosse construído à parte do terreno da dança estabelecido e a sua proximidade está mais para o campo do teatro e da educação do que para o universo de trabalho coreográfico e o seu cosmo de significados simbólicos.

Para sobreviver, os bailarinos da Nova Dança têm ocupações fora do mundo da dança. No entanto, a produção coreográfica é fundamental para garantir a identidade e o prestígio desse bailarino. O seu reconhecimento no meio e no espaço profissional mais amplo depende da personalidade e do valor de seu trabalho artístico, que deve se diferir das linguagens mais convencionais em que os bailarinos são considerados meros executores de movimentos e não intérpretes-criadores.

No campo da dança se estabeleceu uma distinção artística, que diz respeito à identidade profissional, entre o “dançarino”, o “bailarino” e o “artista criador”, que está atrelada às características culturais e intelectuais das ocupações oferecidas na carreira e que é questionada de acordo com a visão e a relação com o corpo dos diferentes segmentos que compõe o universo coreográfico. E nessa disputa pela dominação simbólica entre os tipos de dança e o perfil dos integrantes presentes no meio, a Nova Dança produziu um discurso de legitimação do bailarino como artista e da própria arte de dançar, que redimensionou e aquilatou os significados ambivalentes do valor artístico que predominavam nesse mundo.

A importância do discurso sobre o corpo em detrimento do trabalho propriamente dito do corpo que dança é uma das principais características das entrevistas realizadas com os bailarinos da *Cia. 8 Nova Dança*. Nas narrativas das

trajetórias a presença do corpo é menor do que a elaboração discursiva sobre o mesmo. De um lado, as mulheres, sempre mais desconfiadas do que os homens, estavam preocupadas em justificar o seu desencantamento com o balé clássico e tratavam de elaborar de modo crítico a conversão para a dança contemporânea. De outro, os bailarinos, tranqüilos e solícitos, apresentavam um percurso em que sobressaía uma relação menos comprometida com a dança, que, para eles, faz parte de uma experiência mais ampla com o campo da cultura e das atividades físicas.

As entrevistas com os integrantes da *Cia. 8 Nova Dança* foram realizadas em diversos lugares: em suas residências, no *Estúdio*, em um restaurante de comida natural e no café da Livraria Cultura. E os bailarinos, homens e mulheres, demonstraram certa apreensão em dar a entrevista. Não sabiam ao certo de onde eu vinha, qual era o meu posicionamento no meio coreográfico e, sobretudo, qual era a minha relação com a Nova Dança. Uma das bailarinas comentou no início de nossa conversa: “você sabe a Nova Dança é super radical?” (Informante 15). O fato de eu ser uma pesquisadora da universidade os constrangeu na eventual possibilidade de negar o meu pedido. Mas, ao começar a discorrer sobre si mesmos desatavam a falar de modo desenvolto, articulado e sempre exprimindo opiniões e evidenciando as afinidades com os princípios e valores da criatividade, da autonomia artística e do corpo disponível ao movimento, que orientam essa linguagem.

Mirando-me diretamente nos olhos, sentados de modo confortável e gesticulando o corpo com tranqüilidade, refletiam a respeito do que iriam dizer como que em um processo terapêutico, como se a conversa estivesse trazendo revelações novas sobre o percurso e a escolha com a dança. No entanto, era preciso trazê-los de volta às suas trajetórias uma vez que se entregavam com facilidade às digressões teóricas e ideológicas sobre a dança e o corpo. Ficaram entusiasmados com a minha pesquisa, que apresentei como um estudo sobre a profissionalização de bailarinos, contudo, mantinham comigo uma relação de distanciamento. A entrevista despertou atenção e inquietude nos bailarinos quanto à minha interpretação a respeito do que comentavam e como e para quem isso seria divulgado. E a impressão que queriam transmitir por meio das narrativas era a idéia de que eram artistas, pessoas profundas, que estavam na dança para questionar a sociedade, que eram portadores de ações transformadoras e que se preocupavam com o que é da “essência” do homem e com o

bem estar do ser humano no mundo violento e caótico da pós-modernidade, em que não apenas estão inseridos, mas que monopolizam pela dança a sua representação legítima.

Em cena: *Devoração*

O espetáculo concebido pela *Cia. 8 Nova Dança* foi apresentado depois de um período de cerca de oito meses de processo criativo. Em uma noite de quinta-feira me dirigi ao *Sesc Consolação* e comprei o ingresso para assistir o resultado do trabalho que eu havia observado e participado e que o grupo intitulou *Devoração*. No hall do teatro era possível reconhecer muitas das pessoas que eu havia tido contato no momento da etnografia. O público ali presente era, sobretudo, de jovens e profissionais que circulam e trabalham no meio alternativo das artes do espetáculo. Amigos, familiares e simpatizantes também formavam a platéia, que é seleta e limitada.

Essa é uma questão cara a essa vertente da dança contemporânea cuja produção hermética é de difícil acesso para um público mais amplo e restringe-se, principalmente, àqueles que conhecem tecnicamente as linguagens. Para os bailarinos, o público dessa dança está em processo de formação e, além disso, o resultado artístico não é um produto comercial, de entretenimento, dirigido para divertir ou simplesmente emocionar o espectador. O que importa aqui não é fazer o outro gostar do que assiste, mas questionar, incomodar, produzir instabilidade e reflexão. A opinião de uma das bailarinas da *Cia.* apresenta pontos importantes para explorar o problema:

Eu acho que o que a gente gera como produto, ele ainda é um produto questionador, não é um produto comercial, né? Tinha uma palavra do *Sesc* que era ótima: palatável. Não é palatável, não é gostoso de assistir [...] Quando eu faço um trabalho que acredita na autoria do intérprete, que tem esses, aspas, “incômodo” de estar sendo gerado ali, na hora, de não saber muito pra onde vai, eu também coloco o público num lugar instável, que não é, muitas vezes, cômodo. Então, não acho que os trabalhos que a gente faz, que a gente gera, são diversão, são entretenimento, são gostosos de ver. Então, nesse sentido, eles continuam sendo um pouco... eles ficam sempre um pouco à margem, sabe? Eles não estão nos teatros de grande público, eles não atingem todo mundo, eles não são senso comum. Eles têm, ainda, uma preocupação de gerar questionamento, de reflexões profundas, e, nesse sentido, não tem um público. Lá em Londres também não tinha. Entendeu? Os trabalhos que eu via em Londres, mais vanguarda, que estavam questionando o próprio movimento artístico, trazendo novas questões pra arte, não tinham público [...] Eu acho que uma arte que se propõe a ser questionadora, ela vai dialogar com poucos, mais tarde, talvez, com alguns mais. Acho que é um grande esforço, não acho que é proposital que seja ensimesmado, ou que não dialogue, que não comunique. Não é isso. Mas eu acho que é difícil ter esse acesso. Eu acho que requer do público uma disponibilidade que as pessoas não estão acostumadas a ter [...] Se você tem pouco hábito de tentar escutar e perceber, se você já vai muito com julgamento,

esse julgamento comercial, “eu pago pra assistir, pago estacionamento, pago o teatro, quero ser agradado”, aí, você não vai gostar nunca, né? Eu acho que tem, ainda, uma coisa da cultura que beira sempre a televisão, a Rede Globo, os musicais, e que é muito difícil pra um público conseguir entrar numa percepção, numa sensibilização um pouco mais sutil. Eu acho difícil (Informante 15).

Apesar dos obstáculos para atrair um número maior de espectadores, a dança contemporânea de vanguarda tem um público fiel. Ao ingressar na sala de apresentação a platéia estava com mais da metade dos lugares ocupados. Me sentei na cadeira indicada e percebi que o espetáculo já havia começado. Enquanto o público se acomoda, com o teatro ainda iluminado, os bailarinos cada qual com seu figurino, já maquiados, prontos para a apresentação, não estavam no palco, mas circulavam e se movimentavam entre a platéia e encaravam, de modo a constranger, os espectadores. Depois, quando as luzes se apagam os intérpretes se dirigem para o palco, onde se desenvolve a apresentação que se caracteriza como um roteiro bem organizado de fragmentos: improvisação de dança e música, passagens coreográficas, depoimentos pessoais, leituras, discursos irreverentes.

Parte desse conjunto disperso de manifestações corporais e artísticas são citações das experiências do processo criativo, embora, em cada espetáculo essas intervenções ocorram de modo diferente. Nas imagens da série A de imagens, por exemplo, a bailarina faz um improviso que era um desdobramento de uma de suas experimentações nas *jams* e que traz à cena elementos de dramaturgia, a expressão da personalidade pouco acessível da intérprete e o estado de êxtase mobilizado por uma dança cujos movimentos de contenção e liberação manifestam a complexidade de seu “eu profundo”. As *performances*, das imagens da série B, foram criadas no instante da apresentação e tinham por base a leitura que a diretora da *Cia.* fazia, em voz alta, de trechos do livro *Araueté: os deuses canibais* do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro que, no entanto, haviam sido trabalhados também nas *jams*. As duas duplas de bailarinos, concentradas, “catam” piolhos inspiradas pelo conteúdo do texto. Ainda nesse registro, o duo, entre o homem e a mulher, passou a improvisar movimentos contínuos que exprimem formas definidas, controle e tensão corporais tendo como pano de fundo a reprodução iluminada de garatujas.

Já nas imagens da série C, o bailarino faz um depoimento pessoal atormentado, no qual o transe frenético e paralisante de seu corpo busca representar a sua interpretação a respeito da temática central do espetáculo, a Antropofagia. Ao som de

um rock pesado o bailarino dança, a um só tempo, parado e movendo-se com violência, e engole a própria mão sugerindo uma sexualidade explícita e provocante. Essa *performance* já havia sido realizada nos ensaios fechados.⁸⁸ E, por fim, as imagens da série D, que apresentam coreografias marcadas, que diziam respeito ao *atelier* de Osmam Khelili.

Nessa etapa do espetáculo, o virtuosismo do corpo torna-se visível. Movimentos sincronizados, agilidade e rapidez na atuação no palco levam os corpos a sustentar-se no ar de maneira a transmitir a sensação da queda e sugerindo, portanto, o domínio técnico do corpo em seu desequilíbrio. No solo, a bailarina se movimenta com leveza e controla a instabilidade poética de seu corpo, que pode tanto cair pesado no chão como flutuar na suspensão permanente do tobo. Abaixo, o trio de bailarinos ao saltar lança um vôo que faz a apreensão do espaço aéreo também dirigindo os corpos, de braços abertos e as cabeças inclinadas, para o tablado. A execução desses movimentos, que do ar levam o bailarino ao impacto violento com o chão, é apenas possível com a aquisição, por parte dos bailarinos, das tecnologias que promovem flexibilidade, segurança, domínio e habilidade do corpo para essa dança.

Sucedendo disso, outras intervenções como a da imagem 1, em que a bailarina exprime, em um grito de dor, o sofrimento de solidão intensificado pela iluminação azul que a envolve. Na imagem 2, duas mulheres se abraçam e comunicam a entrega, a fragilidade, a angústia, o conforto e a proteção entre seres do mesmo sexo, que podem se compreender melhor. Ou mesmo as imagens da série E, que manifestam o individualismo em nossa sociedade e o processo de individuação do corpo com uma representação em que os bailarinos ao projetar as suas imagens por meio de um retrovisor, olham apenas para si mesmos.

O espetáculo tem duração de cerca de quarenta minutos, não tem intervalo e caracteriza-se como uma seqüência de atos breves e programados aparentemente desconexos, que levam em conta o improviso, a repetição e a criação pessoal no âmbito do movimento do corpo, da música, da expressão de pensamentos e do discurso. Isso está articulado a uma concepção geral da produção que diz respeito à temática, ao projeto de iluminação, ao cenário e aos figurinos. A apresentação terminou, no dia em

⁸⁸ Não consegui observar os ensaios fechados, mas tive acesso a alguns vídeos dessa etapa do processo criativo.

que fui assistir, com toda companhia reunida. Juntos, sentados em colchões amarelos, tocavam o berimbau de boca e enfrentavam com o olhar, de modo desafiador, a platéia (imagem 3). Na saída, o *Sesc* organizou um coquetel de confraternização em que o público se sociabilizava enquanto esperavam os artistas para cumprimentá-los e prestigiá-los.

Corpos sensíveis e sofridos

Para atuar de modo profissional nesse tipo de dança cuja preocupação central reside no uso do corpo como instrumento da expressão artística e criativa do intérprete é preciso estar atualizado com os procedimentos coreográficos alternativos. A manutenção e a aquisição técnica dos bailarinos da Nova Dança não se caracterizam pelo treino regular e cotidiano, mas dizem respeito à participação esporádica de cursos e de atividades como as *jams sessions*, os *workshops*, os *ateliers* de dança contemporânea ou mesmo clássica⁸⁹, de dramaturgia, de contato- improvisação, entre outros. A idéia consiste em submeter o corpo desse profissional a vários modos de conceber as linguagens do movimento. E é no contato com diferentes pesquisas e práticas de dança e de outras artes que o bailarino passa a incorporar repertórios em seu corpo, com os quais se tornará capaz de exprimir a autoria de seu trabalho corporal. Esse processamento de linguagens que redundam no conhecimento técnico multifacetado também se abre para atividades físicas fora da dança como a capoeira, o circo, o *aikidô*, a yoga, a natação.

Essa maneira mais dispersa e plural de adquirir as habilidades que viabilizam a participação no ofício e o hibridismo cultural que caracteriza essa forma de dança dificultam, a um primeiro golpe de vista, a distinção entre amadores e profissionais, que convivem e podem participar de uma mesma aula ou atividade. A insipiência de espaços destinados somente a profissionais e que garantem boa parte das vezes treinos diários e grátis, como ocorre com as companhias “estáveis”, faz com que a manutenção do corpo para esse bailarino seja onerosa. O artista deve pagar pelos diversos cursos ou eventos que vai tornar o seu corpo versátil e viável para essa dança.

⁸⁹ O balé clássico é alvo de muitos preconceitos e questionamentos no universo da dança contemporânea de vanguarda. Por um lado, há tendências que buscam romper definitivamente com esse estilo e que militam contra qualquer tipo de linguagem clássica. Por outro, algumas companhias e grupos, como a *Cia. 8 Nova Dança*, levam em conta a dança clássica como recurso técnico e não como linguagem cênica. Para esses segmentos o que importa é tratar o clássico por meio de uma visão contemporânea. O que significa trabalhar e utilizar esses ensinamentos de modo consciente e não virtuoso.

Os próprios bailarinos podem organizar o seu treinamento de acordo com as necessidades de seu corpo e as demandas dos projetos em que estão envolvidos. Em função disso, não foi possível compreender, de modo mais sistemático, os elementos comuns que dizem respeito à manutenção técnica entre os integrantes da *Cia. 8 Nova Dança*. No decorrer da etnografia, observei a participação dos bailarinos e a ausência das bailarinas da *Cia.* nas aulas de dança contemporânea que eu freqüentava. Além disso, me chamou atenção o fato de que as práticas corporais dos membros do grupo eram efetuadas, sobretudo, nas etapas de trabalho do processo criativo cuja rotina não era diária. A orientação e a atualização técnica se concretizam nas atividades como as aulas, os ensaios, as *jams*, os *ateliers* promovidos para a realização do projeto, no caso, o *Intercâmbios Canibais*. E apesar da *Cia.* apresentar poucos espetáculos durante o ano, o desempenho artístico no palco, bastante mencionado entre os informantes e denominado por eles de “maturidade em cena”, é muito valorizado nessa dança e é adquirido de acordo com o tempo que o bailarino vivência a experiência no teatro.

A modelagem corporal do bailarino da Nova Dança é, portanto, o resultado de um estilo de vida em que o uso do corpo no trabalho não tem a dimensão ascética que submete o físico aos exercícios pesados, de alto risco e regulares que garantem a força, o domínio e o espetáculo corporal virtuoso dos bailarinos, mas que é orientado pelo treino irregular em múltiplas práticas de dança, pela atividade profissional intermitente, pela circulação por outras linguagens artísticas e intelectuais e por um conjunto de ocupações em ofícios fora do universo coreográfico. Os corpos dos bailarinos da *Cia. 8 Nova Dança* são magros, jovens, levemente definidos, bonitos e harmonizados. E essa conformação corporal diz respeito a uma perspectiva mais ampla das condições de existência que, a um só tempo, ultrapassa e contempla os limites da aprendizagem e da atividade profissional coreográfica. O ingresso na Nova Dança de uma das bailarinas da *Cia.* é revelador do que pode ser compreendido como o “corpo sensível”:

Aí eu mergulhei de cabeça mesmo nessa história. Então, eu fazia atendimento individual uma vez por semana, uma reestrutura muito forte de costela, que era o lugar mais difícil pra mim, porque tinha esse peito de pombo derivado do clássico, que eu quase não conseguia respirar. Esse atendimento gerou muitas angústias psíquicas mesmo, emocionais, em mim. Eu tive que procurar uma terapia. Mexia com as minhas lembranças, com os meus medos, com as minhas frustrações, totalmente. Mexia numa área da coluna que era mais retificada, que era mais difícil e eu saía completamente torta, assim, de sair... Teve um dia que eu saí da [Rua] Treze de Maio e bati a cabeça no poste, voltei, chorando, e a professora falou: “eu tó mudando o eixo da tua coluna e confunde...” Eu falei: “você está mudando minha vida inteira, não sei nem pra onde é

que é minha casa, não sei nem onde é que eu pego o ônibus!” [...] Nossa, uma complexidade que você atinge num lugar desse. Uma loucura. Foram dois anos muito fortes, conciliados com essa terapia muito intensa. Porque daí, pra mim bate num lugar que não é só emocional, mas é também espiritual. Então, eu tive que buscar várias coisas que tem a ver com crença, é... até então eu tinha uma herança cristã, católica, da minha família. Tudo tinha ido por água abaixo na minha vida. Eu já não acreditava em mais nada daquilo. O Nova Dança puxa para uma coisa mais do zen budismo, da meditação, da respiração, eu fui procurar um pouco isso. E aí, o caminho é quase que uma trilha, que um túnel, sabe, que você entra... *Porque daí eu comecei a perceber, isso acho que é o fundamental, que corpo é o que você come, é toda a atitude que você tem, é tudo que você ouve é tudo que você fala, é todos os ambientes que você está. E é isso que gera criação, né? Não é uma aula de clássico que reproduzida vira o Lago do Cisne, né? Copiada vira o Lago do Cisne. É um conjunto, uma unidade que pra mim tava totalmente perdida. Então, ali, mudou minha vida radicalmente* (Informante 15, grifos meus).

Apesar da elaboração de discursos sobre a construção de um corpo sensibilizado, “holístico”, reparador de atividades físicas equivocadas e comprometedoras para a saúde e para a criação artística e que interfere na orientação da conduta de vida, o corpo, do ponto de vista da atividade profissional dessa dança, não escapa da sua condição de instrumento de trabalho e de seus limites concretos e é também alvo de tensões físicas como dores, lesões ou mesmo cirurgias.

Do ponto de vista das condições corporais, as mulheres entrevistadas revelam pouco esse lado negativo do trabalho coreográfico e são portadoras da defesa da dimensão saudável dessa dança e, portanto, da negação da relação do corpo com os seus males. Talvez, o domínio técnico do corpo adquirido pelas bailarinas da *Cia.* no decorrer de uma longa trajetória na dança seja o responsável por uma maior preservação das mulheres no que tange aos machucados e acidentes. O sofrimento relativo ao corpo na experiência feminina é abordado, principalmente, na transição que as bailarinas fazem do estilo clássico ou de outras atividades físicas mais atléticas para a Nova Dança, o que implica o acesso e a reestruturação de um corpo consciente e, conseqüentemente, menos vulnerável às dores e lesões. No entanto, foi possível apreender as dificuldades e os sacrifícios de quem faz a opção profissional de uma atividade que tem o corpo “sensível” como ferramenta de trabalho, no desabafo desiludido de uma das bailarinas da *Cia.*:

Eu sou uma pessoa que já me machuquei, já tive que ficar parada e se você pára, você não ganha. E o que você ganhou também não cobre o seu tratamento. E o corpo é o corpo, tem uma coisa da dor. Então, tem uma coisa que também é bem difícil isso [...] Tipo, quando eu machuquei esse outro joelho, a gente estava fazendo um trabalho no Sesc Santana que foi o maior cachê que eu já ganhei, mas eu gastei ele inteiro com taxi

e com trabalhos alternativos. Porque na verdade, a medicina tradicional, ela não... Então acupuntura, osteopata, nananã. Coisas que vão melhorar, que não vai ser o remédio que você toma, porque aquilo eu não acredito que cure. Eu fui no INSS, sei lá, quando você se machuca, previdência? [...] Aí, eu fui no médico, com aquele monte de gente. A mulher olhou, pegou meu joelho assim, e falou: “Ah, dois meses pra você voltar. O que você faz lá?”. Eu falei: “Dou aula de dança”. Ela falou: “Mas, dá pra você voltar?”. Falei: “Não sei, eu estou aqui pra isso, né?” Ela falou: “Não, você vai ficar dois meses, até melhorar, mas voltar a dançar você não vai”. Tipo assim, na hora você fica mal. Ai, eu recebi esse salário porque eu era funcionária [da Escola Oswald de Andrade], porque se eu tivesse só no Nova Dança... eu fiquei quase dois anos sem dançar. É. Porque assim, eu machuquei, rolou umas coincidências, teve essa coisa do “Compêndio para a Infância”, que era outro trabalho da companhia que eu não estava. A companhia não é apoiada, então, se eu não estava eu não estou ganhando. E aí, acabou rolando o prêmio por Balangandança. Então acabei... mas, se não tivesse rolado nada, se eu não tivesse emprego, eu tinha ficado... E a Companhia 8 não ia me dar grana porque ela também não tem. A gente não vive assim, tem um projeto que eu não estou, mas eu ganho também. Impossível... então, eu ia ficar... Então o corpo é um instrumento de trabalho super importante. Depois eu fiquei pensando, eu quero meu corpo pra andar, pra ir pra lugares que eu não fui, não só pra dançar. Que é uma coisa que eu penso hoje [...] Na real, eu tinha que fazer uma cirurgia, eu que não quis. Porque, como eu já fiz do joelho esquerdo falei: “Não quero”. É super caro. Se for fazer pelo SUS, você não sabe na mão de quem você vai estar. E se você vai fazer no ortopedista que você confia é super caro. Então é uma coisa que é complicada. Se você pensar seriamente é um absurdo. Ai você vê: “não, eu faço, na verdade, porque eu gosto. É, por amor, não é pelo mercado” (Informante 14).

Diferente da maioria das mulheres, os homens quando questionados sobre esse assunto verbalizam a experiência dos sacrifícios do corpo. As principais complicações apresentadas pelos bailarinos e que se estendem também às bailarinas são os problemas no joelho, machucados pelo corpo nos exercícios de salto, de chão e na própria improvisação e as micro-fissuras decorrentes da frequência do uso do corpo. Além disso, comentam sobre as dores do pós-treino e das cenas de quedas e a respeito do cansaço físico. As agressões operadas no corpo na execução dessa dança são menos violentas quando comparadas as condições corporais dos bailarinos que pertencem às vertentes coreográficas consideradas comerciais. Aqui, como entre os boxeadores, guardadas as devidas proporções, “mais do que as contusões sérias, é o acúmulo de pequenas mazelas e de perturbações físicas que serve como regulador natural da carga de trabalho”.⁹⁰ No entanto, isso não significa dizer que o corpo do bailarino da Nova Dança não seja alvo de sofrimentos, esforços e mesmo intervenções, como revela a

⁹⁰ Loïc Wacquant. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 165.

narrativa de um dos integrantes da companhia, que já havia atuado profissionalmente no circo e como triatleta ⁹¹:

Eu tive uma lesão muito séria no joelho, que me levou a uma porção de médicos. Não fiz cirurgia por opção e fui para a fisioterapia. Avançou horrores. Eu estava fazendo muita força, exercícios pesados de salto. Ai você vê como é incrível a diferença. Na hora de dançar aquilo me doía e a chance de machucar era muito grande. Porque quando você está improvisando, está numa dança mais frouxa, e não em uma coreografia que você conhece exatamente, mas numa coisa que você não conhece, ou está tentando pegar numa coreografia, aquilo te machuca porque o corpo está em outro estado. Então essa é a principal questão que a Oito aborda com coordenação motora, essa é a parada. Embora sua cabeça esteja em outro lugar querendo pegar o movimento você tem que estar com o corpo pronto para não se machucar, porque a dança machuca. Até hoje eu pratico esporte e faço fisioterapia para manutenção de meu joelho, o esforço físico é completamente diferente. A dor no pós- treino na dança não se compara a nenhum outro esporte que eu já pratiquei. Você fica quebrado, mas com a dança você fica com dores. No dia seguinte você está com o corpo doído, ressentido. Às vezes você fica dolorido, mas sentir o corpo ressentido você vê que a estrutura sofreu ali. Esvaziamento de energia, muscular, ósseo. Machuca, e machuca muito (Informante 19).

A necessidade de fazer uma gestão racional do corpo que vise a sua conservação e a atuação contínua de bailarinos e bailarinas é condição indispensável no universo de trabalho da dança contemporânea. Os recursos para preservar e aperfeiçoar o *capital – corpo* ⁹² desses profissionais variam entre o domínio técnico do bailarino para as quedas, a consciência de sua estrutura corporal, a aquisição de coordenação motora, a proteção de partes estratégicas do corpo como o joelho com as joelheiras, ou mesmo, o uso de meias e roupas que são utilizadas no intuito de minimizar ralados e hematomas mais profundos na pele. Outra coisa é a adesão e a frequência na medicina, práticas e terapias alternativas, já que o corpo é aqui compreendido como unidade integrada de fenômenos biológicos, psicológicos e artísticos. Fisioterapia, acupuntura, osteopata, yoga, alongamento e massagem são os principais dispositivos para os cuidados e a manutenção do corpo desses bailarinos. Isso supõe relativa situação financeira uma vez que são os próprios bailarinos que financiam os cursos que proporcionam a atualização técnica de seu corpo e as atividades extras que permitem a sua preservação. ⁹³ Como mostra outro bailarino da *Cia.*:

⁹¹ O triatleta é quem pratica o *Triathlon*, um multi-esporte que consiste em natação, ciclismo e corrida.

⁹² Loïc Wacquant, *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 148.

⁹³ Pierre-Emmanuel Sorignet problematiza o papel das medicinas alternativas na relação entre a saúde do corpo e os bailarinos profissionais da dança contemporânea em “Danser au-delà de la douleur”. In: Actes de la recherche en sciences sociales n. 163, *Santé et travail: déni, visibilité, mesure*, 2006, p. 58.

[...] é indispensável um trabalho de acompanhamento, técnico assim, seja lá qual for a linguagem. Precisa muito ter esse apoio porque demanda. Ferramenta gasta e precisa fazer a manutenção. Joelho, se sabe. É um investimento mesmo nessa saúde. Uma parte do orçamento é manutenção, não tem dúvida. Acaba a aula você está cansado, doído. Não gente, não quero isso para mim. Quero sair bem. Mas, fui aprendendo como usar o corpo, não se desgastar, dar energia necessária, não dar além, não dar menos (Informante 20).

O conhecimento para o gerenciamento do corpo é também aptidão fundamental para a integridade física do bailarino. Como na prática do boxe ocorre na dança um paradoxo: “é preciso usar seu corpo sem gastá-lo”⁹⁴, ou seja, cabe ao bailarino administrar o desgaste corporal no que diz respeito à energia, à dosagem de esforço e a proteção física de modo a não consumir ou comprometer o seu *capital – corpo*, que é o que pode garantir uma longa e talvez promissora carreira na dança, questionada no relato de uma das únicas bailarinas da *Cia.* que revelou os obstáculos que dizem respeito à opção por essa forma de dança:

Você batalha, batalha, batalha e, você fala, “agora eu tenho...” e já passou sua idade. Você já não pode mais fazer aquilo que você fazia. É o tempo todo você lidando com alguns limites concretos. E acho que demora muito o reconhecimento em todos os sentidos: de grana... Eu tenho 30 anos [39 anos] e agora que eu estou conseguindo... agora não, faz um tempo que eu consigo me manter e ficar bem. Porque eu sempre consegui, mas tipo meio aos trancos e barrancos, não saía de férias, não viajava. Agora eu consigo, mas eu acho que é muito tempo. Eu sou formada desde os 21, sabe? Então, eu acho que é muito tempo. Eu olho minha casa, eu não tenho sofá, eu não troquei de TV, minha TV é de quando eu comecei a faculdade. Sabe uma coisa... Já ganhei um monte de prêmio e não consigo ter recurso material. Acaba investindo no trabalho, eu invisto muito no trabalho. Agora mesmo, preciso transformar fitinha DVD em... pra poder fazer um registro visual que seja legal pra continuar o trabalho. Acho que a gente trabalha muito fora e trabalha com coisas que não são da natureza. Então, como diretora do Balangandança, não é que eu só dirijo e penso artisticamente, fico lendo pra propor. Eu ligo para as pessoas, eu produzo, eu tenho que organizar, eu tenho que ser secretária, tenho que ser contador, tenho que ser produtora. Tenho que tirar o xerox para distribuir. Uma coisa que você fala: “Nossa, será que vale a pena?” (Informante 14).

Apesar dos discursos edificantes sobre essa arte do movimento e dos apelos ao corpo “sensível” proferidos pelos integrantes da Nova Dança, o bailarino que trabalha com essas linguagens não está isento dos sacrifícios, dos sofrimentos e das dificuldades do corpo implicadas no trabalho de execução coreográfica. O corpo, a despeito de consciente e sensibilizado, está vulnerável às violências, aos machucados, às cirurgias, aos desgastes e também às frustrações com o seu envelhecimento.⁹⁵ Para cuidar, manter

⁹⁴ Loïc Wacquant. *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 148.

⁹⁵ Sobre o envelhecimento do corpo entre os bailarinos dos dois estilos de dança, ver 5º capítulo.

e preservar o seu instrumento de trabalho esses profissionais tem também que investir, com recursos próprios, em tratamentos muitas vezes dispendiosos.

Além disso, o retorno financeiro como bailarino é quase inexistente, apesar da dedicação e do tempo consumido com os trabalhos coreográficos. Outra coisa é o reconhecimento artístico, muitas vezes não conquistado, e uma complicação para esse segmento da dança que investe em uma linguagem hermética, de difícil comunicação. Sem contar o investimento financeiro pessoal para a realização de parte dos projetos e o fato de terem que acumular funções no interior de grupos e companhias que não dizem respeito aos trabalhos artísticos do corpo.

Diante desses infortúnios, cabe problematizar as razões que levam bailarinos, artistas, intelectuais, entre outros, a aderir como profissionais e a permanecer na Nova Dança. Quais são as recompensas para quem se submete a essas privações e entrega a vida ou parte dela ao segmento de vanguarda da dança contemporânea?

Embriagues sensorial e o *ethos* de artista

Diferentemente do mundo coreográfico considerado “comercial”, no qual o sentido mágico da cena é elemento simbólico catalisador para a dança, ocorre no microcosmo da Nova Dança um esvaziamento do palco, de sua importância e de seu significado para os bailarinos. Os fatores que justificam a participação nesse modelo coreográfico se deslocam da experiência extraordinária e limite do espetáculo para outro conjunto de sentidos e valores. De acordo com os integrantes da *Cia 8 Nova Dança*, tornar-se artista, ter a liberdade de criação e a possibilidade do autoconhecimento, refletir interna e poeticamente a sociedade e poder transformar a realidade e o ser humano pela arte, a partir de um trabalho corporal que diz respeito às emoções, à percepção, às sensações, ao sensível, são partes constituintes dos atrativos para a atuação como bailarino profissional.

A inserção que fiz no campo e a minha atuação corporal como fonte de dados e de conhecimentos das práticas e dos códigos do espaço da Nova Dança, me permitiram objetivar parte da dimensão abstrata dessas manifestações. A etnografia, por meio da qual o meu corpo processou e inculcou as experiências desse universo, foi ferramenta metodológica imprescindível para compreender, por exemplo, que um dos principais fatores que move o bailarino, que o faz perseverar e superar os sacrifícios de vivenciar

essa dança como profissão é ter o próprio treino como compensação: “Se você é apaixonado pelo que faz. *Se tem o retorno que é o prazer de fazer*, independente de quanto você ganha com aquilo e do tempo que se trabalha, se você tem essa paixão, as coisas vão pouco a pouco se construindo” (Informante13, grifos meus). As emoções, as liberdades, as sensibilidades, as flexibilidades com a sexualidade implicadas na aprendizagem do domínio técnico desse corpo e na sua exploração virtuosa promovem pequenas mais poderosas formas de satisfações corporais. Embora os efeitos produzidos pelo treino sejam também decisivos para permanência em outras atividades como o balé clássico e o boxe – as aulas e o processo criativo – na Nova Dança assumem centralidade e não são suplantados, por exemplo, pelo palco ou pelo ringue.

Mas, alguns dos prazeres do treinamento de boxeadores podem ser redimensionados e resignificados para a atmosfera de trabalho da *Cia 8 Nova Dança* como, por exemplo: a “camaradagem” entre os integrantes do grupo que se manifesta nos longos abraços, nos cumprimentos afetivos, nos sorrisos e olhares entre si, na maneira amorosa de se relacionar com os pares, no contato direto e de exploração entre os corpos; a “fraternidade carnal muito particular” que liga os parceiros nas aulas, nas *jams*, nos *ateliers*, nos espetáculos e também na sociabilidade; o “prazer de sentir o corpo desabrochar, ‘adelgar-se’, fazer-se pouco a pouco” pelos exercícios de improvisação, das coreografias ou mesmo pela descoberta de novas sensações desencadeadas pela *performance* e pela pesquisa artística com o corpo; o “sentimento de cansaço e de plenitude corporal amiúde vivaz que ele proporciona”; e o domínio técnico da gestualidade difícil dessas linguagens coreográficas que oferece ao bailarino o sentimento sublime de superação, abstração, expressão, liberdade, emoção, de encontro consigo mesmo ao concretizar no corpo os códigos artísticos e sensuais dessa forma subjetiva de dança.⁹⁶

Entre todos esses fatores cabe ressaltar, tomando ainda como referência o mundo do boxe, “a extrema sensualidade da iniciação pugilística” que diz respeito à relação entre os exercícios e os espaços nos quais são praticados. Mais, precisamente, a “combinação que produz uma espécie de *embriagues sensorial*, que é parte integrante do aprendiz do boxeador”⁹⁷ e também de todos os bailarinos contemporâneos sejam

⁹⁶ A respeito da importância do treino do boxe para o recrutamento de profissionais ver de Loïc Wacqaunt *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 87, 88.

⁹⁷ *Ibid*, p. 90.

clássicos ou de vanguarda. Contudo, devido à importância do processo de formação e de criação da Nova Dança vou recuperar, aqui, a minha experiência perceptiva na participação observante, que realizei na etnografia, e que redundou em um dado momento da pesquisa na minha conversão e na de meus sentidos para esse universo. Trata-se de restituir as forças e as sensibilidades suscitadas pela sensualidade que captura o praticante na construção de sua corporalidade subjetiva no instante do treinamento.

Na fase de minha imersão neste mundo, quando me disponibilizei como pesquisadora para a aprendizagem dessas particulares tecnologias, tive a oportunidade de fazer de meu corpo vetor dessas experiências sensórias, que se potencializaram em mim ao passo que eu adquiria desenvoltura com essas linguagens coreográficas e familiaridade com o meio e os seus participantes. A atmosfera do treino e a exploração e domínio do corpo se organizam como um conjunto bem orquestrado de transmissão de prazeres, sofrimentos, volúpias e sentidos: o cheiro forte de suor dos bailarinos, de suas roupas e das joelheiras que paira no ambiente da sala, os barulhos dos corpos em movimento entre o ar e o impacto com o chão, o cansaço e a respiração alterada dos praticantes, os gemidos, os sussurros e as expressões verbalizadas de prazer, a dinâmica coletiva da improvisação e a sincronia dos corpos nas coreografias, a interação desembaraçada entre os físicos molhados que implica o contato direto, o relaxamento, as tensões, as dores e a entrega de si, o toque e a massagem em partes do corpo do outro, os exercícios voltados para despertar a musculatura interna do corpo como o estímulo do púbis. Dessas ações sensuais sobressaem os fortes sentimentos de transcendência e liberdade produzidos pela capacidade do transe, entendido aqui como uma construção corporal que reside na aquisição do virtuosismo de suas principais categorias que são “intuição, imaginação, percepção e sensação”.⁹⁸

A isso se acrescenta o fato de pertencer a uma “confraria”⁹⁹, uma “sociedade” a parte, reputada pela liberdade da criatividade artística e excêntrica do corpo e que torna os seus adeptos, “bailarinos contemporâneos”, e os faz diferente das pessoas comuns e mesmo de outros artistas que estão distantes e não se sacrificam do ponto de vista material e corporal pelos princípios nobres e “verdadeiramente” artísticos que enfrentam e se opõem às produções culturais orientadas pelas imposições do mercado. A crença

⁹⁸ Thomas Csordas, *Corpo, significado, cura*, 2008, p. 384.

⁹⁹ Loïc Wacquant, *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 88.

nesse valor da “estética pura”¹⁰⁰ concretizada e potencializada pelo trabalho do corpo também diz respeito a uma visão de mundo e, conseqüentemente, promove a possibilidade de adesão a um estilo de vida excepcional.

Os vínculos comunitários de quem compartilha do *ethos* “privilegiado” do artista do corpo, no interior do qual os principais atrativos são a convivência de caráter íntimo e familiar, o contato e a troca com pessoas consagradas ou não que trabalham com essa perspectiva da arte e a participação em projetos concebidos como produções criativas e coletivas, são uma forma de prestígio, de sobressair-se de existências consideradas comuns ou desinteressantes, de dar um sentido legítimo à vida. Fazer parte de um grupo em que os laços se estreitam pela afetividade que, por sua vez, se constrói em função das afinidades artísticas que estão condicionadas a um estilo de vida “excêntrico”, tem um papel relevante no que diz respeito à atuação profissional nessa dança. E a aprendizagem, a manutenção e a investigação necessárias para o domínio das técnicas dessas linguagens são condições primordiais desse envolvimento que vai promover o “corpo sensível”, que é o produto dos efeitos desse léxico.

Disso redundam a configuração “natural”, “cotidiana”, “saudável” ou, na definição nativa, “sensível” do intérprete-criador, que se constrói em oposição ao tônus de atleta e de acrobata dos profissionais que atuam nas companhias de dança contemporânea clássica. A realização como artista para esse bailarino, considerado pela vertente da vanguarda, como mero executor, reside em emocionar, impressionar, chamar a atenção do público. E, para tanto, o seu corpo deve ter uma constituição forte, musculosa, alinhada, adestrada e, estar fisicamente disponível, ter grande habilidade técnica, para transmitir as formas estilizadas de movimentos fora de série, que seduzem o espectador por sua beleza, excelência e precisão.¹⁰¹

Em outras palavras, o corpo da Nova Dança não se pretende objeto de trabalho pesado, mecânico, repetitivo e arriscado, mas revelador de atividades voltadas para a instrução, a espiritualidade, a consciência e a inventividade tratadas como “autônomas” das coerções do mercado das artes do espetáculo. Um corpo “independente” que se

¹⁰⁰ Sobre a relação entre os sentidos e os valores da obra de arte pura, apreendida como forma e não como função, e as condições sociais de suas possibilidades, que diz respeito à emergência de produtores animados de uma intenção artística pura inseparável do desenvolvimento de um campo artístico autônomo, consultar de Pierre Bourdieu “Gênese histórica de uma estética pura”. In: *O poder simbólico*, 2001, p. 281.

¹⁰¹ É por essa razão que as companhias de dança contemporânea clássica da cidade de São Paulo, financiadas pelo Estado, são consideradas “comerciais”.

constrói pela resistência aos imperativos das demandas da esfera econômica ou comercial no intuito de atingir a sua “plena” liberdade. E que busca manifestar na sua feição a distância com as exigências materiais, consideradas uma preocupação de importância menor, e a proximidade com a natureza de sua “essência” e com a criatividade “pura”, “descomprometida”, “autêntica” e “irreverente”.¹⁰² Isso tudo que caracteriza o discurso e os elementos da corporalidade da dança contemporânea alternativa parece ser próprio daqueles que possuem uma condição de classe privilegiada, que estão distantes do reino das necessidades, e que tem a possibilidade de inventar e experimentar liberdades artísticas, amorosas ou cotidianas contempladas na conduta estetizada da vida. Exemplo disso, é a trajetória na dança da mecenas da sala *Crisantempo*, que nos diversos momentos em que esteve prestes a dar o salto definitivo para a esfera coreográfica profissional desistia da dança, mas, não, sem antes, segundo as suas palavras: ter a sorte de “experimentar o profissionalismo com total identificação estética, que é uma realização em outro nível” no interior da atmosfera iluminada, noturna, esverdeada e florida, e revolucionariamente encantada da Londres dos anos de 1980.

Não seria esse estilo de vida livre, descolado, artístico, sofisticadamente mambembe, presente na narrativa dessa ex-bailarina, e que pressupõe uma espécie de “naturalidade e liberdade aristocrática do corpo” e de seu “uso” um elemento imantado da dança contemporânea da vanguarda? Para além e em função dos fatores aqui apresentados de atração para essa linguagem do movimento cabe atentar também para aqueles que desejam não apenas vivenciar mais também apreender no próprio corpo o prazer, a sedução, a plenitude e a legitimidade de tais liberalidades excêntricas como estilo de vida e que, para tanto, encontram na dança, como um trabalho, um meio de otimizá-las – pelo menos em parte.

A Nova Dança permite vivenciar as excentricidades, criatividade e sexualidades não no sentido profundo, simbólico e social dessas liberdades desprendidas da necessidade, mas como profissão. A aprendizagem dessas linguagens coreográficas que priorizam a expressão artística, a perspectiva intelectual, a espiritualidade, a experiência sensual e a alimentação saudável em detrimento da dança como espetáculo mobiliza

¹⁰² A questão da autonomia entre a “arte comercial” e a “arte pura” no campo das artes do espetáculo, no momento contemporâneo, é tratada por Gérard Mauger na introdução do volume *L'accès à la vie d'artiste: selection et consecration artistiques*, 2006, p. 5. Sobre a dependência e a liberdade da produção cultural e a sua relação entre o mercado e o Estado, ver 3º capítulo.

uma transformação, que redundará em uma nova *hexis* corporal para o bailarino. As condições físicas e estéticas adquiridas para a Nova Dança não alteram de modo perceptível a conformação desses profissionais, na medida em que se orientam para a elaboração de corporalidades “naturais”, mas tornam o bailarino e o seu corpo, discretamente estilizado, apto, hábil e virtuoso em construir e em exprimir a complexidade de suas subjetividades. A estetização dessas subjetividades operada não apenas no perímetro do corpo, mas na esfera da vida está, no entanto, condicionada ao trabalho e aos constrangimentos físicos e também aos obstáculos materiais e profissionais desse universo coreográfico.

Esse processo de estilização promove uma diferenciação no interior do campo da dança que está inscrita na “ordem física dos corpos” que é reveladora da expressão simbólica da posição de classe entre os bailarinos.¹⁰³ Essa tensão se caracteriza pela adesão ao meio coreográfico, de um lado, dos profissionais que têm propensão ao ascetismo orientado para a magia do espetáculo, cuja ação neste mundo é produtora de uma corporalidade virtuosa e viril, capacitada para as vivacidades transcendentais, encantadas e ilusórias do palco, e, de outro, de um grupo portador de disposições que se ajustam às práticas de uma dança que pretende construir a “natureza” e o “cotidiano” do corpo e, portanto, destituí-lo da condição de veículo de encenação. Corpo que busca encobrir a marca do processo empreendido para o seu cultivo na própria feição do bailarino.

Contudo, a possibilidade de exprimir-se de acordo com a sua vontade, a sua consciência e a sua liberdade de modo a desembaraçar-se dos imperativos de suas necessidades pela dança reside na submissão ao trabalho, nos sofrimentos e limitações do corpo e a um tipo de experiência artística que longe de manifestar o seu estado de “naturalidade” ampara-se no radicalismo e em uma produção hermética pouco acessível. De acordo com isso, cabe aqui compreender quem é a minoria que se dirige à dança alternativa contemporânea e faz dela uma profissão, que vai proporcionar, por meio da atividade social de simbolização e sofisticação das próprias subjetividades, a

¹⁰³ Pierre Bourdieu, *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 166.

fusão entre a arte, a existência cotidiana e o corpo e garantir com isso uma ética distintiva da vida de artista.¹⁰⁴

¹⁰⁴ A respeito da teoria da atividade simbólica no mundo, e, particularmente, sobre a legitimidade entre grupos sociais cujas formas de dominação para além dos interesses materiais residem na capacidade de produção e de valorização dos sentidos para as práticas, ou seja, na estilização da vida empreendida pela interação entre os homens em diferentes domínios da sociedade como meio de diferenciação, ver de Max Weber “Sociologia da religião”. In: *Economia e sociedade* (vol. 1), Brasília, DF, Editora Universidade de Brasília; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999. Pierre Bourdieu faz referência ao que Weber designa como “estilização da vida” ao tratar o gosto de classe traduzido em diferentes estilos de vida como principal marcador da distinção social: “Esse sistema de classificação que é o produto da incorporação da estrutura do espaço social tal como ela se impõe através de uma experiência de uma determinada posição neste espaço é, nos limites das possibilidades e das impossibilidades econômicas, o princípio de práticas ajustadas às regularidades inerentes a uma condição; ele opera continuamente a transfiguração das necessidades em estratégias, das obrigações em preferências, e engendra, fora de qualquer determinação mecânica, o conjunto das “escolhas” constitutivas de estilos de vida classificados e classificantes que adquirem o seu sentido – ou seja, seu valor – a partir de sua posição em um sistema de oposições e de correlações.” O que Bourdieu define como o verdadeiro princípio das diferenças que é a oposição entre os gostos de luxo (ou de liberdade) caracterizados pelos “indivíduos que são o produto de condições materiais de existência definidas pela distância da necessidade, pelas liberdades” e os gostos de necessidade que “exprimem, em seu próprio ajuste, as necessidades de que são o produto” foi e será utilizado no texto como uma referência para auxiliar na análise sociológica entre os bailarinos contemporâneos clássicos e de vanguarda. Essa tensão implica, ainda segundo o autor, nas disposições que opõe a combinação da ascese com a da naturalidade. Para consultar as citações dessa nota, ver “O *habitus* e o espaço dos estilos de vida”. In: *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 166, 168, 169.

II VOCAÇÕES

3º CAPÍTULO MERCADO COREOGRÁFICO

A interpretação ou criação do artista não é só resultado de inspiração inventiva e original, mas também de um processo de formação e de condições de trabalho. O mundo da arte está inserido nas lógicas de mercado, ainda que artistas e obras se orientem por uma coerência particular nessa esfera e estejam em tensão constante no que diz respeito à liberdade e à pureza de sua arte em face dos princípios econômicos da sociedade. Iluminar a dimensão do trabalho do universo artístico é também compreender as dinâmicas de diferenciação que os artistas produzem na luta por sobrevivência e prestígio e que, muitas vezes, se concretizam nos discursos, na produção e, no caso da dança, no próprio corpo do bailarino.¹⁰⁵

Contemporâneos em luta

O termo contemporâneo é elemento de disputas e questionamentos no cenário da dança da cidade de São Paulo. A dança contemporânea é denominação que pode ser atribuída a diferentes universos de significados simbólicos. Toda a produção atual, a despeito da opção por técnicas tradicionais ou inovadoras, é realizada na sociedade do presente. Mas, o contemporâneo é também uma definição que caracteriza as criações artísticas irreverentes, sintonizadas com o que há de mais inovador em seu tempo, que tem o papel de atualizar e radicalizar as idéias e as maneiras de expressão da arte. No meio coreográfico paulistano, o estilo contemporâneo assumiu função legitimadora mobilizando novas maneiras de consagração e rompendo com a hegemonia de padrões artísticos estabelecidos. Nesse processo de redefinição, entre os variados modelos

¹⁰⁵ O universo artístico é dotado de valores e sentidos que parecem transcender as práticas mais comuns da sociedade moderna. Artistas e obras são como que envolvidos por uma atmosfera espiritual, magnética, esfumada, que os elevam ao plano sagrado, distante e protegido da lógica “menor” de dimensões como a econômica e a social. Para Bourdieu, essa dimensão mágica da arte, que faz do artista o criador “incriado” e que concebe um objeto como obra de arte, diz respeito a um universo social onde se produz e reproduz o valor da obra. Não se trata aqui de destituir o universo artístico de sua aura, mas de apreendê-la como efeito de construção de sentido e valor produzido no interior de um contexto histórico por atores sociais. (Bourdieu, *O poder simbólico*, 2001, p. 285, 286)

A aura que envolve a atmosfera dos artistas e das obras e os faz descolar das práticas sociais é, portanto, atividade social de simbolização. A fabricação e sofisticação de simbolismos fazem com que a arte, assim como a religião e o meio intelectual, defina-se como um universo a parte da sociedade. A criação e coloração desses sentidos e valores, que transcendem a arte ao estado subjetivo, mágico, sagrado, são efeito e alquimia de experiências sociais, econômicas e profissionais deste mundo. (Sobre o processo de autonomização e diferenciação das esferas religiosa e intelectual ver de Max Weber o texto “Sociologia da religião”. In *Economia e Sociedade* (vol 1), Brasília, DF, Editora Universidade de Brasília; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.)

estéticos de criação, a dança contemporânea exprimiou-se em formas plurais do movimento e assimilou conotações distintas entre dois mundos particulares da dança.¹⁰⁶

O balé clássico como resultado cênico é ainda apresentado nos palcos da cidade, mas não é considerado contemporâneo. No entanto, a formação clássica do corpo é recurso fundamental e perturbador para as novas linguagens da dança. A produção de boa parte das companhias importantes de São Paulo demanda um corpo versátil e virtuoso em técnicas contemporâneas, que para serem exploradas dependem ainda do corpo com formação clássica. Mas, em São Paulo também se manifesta a face mais revolucionária do contemporâneo, em que o corpo na dança não depende mais dos procedimentos tradicionais para criar e está inserido, de acordo com uma pesquisadora da área, “na práxis artística do contemporâneo com a questão da pesquisa, do hibridismo, da expansão entre fronteiras – o que é dança, o que é teatro, as artes plásticas – da *performance*” (Informante 16). Esse fenômeno proliferou na cidade e conquistou no interior de seu campo cultural um espaço para a cena de vanguarda da dança.

Circula no meio coreográfico a idéia intrigante de que, apesar de São Paulo ser o epicentro cultural da dança e de ter boas companhias que a represente, não há uma companhia paulista de sucesso e destaque como, por exemplo, o *Grupo Corpo* de Minas Gerais¹⁰⁷, a *Cia. de Dança Deborah Colker* do Rio de Janeiro ou a *Quasar Cia. de Dança* de Goiás. No entanto, as correntes inovadoras da dança encontraram em São

¹⁰⁶ Ao tratar do modernismo na criação coreográfica Peter Gay afirma que “na dança, o modernismo se baseou em duas fontes diferentes, ambas se afastando radicalmente da tradição e com poucos pontos de contato entre si: o balé moderno e a dança moderna.” Balanchine seria o protagonista do primeiro já que “se sentia mais a vontade com um estilo coreográfico racionalista”, no qual a inovação e o choque de sua produção residiam na valorização do virtuosismo técnico, mas não atingiam a experiência subjetiva de seus intérpretes. A dimensão oculta dos bailarinos “as danças voltadas para uma auto-exposição de tipo confessional” teve expressão na criação de Martha Graham, “grã-sacerdotista” da dança moderna que, ainda, segundo o autor, “à boa maneira modernista, sempre frisou sua contemporaneidade. Dizia: “Nenhum artista está à frente de seu tempo. Ele é o seu tempo.” (Peter Gay, *Modernismo: O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*, 2009, p. 227.) A distância radical entre o balé moderno e a tradição é tema controverso no interior do meio coreográfico. No entanto, a manifestação de duas linguagens inovadoras no modernismo na dança, uma voltada ao virtuosismo do corpo e outra a expressão do bailarino, me parece pertinente para refletir sobre as rupturas na criação coreográfica do presente.

¹⁰⁷ Sobre o Grupo Corpo ver o ensaio de Eliane Morais “A mecânica lírica do corpo”. In: *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo* (org. Inês Bogéa), 2007.

Paulo campo fértil para se afirmar. E, além disso, a cidade passou a ser um dos centros de formação acadêmica em dança de maior prestígio do país.¹⁰⁸

Essa vertente representada, sobretudo, pela Nova Dança¹⁰⁹ trouxe para a cena da cidade fragmentos de um trabalho artístico do movimento que já se manifestava na Europa, como a *New Dance*, na Holanda, e a *Nouvelle Danse* na França. Na década de 80, São Paulo contava com um grupo de pessoas interessado em experimentar e pesquisar outro estilo de dança, que teria como suporte um corpo consciente, sensível, livre dos grilhões tradicionais do clássico, e aberto a explorar outros modos de se expressar. Esse impulso de transformações foi contra os limites impostos pelo estilo clássico da época. De acordo com uma das integrantes da Nova Dança:

A idéia era pensar como se constrói o corpo cênico que rompia com aquele caminho de você ter que passar por uma técnica convencional em dança e [...] construir um novo corpo que não fosse impregnado dessa codificação, dessas técnicas, desse modo de fazer dança. Tinha essa característica de olhar o corpo cênico contemporâneo. Que “diáxo” de corpo cênico é esse? Daí vem essa questão da polissemia, da heterogeneidade, de não ter uma única escola no corpo (Informante 16).

Nesse processo de mudanças os segmentos mais inovadores se apropriaram e capitalizaram para si o termo contemporâneo, com um forte argumento indagador: como é possível dançar o contemporâneo com um corpo que não é construído do ponto de vista artístico pelas linguagens de seu tempo? O foco de distinção reside justamente na experiência do corpo cênico contemporâneo, como mostra a opinião de duas jovens bailarinas:

O Balé da Cidade não sai do clássico. Por mais que seja contemporâneo, o corpo que predomina é o clássico [...] eu não sei com que contemporâneo eles dialogam. Parece que tem uma coisa só do chão. Vai para o chão e fica contemporâneo. Acho que é um corpo clássico com algumas informações contemporâneas, mas eu ainda acho que é um corpo clássico. O que predomina é clássico. Ele não construiu outra coisa, porque é outra organização interna (Informante 17).

Eu não acho que porque estamos na linha histórica da contemporaneidade todo bailarino é contemporâneo. As coisas não funcionam assim. É o seu pensamento em relação à

¹⁰⁸ A respeito da relação entre a especificidade da produção cultural paulista e o contexto social de São Paulo, consultar a introdução de *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*, de Maria Arminda do Nascimento Arruda. A autora faz uma análise das formas culturais que se expressaram em momento de grande transformação da cidade e que revelaram as particularidades de suas manifestações no campo da arte e da ciência. As vanguardas concretas e a produção da universidade tiveram destaque nesse processo.

¹⁰⁹ Para mais informações sobre o trabalho e a história do Nova Dança em São Paulo, ver de Valeria Cano Bravi “Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica em São Paulo 1991-2001”, 2001.

dança, à vida e à criação que conta [...] Os bailarinos do Balé da Cidade não são contemporâneos, porque não criam (não são autores de sua criação). Mas, eu creio que sou contemporânea, pelo que faço, que é a forma mais *underground* possível de dança. O meu trabalho não é comercial (Informante 18).

O depoimento de uma pesquisadora em dança é também revelador dessa questão:

Se você pegar toda essa tribo que tem um diálogo muito forte com as técnicas convencionais, eles até falam que são contemporâneos e são, mas se você observar, o corpo é contemporâneo porque não tem um rigor de escola técnica, de uma técnica que tem uma codificação e essa codificação traz sim um pensamento estético. Traz uma relação com a música, por exemplo. É uma estética contemporânea? É, porque não é balé de repertório, não é dança moderna, mas você vai ver como se estrutura essa obra na sua composição; existe, por exemplo, uma tendência a dançar a música. Se você pegar outras tribos do contemporâneo como o Nova Dança não tem esse compromisso de dançar a música. [...] Se você for fazer uma análise crítica do corpo você vê toda uma articulação com o clássico moderno, que é outra coisa (Informante 16).¹¹⁰

Definir o que deve ou não ser chamado de contemporâneo entre os diferentes estilos de dança não é tarefa fácil. Recorrer ao uso que a bibliografia faz do termo e às categorias nativas são boas estratégias, mas essa auto-classificação está passando por redefinições. De um modo geral, entre os bailarinos de vanguarda, a denominação dança contemporânea é atribuída ao modelo inovador das linguagens do corpo e a dança clássica diz respeito ao balé de repertório e aos trabalhos contemporâneos que se utilizam do corpo clássico. Mas, as companhias dessa tendência e seus bailarinos passaram a reivindicar também o termo. Por um lado, não querem estar associados a passadismos e buscam atualizar-se com o presente e, por outro, a criação coreográfica que as caracterizam, apesar de não radicalizar as experiências artísticas da dança, é resultado de muitos procedimentos técnicos relativos à produção mais atual.

Quando questionados sobre a ideia de serem bailarinos clássicos ou contemporâneos, os integrantes da *Cisne Negro Cia. de Dança* param para pensar,

¹¹⁰ A interpretação de Peter Gay também sugere a submissão da dança em relação à música, na parceria entre Balanchine e Stravinski. O autor mostra que “uma razão fundamental que levou Balanchine ao pináculo numa área altamente competitiva (Nova York) e lhe permitiu se manter assim durante décadas foi seu domínio musical inigualável. Ser coreógrafo modernista demandava muito trabalho. Ele estudava as partituras com uma sensibilidade excepcional e como que *via* a música no palco. Não se limitava meramente a ilustrá-la com os passos dos bailarinos; como dizia, ele a tornava visível, em vez de copiá-la ou dominá-la [...] Ele queria que os espectadores pudessem ouvir atentamente o compositor, ao mesmo tempo induzido-os a acompanhar suas interpretações sobre o que estavam ouvindo.” Peter Gay, *Modernismo: O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*, 2009, p. 267. As novas linguagens do movimento coreográfico contemporâneo buscaram autonomizar a dança da música, por meio de um esforço que diz respeito a uma racionalização técnica do corpo que restringe o movimento dançado à sonoridade do próprio corpo.

comentam que a pergunta é difícil, mas, salvo uma exceção, chegam, por fim, a conclusão de que são contemporâneos. Já para os bailarinos da *Cia. Oito Nova Dança* essa é uma pergunta que não faz sentido, na medida em que a identidade *contemporâneo* é, para eles, uma obviedade. O que não diz respeito às técnicas experimentais do movimento está associado ao universo da dança “clássica”, que é tratado com distância, como uma comunidade a parte da dança com a qual a possibilidade de diálogo é limitada.

O termo contemporâneo tornou-se instrumento de legitimação no mundo da dança. Os grupos e companhias experimentais buscam monopolizar o qualificativo atribuindo a ele o seu universo de significados simbólicos. Já as companhias que trabalham ainda com o clássico tentam amenizar esses valores e situar o contemporâneo no patamar de suas linguagens. Nessa luta pelo uso da expressão o curioso é que o clássico, mesmo em muitas das experiências mais à vanguarda, tem ainda grande penetração na dança.

Entre contemporâneos “clássicos” e aventuras de linguagens, o fato é que os primeiros ganham o público e a vanguarda, apesar de poucos interlocutores, se tornou o estilo contemporâneo por excelência e tem a universidade como forte aliada no seu processo de consagração. A diferença da produção artística do corpo de um contemporâneo para o outro é decisiva na composição de experiências profissionais distintas que, por sua vez, estão atreladas às condições de trabalho no mercado coreográfico.

O corpo “espetacular” e o corpo “cultivado”

O balé clássico apresentado nos dias de hoje transmite ainda, por meio dos balés de repertório, os princípios aristocráticos das sociedades de corte européias que garantiram à dança o estatuto de arte.¹¹¹ Atualmente esses valores já resignificados e deturpados transformaram-se em uma espécie de abstração histriônica que se manifesta na redefinição dessas linguagens e na atmosfera que as caracteriza. A visão de uma bailarina da Nova Dança é reveladora dos sentidos que a linguagem clássica do presente pode sugerir:

¹¹¹ Para uma história da dança sob o ponto de vista da autonomização de suas técnicas, ver o artigo de Phillip Hammond e Sandra Hammond: “The internal logic of dance: a weberian perspective on the history of ballet”. In: *Journal of social history*, vol. 12. n. 4, 1979.

O estado corporal que ele [clássico] suscita que ele evoca é corte, não é? Tem essa força de ser uma dança da corte. É história, então é importante estar sendo acionada. Mas, em 2008, no Brasil, acontecendo tudo o que acontece na vida da gente é quase como ir ver a um circo japonês (Informante 13).

Não obstante, a sua dimensão “fantástica”, essa dança fora de seu tempo ainda faz eco e ressonância no imaginário de muitas pessoas. A presença do balé clássico em nossa sociedade pode ser compreendida a partir de múltiplas abordagens. Não se trata aqui de explorar profundamente essa questão, mas de aventar algumas hipóteses sobre o fenômeno. A dimensão subjetiva que produz sensações de prazer, emoção e sensualidade na aquisição do domínio técnico do corpo para o balé já foi problematizada como um dos elementos de persistência dessa prática. Mas, cabe também pensar no fato de que a dança clássica é ainda uma atividade que encanta e encontra o seu sentido no mundo em que vivemos pela repercussão imaginária de uma antiga estrutura de classes que sobreviveu às sociedades contemporâneas. Como mostra um dos bailarinos da *Cisne Negro Cia. de Dança*:

O que todo mundo conhece do balé clássico? A princesa com o príncipe, a fada; o príncipe. São aquelas pessoas imaginárias, é só na imaginação. Coisas que não têm mais no nosso mundo, que não existem. E o balé contemporâneo não, ele mostra a realidade, o que está acontecendo hoje em dia [...] Então, você acaba caindo mais na real. [No entanto], eu me considero, ainda, um bailarino clássico. Eu adoro ver clássico. Por mim, eu dançaria clássico o ano inteiro. No final do ano, todo mundo da Companhia detesta [dançar o] “Quebra Nozes”, mas pra mim... Eu já falei: “Gente, me desculpa, mas isso é a minha realização”. O ano inteiro dançar contemporâneo, no final do ano tem que dançar o clássico. Vou fazer um príncipe, vou usar malha branca, que eu adoro. (Informante 10).

Já a dança contemporânea diz respeito a outro cosmo simbólico, que está mais de acordo com a representação dos princípios modernos de nossa sociedade: A formação do bailarino como “cidadão”, a importância do “indivíduo” como artista e na própria criação, os usos do “espaço público”, a valorização da “expressão de si e corporal”, o “culto a saúde”, “os problemas da existência cotidiana”, “o imperativo do prazer”, “a maior flexibilidade nas relações entre os sexos”. Mas, a dança contemporânea não é apenas a manifestação de experiências transgressoras. Esse é um mundo amplo que se caracteriza pela diversidade da criação coreográfica.

Na dança de vanguarda o ideal para um bailarino é a sua formação como cidadão e não mais, apenas, a aprendizagem técnica do corpo. Essa nova maneira de enxergar o

bailarino, que abandona a condição de apenas um “corpo” que executa movimentos para a de indivíduo, diz respeito à valorização do intérprete na dança. O bailarino deixa de ser um “elemento” do conjunto e passa a ter que marcar a sua presença em cena interpretando de modo expressivo a sua personalidade singular. No caso das linguagens mais inovadoras, essa mudança foi levada às últimas conseqüências com o aparecimento do intérprete como criador, que dispensa o coreógrafo – que se torna um diretor corporal – e desenvolve de modo “autônomo” a *sua* dança. No meio coreográfico contemporâneo que se utiliza das técnicas clássicas esse fenômeno tem repercussão mais discreta. O domínio técnico do corpo clássico é ainda a moeda mais forte, no entanto, a personalidade do intérprete adquiriu valor e passou a ser também um critério de seleção.

Assim como na dança experimental, essa linguagem também demanda do bailarino um corpo versátil. Se, na primeira, trata-se da formação de um corpo heterogêneo, que se constrói na elaboração de um diversificado repertório técnico voltado não só para as linguagens da dança; na segunda, a despeito do predomínio do clássico, o bailarino deve estar apto a transitar entre diferentes estilos de dança. O corpo precisa estar disponível e saber dançar para além do contemporâneo, o clássico de repertório em que os pés descalços são novamente submetidos às sapatilhas de pontas, o neoclássico, o moderno, as manifestações mais populares de danças brasileiras, e até de modo improvisado.

De um modo geral, essas modalidades de danças contemporâneas promoveram linguagens e técnicas distintas que produziram novas formas artísticas de se movimentar, ampliaram e dinamizaram o mercado e estabeleceram diferentes tipos de relação com o corpo. Entre o contemporâneo clássico e o experimental é possível apreender esses vínculos a partir de duas dimensões corporais: a do corpo “espetacular” e a do corpo “cultivado”.

O que determina a especificidade do comportamento físico dos indivíduos no espaço social é, para Luc Boltanski, o emprego que os mesmos fazem de sua força física como meio material de existência e de sua venda no mercado de trabalho. De acordo com isso, o autor mostra que o nível de instrução é o principal indicador para medir o grau do uso profissional que os indivíduos fazem de seu corpo e que há, em função disso, duas maneiras predominantes de relação com o corpo, uma reflexiva e outra de

utilização máxima do corpo. A primeira se caracteriza pela atenção dada ao corpo e pela sensibilidade às suas mensagens, pela aptidão “de escutá-lo”, “analisá-lo”, que leva à consciência que se tem do corpo e que, conseqüentemente, implica na redução de intensidade da atividade física. A segunda diz respeito à incapacidade de compreendê-lo o que estabelece uma ligação de distanciamento, de pouco contato e consciência do corpo. Segundo, ainda, Boltanski,

[...] as regras que, nas classes populares, organizam a relação dos indivíduos e seus corpos e que, quando presentes à consciência, aparecem apenas sob forma de regras de moral, têm talvez uma função de regulação com o fim de impedir aqueles que, coagidos pela sua condição econômica, utilizam intensamente o corpo, a estabelecerem uma relação reflexiva e consciente com o corpo, porque a instauração de tal reflexão não poderia ter outro efeito senão o de diminuir a resistência que são capazes de opor ao corpo, e portanto reduzir em qualidade e quantidade o trabalho que este fornece. À medida que se sobe na hierarquia social, que cresce o nível de instrução e que decresce correlata e progressivamente o volume de trabalho manual em favor do trabalho intelectual o sistema de regras que regem a relação dos indivíduos com o corpo também se modifica.¹¹²

Na dança essa dicotomia das relações com corpo pode ser problematizada na definição, por um lado, de um “corpo espetacular” disponível ao esforço físico, que se coloca em risco, e que, na sua “inconsciência”, supera dores e machucados para dançar. Esse é o corpo que faz de seu virtuosismo, de sua versatilidade e de seu atletismo recursos de distinção. Por outro, de um “corpo cultivado” que adquire consciência e busca respeitar mais os seus limites, que se coloca menos em risco, tenta evitar por meio de medicinas alternativas os machucados, as dores e as cirurgias e é capaz de discorrer, verbalizar e “escutar” a si mesmo. Esse “corpo sensibilizado” se desvia do virtuosismo físico, promove uma “intelectualização” das formas do movimento e recorre às práticas artísticas menos espetaculares e mais expressivas como a dramaturgia e as linguagens poéticas.¹¹³

Embora a atuação profissional nos dois estilos de dança contemporânea implique modos distintos da relação com o corpo e de seu comprometimento como instrumento de trabalho, tanto em uma prática como em outra, é a dimensão própria do corpo que permite o deslocamento para o mundo do trabalho da encenação e do palco ou para o

¹¹² Luc Boltanski, “Os usos sociais do corpo”. In: *As classes sociais e o corpo*, 2004, p. 158.

¹¹³ Pierre-Emmanuel Sorignet desenvolve as categorias de “corpo popular” e de “corpo cultivado” para tratar da relação entre a profissionalização de bailarinos e a saúde do corpo, no texto “Danser au-delà de la douleur”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 163, *Santé et travail: déni, visibilité, mesure*, 2006, p. 47. Me utilizei dessas classificações, que foram redimensionadas, de acordo com as demandas de minha pesquisa.

domínio estético e intelectual considerado transgressor e legítimo do universo mais amplo das artes.

A profissão de bailarino e a nova figura do artista

O ofício de bailarino está inserido entre as profissões que fazem parte das artes do espetáculo. De acordo com a Classificação Brasileira de Ocupações, a categoria de “Artistas da dança” (exceto populares) compreende assistente de coreografia, bailarino (criador, intérprete e dançarino), coreógrafo, dramaturgo de dança, ensaiador e professor de dança (*maitre* de balé).¹¹⁴ No entanto, o mercado coreográfico é mais limitado se comparado, por exemplo, ao do teatro e da música, o que faz com que os bailarinos tenham que enfrentar, mais do que outros artistas do palco, maiores dificuldades quanto às condições instáveis de trabalho pressupostas nesse *metier*.

O predomínio da intermitência como forma de emprego do artista e, particularmente, do bailarino assumiu dimensões mais amplas e definitivas no contexto da globalização, no qual o aumento e a normatização de vínculos temporários e precários no mercado têm modificado a organização de trabalho e de produção na sociedade contemporânea.¹¹⁵ A dança tem acompanhado as mudanças operadas no campo cultural brasileiro em que o domínio dessa flexibilidade mobilizou novas dinâmicas de sobrevivência econômica e social, que reorientaram alguns dos princípios e das atividades estéticas de nossos tempos. No entanto, a instabilidade no mercado coreográfico e os seus desdobramentos são vivenciados como experiências distintas entre o bailarino especializado e o artista criador, cuja existência está atrelada ao significado híbrido das linguagens artísticas contemporâneas e à expansão da dança no ensino superior.

Entre os bailarinos pesquisados, a emergência do artista criador e as transformações nela implicadas sobressaem como elementos novos e relevantes do universo de trabalho coreográfico, por meio dos quais é possível apreender os nexos entre as formas “estáveis” e, sobretudo, intermitentes que caracterizam o mercado atual da dança, as modelagens do corpo e o contexto social mais amplo em que o bailarino profissional está inserido. Por essa razão, cabe aqui problematizar o aparecimento e a

¹¹⁴ Katiuska Scuciato de Riz, *Trabalho e formação profissional em dança*, 2004, p. 44.

¹¹⁵ Liliana Segnini, *Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil – França*, 2007, p. 12.

atuação do artista criador de nossa época, que não estão circunscritas aos limites do campo da dança no Brasil.

O artista criador e a sedução que o caráter indefinido de sua figura exerce no meio das artes do espetáculo, no qual a dança está inserida, é um fenômeno que despontou e vem se alastrando em muitos países do mundo e cuja manifestação diz respeito às estreitas aproximações entre a definição e a autenticidade desse novo protagonista e os imperativos do mercado contemporâneo da arte, que tem como elemento marcante o papel do Estado na dinamização de sua produção cultural.

O sociólogo Gérard Mauger problematizou a aparição dessa nova figura de acordo com a indicação das formas das artes do espetáculo que se concretizaram na clivagem entre “arte pura” e “arte comercial” e nas transformações das políticas culturais que ocorreram na França, na década de 80, e que induziram a passagem da “democratização cultural”, que diz respeito ao acesso às instituições e obras legítimas, à “democracia cultural”, que se reorientou para o reconhecimento e promoção da diversidade de culturas.¹¹⁶ Amparado na teoria de campo de Pierre Bourdieu, e, particularmente, na questão da autonomia dos campos artísticos e nas distintas formas de consagração de produtos culturais que estabelecem as oposições entre “arte comercial” e “arte pura”, Mauger desvenda a figura do artista criador como estratégia do processo de reorganização de princípios legitimadores dessa “democracia cultural”.

Para o autor, a clivagem entre a “arte comercial”, aquela que a produção encontra um público e pode se perpetuar pelo mercado, e a “arte pura”, na qual uma produção vanguardista é fundada na negação da economia e do lucro e que subsiste apenas com o financiamento público, desdobra-se na oposição de autonomia entre o Estado e o mercado. De um lado, a dependência de um campo artístico do mercado pode significar uma produção mercenária, mas, também um meio de escapar a dirigismos estéticos. De outro, a ajuda do Estado para a sobrevivência de determinados meios culturais é interpretada como “ganhos” de independência em relação às

¹¹⁶¹¹⁶¹¹⁶ Gérard Mauger (org), *L'accès à la vie d'artiste: selection et consecration artistiques*, 2006, p. 5. Não se trata aqui de comparar o caso francês com o brasileiro, já que as sociedades e o mercado de arte desses países são bastante distintos. No entanto, considero a análise empreendida por esse autor uma referência importante na medida em que, a despeito das diferenças, essas experiências comportam elementos comuns.

construções do mercado. Disso deriva a equivalência que aproxima o mercado da “cultura de massa” e o Estado da “cultura legítima”, como mostra Mauger:

Se à clivagem entre Estado e mercado corresponde aproximadamente àquilo que opõe “cultura legítima” e “cultura de massa”, “os anos Lang” começaram a questionar essa equivalência, associando ao proselitismo da “democratização cultural” anterior, as novas estratégias de reabilitação da “democracia cultural” que consagram as formas “minoritária”, “popular” ou “marginal” (como o rock, a cultura “hip-hop”, o circo, a fotografia, a moda, etc.), as culturas ditas “regionais” ou “comunitárias”, etc., alargando assim indefinidamente o domínio coberto pela intervenção cultural pública e reativando as polêmicas sobre a definição de cultura, a legitimidade dos poderes públicos na matéria, etc.¹¹⁷

Ainda, segundo o autor, é justamente a esta crítica estatal abolicionista de hierarquias que corresponde a nova figura do artista que não é mais o “artista erudito”, “especialista”, o profissional “antiquado” que preserva o prestígio e o significado “passado” de sua arte e do culto de sua originalidade, mas, o artista criador, que se exprime em nome do imperativo da autenticidade, do multicultural, do hibridismo artístico e do multidisciplinar e não mais da sofisticação estética.¹¹⁸ De acordo com essa maneira de conceber o artista, o que vai prevalecer é uma arte que se constrói e se legitima pelos princípios do “sentimento”, da “personalidade”, da “criação livre e espontânea” e da “irreverência”.

Mas, a designação de artista criador é também sinônimo de lugar indefinido no espaço social, de colocação incerta no mercado de trabalho, de formação e, conseqüentemente, de produção criativa elástica, pouco exigente, que culmina em trajetórias dispersas e tortuosas. As políticas culturais que mobilizaram o seu aparecimento também promoveram e destinaram a essa figura um tipo específico de atividade cultural caracterizada por uma “mistura de formas fragmentadas de emprego” e por “situações de multiatividades”.¹¹⁹ Deste modo, o artista criador, inserido na lógica caleidoscópica da *práxis* artística contemporânea do espetáculo, passa a ganhar existência quando amparado no equilíbrio precário das formas intermitentes de trabalho.

¹¹⁷ Ibid, p. 8, 9. Jack Lang foi nomeado, em 1981, ministro da cultura da França no governo de François Mitterand. Cargo que ocupou durante o período de dez anos.

¹¹⁸ Ibid, p. 9.

¹¹⁹ Ibid, p. 11.

No Brasil, em meados da década de 90, despontou no mundo dos bailarinos uma série de mudanças que mobilizaram novas configurações para o universo da dança. O que é chamado de dança contemporânea ganhou força no campo e promoveu dinâmicas de renovação, que estabeleceram uma situação transitória animada por deslocamentos entre as posições de bailarino, coreógrafo, crítico, intelectual e por uma variação de modelos de mecenato. A emergência de discursos e práticas, a manutenção e elaboração de técnicas corporais, os diferentes modos de consagração, o papel da universidade e a produção de formas artísticas mais sintonizadas com a sociedade atual são alguns aspectos que caracterizam o momento de inflexão pelo qual o meio está passando.

Data do início do século XX, a construção da história da dança no contexto das artes no Brasil ¹²⁰, que foi e é ainda marcada por um lento e adverso processo de desenvolvimento. No entanto, recentemente, o ritmo da progressiva autonomização do campo da dança se acelerou em razão, sobretudo, do vínculo entre as transformações artísticas que ocorreram no seu interior e as políticas culturais empreendidas pelo governo federal, no início dos anos 90. ¹²¹ Um dos principais desdobramentos desse estado de transição foi o redimensionamento da carreira de bailarino. A profissão, que se limitava ao restrito mundo das artes coreográficas, avançou para outros espaços culturais e para a universidade, estabelecendo um ponto de intersecção entre atividade artística e acadêmica. O bailarino qualificado de hoje, não é apenas aquele que se destaca pela encenação e pelo virtuosismo técnico, mas também o bailarino artista criador e ou docente e pesquisador.

No entanto, os bailarinos contemporâneos, seja o especialista como o artista criador, estão cada vez mais submetidos às condições de trabalho instáveis oferecidas nesse mercado, a despeito do aparecimento de escolas, estúdios e de espaços para apresentações; da proliferação de grupos e de novos artistas; da atuação de companhias profissionais e independentes; do papel de intervenção mais incisivo da crítica; da organização de bienais, fóruns e festivais, que faz circular a produção realizada dentro e

¹²⁰ Roberto Pereira, *A formação do balé brasileiro*, 2003, p. 85.

¹²¹ Em 1991, foi criado o Programa Nacional de Apoio à Cultura que compreende o Fundo Nacional de Cultura, a lei Rouanet e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico. Contudo, essa política só foi efetivada, em 1995, no governo de Fernando Henrique Cardoso. Essas iniciativas aumentaram de modo expressivo os recursos financeiros destinados à cultura. Para se ter uma idéia, em 1996, as artes cênicas, onde se insere a dança, captava em torno de 20 milhões de reais. Já em 2006, esse número subiu para 173 milhões de reais. Informações obtidas no relatório do Projeto Temático (coordenação Liliana Segnini) *Trabalho e formação profissional no campo da cultura: Professores, músicos e bailarinos*.

fora do Brasil; dos projetos sociais da área; da ampliação e qualificação do público; e da criação de novos postos de trabalho nos cursos de dança no ensino superior.

A transição da figura do bailarino para a de artista criador está se operando, sobretudo, nos segmentos da dança contemporânea de vanguarda. Do ponto de vista do mercado, os espaços de atuação para esses artistas são ainda limitados e o que prevalece no meio é o emprego informal. No entanto, essas tendências buscaram superar essas dificuldades e forjaram novas estratégias para driblar as instabilidades de um *metier* que se encontra em processo de construção. Mas, cabe aqui a ressalva de que muitas das soluções encontradas se projetaram para fora do mundo da dança, o que implica outro uso do corpo como instrumento de trabalho. Um exemplo disso é a expansão do ensino superior de dança.

Mas, o bailarino especializado é também alvo de vínculos profissionais flexíveis e temporários. As companhias de dança profissionais, que antes proporcionavam condições estáveis de trabalho, não escaparam às dinâmicas do mercado. E o bailarino para continuar no ofício tem que se desdobrar para compensar, com retorno de bilheteria, os contratempos na obtenção de verbas que dependem das leis de incentivo e da subvenção estatal que mantêm esses grupos. Mesmo nas companhias patrocinadas pelo Estado, o bailarino enfrenta situação de instabilidade. Essa realidade leva o bailarino a ter que recorrer à utilização máxima do corpo para a sobrevivência no meio. Em 2008, por exemplo, a *Cisne Negro Cia. de Dança* que apresenta em média setenta espetáculos por ano superou as expectativas, em decorrência da crise no país, e esse número subiu para noventa e quatro apresentações.¹²²

Formas intermitentes e ocupações estáveis do *metier*

Em pesquisa recente, a socióloga Liliana Segnini tratou da situação atual de trabalho de bailarinos e músicos no Brasil. De acordo com esta autora, ocorreu um aumento do número de artistas em relação ao crescimento da população ocupada no país. Entre os anos de 1990 e 2000, a população ativa subiu para 16% enquanto os profissionais das artes e do espetáculo deram um salto de 67% (PNAD/IBGE, 2006). Não obstante, Segnini mostra que a proporção de artistas é ainda pouco expressiva se

¹²² A respeito da situação econômica das principais companhias de dança no Brasil, em 2008, ver o artigo “Bailarinos fazem contorcionismo financeiro para escapar da crise” de Neila Baldi. O texto foi publicado no jornal Gazeta Mercantil, em 2 de março de 2008.

comparada ao total de ocupados. Dos 83 milhões de brasileiros ocupados, apenas 215 mil dizem respeito às profissões ligadas às artes.¹²³ E entre as atividades culturais que compõem os grupos do espetáculo, a dança é uma carreira para a qual se dirige uma população minoritária e, sobretudo, feminina.

Distribuição dos ocupados. Grupos profissionais dos espetáculos e das artes, de acordo com a CBO 2002. Fonte: PNAD/IBGE, 2006. Elaboração Liliâne Segnini.

Categorias de artistas	Total	%
Produtores de espetáculos	27.567	12,8%
Coreógrafos e bailarinos	7.039	3,3%
Atores, diretores de espetáculos e afins	12.649	5,9%
Compositores, músicos e cantores	24.161	11,3%
Decoradores de interiores e cenógrafos	32.428	15,1%
Músicos e cantores populares	110.709	51,6%
Total de ocupados	214.553	100,0%

Distribuição de ocupados. Grupos profissionais dos espetáculos e das artes, por sexo, de acordo com a CBO 2002. Fonte: PNAD/IBGE, 2006. Elaboração Liliâne Segnini.

	Homens	Mulheres	Total
Produtores de espetáculos	55,6%	44,4%	100%
Coreógrafos e bailarinos	15,8%	84,2%	100%
Atores, diretores de espetáculos e afins	53,8%	46,2%	100%
Compositores, músicos e cantores	93,2%	6,8%	100%
Decoradores de interiores e cenógrafos	29,6%	70,4%	100%

¹²³ Liliâne Segnini, *Relações de gênero nas profissões artísticas: Comparação Brasil-França*, 2007, p. 6. As tabelas elaboradas por Liliâne Segnini estão publicadas no texto indicado.

Músicos e cantores populares	79,8%	20,2%	100%
Total	67,0%	33,0%	100%

O crescimento do número de artistas ocupados nas atividades de espetáculos ao vivo, que se definem como prestação de serviços, isto é, por contratos de curta duração, foi o principal elemento que mobilizou a redução do índice de emprego formal que acarretou na predominância da intermitência entre esses artistas. No que diz respeito à dança, as informações abaixo mostram que boa parte dos bailarinos trabalha de modo informal, sem carteira assinada e, portanto, não tem direitos trabalhistas como 13º salário, férias, licença maternidade assistida, aposentadoria, etc.

Participação dos ocupados em dança e música em comparação ao grupo de profissionais dos espetáculos e das artes, de acordo com a CBO 2002, por posição na ocupação. Fonte: PNAD/IBGE, 2006. Elaboração Liliâne Segnini.¹²⁴

	Espetáculos e das artes	%	Música	%	Dança	%
Formal	24.311	11,30%	12.928	9,6%	901	12,8%
Sem carteira	57.044	26,60%	37.600	27,9%	4.834	68,7%
Conta – própria	124.843	58,20%	79.818	59,2%	834	11,8%
Empregador	5.782	2,70%	3.421	2,5%	-	0,0%
Não remunerado	2.573	1,20%	1.103	0,8%	470	6,7%
Trabalhador doméstico	-	-	-	-	-	
Auto consumo	-	-	-	-	-	
Total	214.553	100%	134.870	100%	7.039	100%

¹²⁴ As informações sobre o universo da música serão divulgadas em parte das tabelas apresentadas, para elucidar, em termos comparativos, os dados referentes à dança.

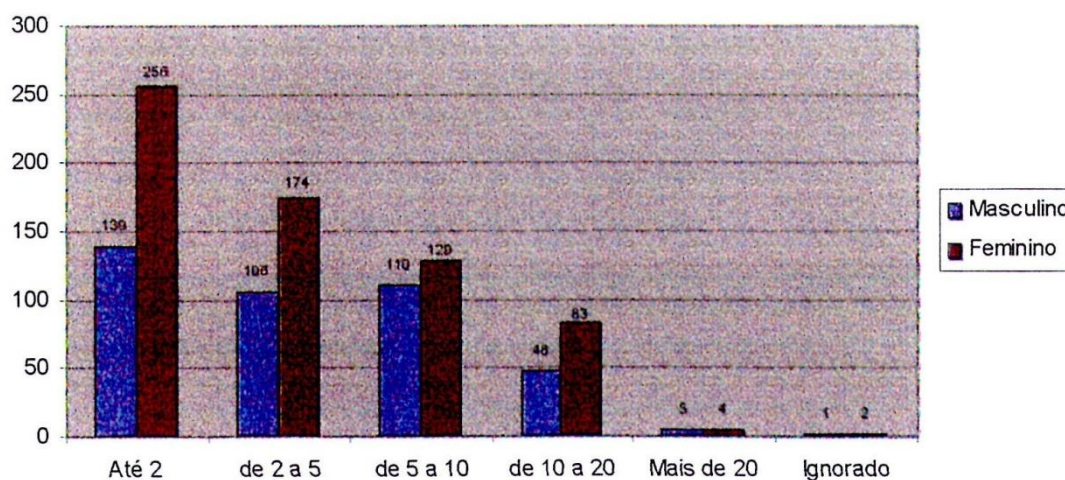
As formas flexíveis de emprego e o espaço limitado de ocupações estáveis que caracterizam o mercado contemporâneo da dança devem ser problematizados de acordo com a formação e a qualificação profissional dos bailarinos. O acesso a estas oportunidades de trabalho está condicionado aos tipos de produção coreográfica e a relação com o corpo nelas pressuposta. No limite, essas diferenças podem ser traduzidas na dupla designação atribuída aos bailarinos contemporâneos: bailarino especializado e artista criador.

De um lado, as possibilidades de contrato estável para esses profissionais são oferecidas nas companhias de dança “privadas”, que se mantêm com o mecenato do Estado e com parcerias e permutas de empresas, como é o caso da *Cisne Negro Cia. de Dança*; ou nos grupos subsidiados diretamente pelo Estado como a *São Paulo Cia. de Dança* (governo do Estado de São Paulo) ou do *Balé da Cidade de São Paulo* (Prefeitura de São Paulo). Contudo, parte dessas companhias não garante mais empregos formais aos bailarinos, que passaram a ter de se submeter a contratos temporários, de curta duração, que podem ou não ser renovados de acordo com a direção desses grupos. Isso significa dizer que apesar dos salários fixos, os direitos trabalhistas não são obtidos, embora parte deles seja assegurada por meio de tratos verbais. Mas, ainda assim esses vínculos são considerados pelos bailarinos como estáveis. Trata-se de reconhecê-los, a despeito da evidência de suas condições informais, como uma estabilidade “relativa”, na medida em que os profissionais recebem por mês, têm jornada fixa de trabalho, não tem custos com a manutenção e a formação continuada do corpo e são “protegidos” por uma estrutura que pode suprir, mesmo que de modo precário, parte dos direitos do trabalhador.

Nessa situação encontra-se, por exemplo, o *Balé da Cidade de São Paulo*. Os bailarinos dessa companhia estão entre os profissionais que recebem os ordenados mais altos do país (em torno de 15 salários mínimos). No entanto, os contratos que são estabelecidos por seis meses não pressupõem aviso prévio (direito que foi conquistado pela Associação de Bailarinos da Companhia), plano de saúde, licença saúde e maternidade, aposentadoria, etc. Ainda que alguns desses direitos sejam negociados, o bailarino está dependente das relações de poder da direção do grupo e de acordos “palavreados”.¹²⁵

¹²⁵ Katuska Scuciato de Riz, *Trabalho e formação profissional em dança*, 2004, págs. 65, 66, 68.

Empregos para profissionais de dança no Brasil (2001), por sexo e remuneração média mensal em salários mínimos. Fonte: Ministério do trabalho e do empregos/RAIS, 2003. Elaboração: Equipe do Projeto Temático *Trabalho e formação no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos*.¹²⁶



Não obstante, são essas as companhias que oferecem as melhores condições de trabalho na dança. E, por essa razão, são muito requisitadas e disputadas entre os bailarinos; que não são poucos, ainda mais se comparados à oferta e à procura de emprego nesse mercado. Em função disso, o aumento de formas instáveis de trabalho no interior desses grupos não implicou na diminuição de exigências quanto à formação e à qualificação técnica desse profissional. Mas, ao contrário, as reivindicações no que diz respeito à *performance* do corpo tornaram-se mais rigorosas. O concorrido ingresso nessas companhias se efetua, principalmente, por meio de audições. E as demandas para conquistar uma vaga estão condicionadas à formação prática do corpo e a sua atualização técnica permanente, no estilo clássico e contemporâneo.

A formação profissional na dança é realizada, sobretudo, em instituições informais como escolas, estúdios e academias que oferecem cursos livres de balé clássico, contemporâneo, jazz, por meio dos quais os bailarinos adquirem as disposições corporais, técnicas e artísticas, que asseguram a possibilidade de participar das audições e as chances de sucesso para tornar-se um profissional. Mas, como esses espaços não podem emitir certificados, os bailarinos para trabalhar em boa parte das companhias e também de escolas precisam obter o DRT (registro profissional do bailarino no

¹²⁶ Ibid, p. 69.

Ministério do Trabalho). Para tanto, o bailarino é submetido a uma avaliação pelo Sindicato dos Artistas (SATED) ou, no estado de São Paulo e do Rio de Janeiro, pelo Sindicato de Dança (Sindidança).

Do ponto de vista do ensino formal da dança, são oferecidos cursos profissionalizantes como, por exemplo, o da *Escola Municipal de Bailados* da cidade de São Paulo. Essa instituição não tem vínculo com o MEC, mas com a Secretaria Municipal de Cultura e seu diploma é reconhecido pelo Ministério do Trabalho e da Educação. Além disso, o ensino superior de dança é também uma alternativa.¹²⁷ No entanto, a universidade é pouco freqüentada pelo bailarino especializado. No elenco do *Balé da Cidade de São Paulo*, pesquisado por Kátiuska Riz, apenas uma profissional tinha graduação e licenciatura em dança.¹²⁸ E entre integrantes da *Cisne Negro Cia. de Dança* nenhum dos bailarinos cursou ou demonstrou interesse por essa caminho.

O público que se dirige aos cursos de dança do ensino superior é composto, sobretudo, pelos bailarinos contemporâneos de vanguarda, ou artista criador. Apesar de a universidade ser uma das únicas oportunidades de educação formal para os bailarinos, esse é o principal segmento que vai ser atraído para essas instituições, que antes estava fadado à formação profissional informal realizada também em cursos de balé, dança contemporânea, dramaturgia, consciência corporal, etc., em academias, estúdios, *ateliers*, *workshops*. Diferente da experiência do bailarino especializado, esse processo de aprendizagem é mais flexível e compreende habilidades em outras artes e em tipos de técnicas corporais que exigem do bailarino menos virtuosismo e esforço físico. As práticas do corpo nessa dança adquirem outros sentidos, que estão atrelados às disposições de atividades culturais e intelectuais mais amplas. De acordo com isso, a atuação desse profissional não implica necessariamente uma formação voltada exclusivamente para a dança ou mesmo uma manutenção técnica do corpo tão rigorosa como a do bailarino especializado.

A dimensão heterogênea da formação e, conseqüentemente, das feições do corpo desse profissional está também em acordo com as condições de trabalho intermitente oferecidas nesse *metier*. O bailarino de vanguarda sobrevive de “cachê em cachê”, de projeto a projeto, e o valor dos salários recebidos, de modo irregular, é não só

¹²⁷ Ibid, p. 17. A autora trata das possibilidades de formação profissional do bailarino em instituições informais e formais.

¹²⁸ Ibid, p. 21.

irrelevante como desproporcional ao tempo e ao trabalho dependido nos grupos e companhias. Essa situação de precariedade o leva a realizar, para além da dança, múltiplas atividades profissionais, entre as quais, a docência no ensino superior de dança. A universidade tornou-se, portanto, um espaço não apenas de ensino formal para o bailarino sintonizado com as vertentes alternativas da dança, mas também uma oportunidade de emprego estável.

A expansão de postos de trabalho para bailarinos na universidade é uma das hipóteses aventadas por Liliane Segnini para justificar o aumento, ainda que pouco expressivo, de ocupações estáveis no mercado da dança. Apesar da situação de flexibilidade que predomina entre os bailarinos contemporâneos, tanto o especializado como o de vanguarda, a autora mostra que, entre os anos de 2002 e 2004, ocorreu um crescimento de emprego formal em dança. Nesse período, foram criados 966 postos de trabalho de vínculo empregatício com carteira assinada.¹²⁹

Total de empregados no Brasil, comparado com o total de empregados em música e dança.

Fonte: Ministério do trabalho e do emprego/RAIS. Elaboração: Liliane Signini.

	2002	2003	2004
Brasil	28.683.913	29.544.927	31.407.576
Música	6.155	4.431	4.066
Dança	1.137	1.939	2.103

Ao tratar dessa nova possibilidade de aprendizagem e de atividade de trabalho formal na dança, professores universitários da área comentam que “o (bailarino) da faculdade é o que vive de modo instável, o que está na batalha da vida, e tem uma necessidade de construir essa profissão, diferente do bailarino de companhia que está estabilizado” (Informante 13). Ou mesmo, “o perfil desse profissional da dança heterogênea solicita espaços de mais substância como apoio para a formação. Diferente do clássico, essa dança é mais conceitual. Você organiza teoricamente o que se quer dizer com o corpo” (Informante 16). Essa perspectiva produziu a necessidade da formação acadêmica para que os bailarinos aprendam também a escrever “projetos”, os quais devem ser enviados para os editais das leis de fomento destinadas à dança. A

¹²⁹ Liliane Segnini, *Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil – França*, 2007, p. 10.

habilidade intelectual tornou-se uma preocupação para esses bailarinos que para viabilizar seus trabalhos de dança devem exprimir na forma de texto a idéia e a construção de um pensamento artístico do corpo.

Esse trânsito de mão dupla entre as linguagens inovadoras da dança e o ensino superior é uma das razões que restringe o acesso à faculdade de dança de bailarinos que trabalham com outros estilos contemporâneos, que exigem maior virtuosismo físico. Os cursos dialogam pouco com essa forma de dança e de atividade profissional. Há uma barreira de distinção, que diz respeito à afirmação, principalmente, desse universo simbólico de profissionalização, fortalecida por discursos doutrinários que afastam outros profissionais da iniciativa. Talvez seja possível dizer que o ensino acadêmico na dança se desenvolve como um “mercado paralelo” ao das companhias “estáveis”.

Contudo, não é possível negligenciar o efeito positivo que a universidade produziu nesse mercado de trabalho. De um lado, os cursos no ensino superior contribuem para validar a dança como profissão. De outro, o aumento de contratos estáveis, a possibilidade de renda fixa, a qualificação acadêmica do bailarino que o liberta do “corpo”, como principal suporte de trabalho, a ampliação de redes de sociabilidade, indicam a diminuição da instabilidade na profissão. Mas, esse fenômeno, que está também associado ao hibridismo cultural que caracteriza as artes contemporâneas, leva a uma reordenação do papel do bailarino, que para além de bailarino deve tornar-se docente e pesquisador, para continuar a ser bailarino. Ou converte-se em artista criador.

Emergência e ampliação dos cursos do ensino superior de dança

Em 1956, foi criado o primeiro curso de dança no ensino superior no Brasil. O projeto, inovador para a época, foi da Universidade Federal da Bahia, que fundou as escolas de música, dança e teatro investindo na qualificação acadêmica do profissional de arte e cultura. Durante vinte e oito anos, a UFBA foi a única instituição a cumprir a função universitária em dança e tornou-se centro de formação, produção e difusão de conhecimento da área. Tal empreendimento deu credibilidade e destaque nacional à instituição, que até hoje é referência para bailarinos e artistas. Em 2006, a UFBA foi novamente pioneira e abriu o único e primeiro curso de mestrado (*stricto sensu*) em dança no país.

É somente nos anos 80, que novas alternativas foram criadas. Entre elas, o curso de graduação em dança da UNICAMP, outro centro de formação importante no meio. Na década seguinte, ocorreu um crescimento mais significativo com o surgimento de outras opções que se distribuíram pelo país. No entanto, o alargamento mais expressivo da dança no sistema acadêmico aconteceu na última década.

Atualmente funcionam no Brasil dezoito cursos de graduação em dança, sendo dez em instituições privadas e oito em públicas. Boa parte deles concentra-se na região sudeste: cinco em São Paulo e quatro no Rio de Janeiro. Para se ter uma idéia desse fenômeno de expansão, realizei um estudo comparativo dos dados referentes, ao ano de 1995 e de 2005, que diz respeito ao número de cursos, de matrículas e de alunos concluintes.

Cursos de dança do ensino superior em funcionamento no Brasil, número de matrículas efetuadas e de alunos concluintes em 1995, em comparação com o ano de 2005. Fonte: Inep/Ministério da educação, 2007. Elaboração própria.

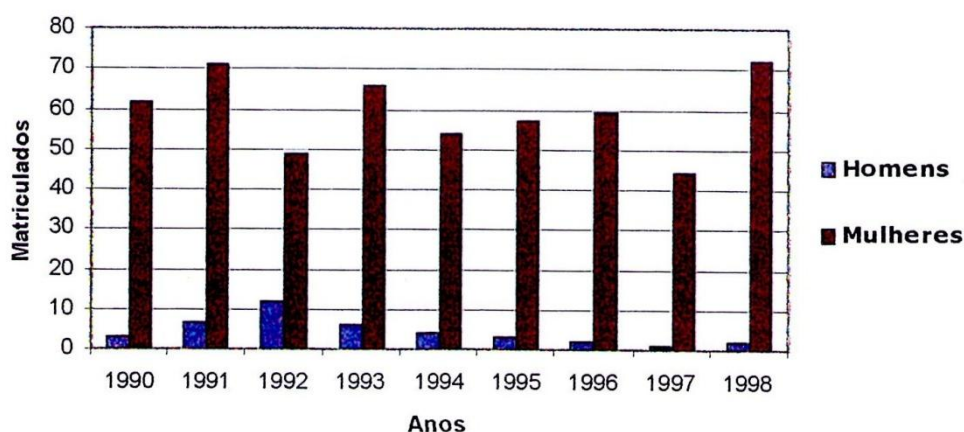
Total 1995		
Cursos	Matrículas	Concluintes
8	484	58
3 Federais	191	15
2 Estaduais	174	31
3 Particulares	116	12

Total 2005		
Cursos	Matrículas	Concluintes
16	1.049	164
3 Federais	417	46
4 Estaduais	313	56
9 Particulares	319	67

Os dados acima apontam o redimensionamento pelo qual passou o ensino superior em dança no período de dez anos. No que diz respeito aos cursos, o crescimento foi de 100%. Já o número de matrículas aumentou em 116%. Por fim, o aumento do número de alunos que concluíram a universidade foi de 182%. Cabe

também levar em conta a criação de instituições privadas, em 2005. Outra coisa que chama atenção é a desproporção entre o número de matrículas e o número de concluintes. Além disso, como mostra a tabela abaixo, a participação de mulheres na faculdade de dança é bastante superior a de homens.

Matrículas efetuadas no ensino superior de dança no Brasil (2004), por sexo. Elaboração: Equipe Projeto Temático “Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos”.¹³⁰



Não se trata aqui de analisar esses dados de modo mais detido, mas de aventar algumas hipóteses que orientem possíveis interpretações. Uma das razões que pode justificar a expansão das faculdades de dança é, para uma professora universitária da área, o fato de que “a dança acompanhou o movimento do *boom* do corpo”. A proliferação não só academias de dança, mas de ginástica, o *fitness*, a bio dança, as terapias corporais, a malhação, os cuidados com o corpo mobilizaram também um processo de desenvolvimento do meio da dança e estimularam a ampliação de estúdios, escolas e dos cursos de dança no ensino fundamental e superior. Esse alargamento produziu uma demanda por profissionais qualificados, cada vez mais habilitados a dar aulas nesses espaços.

Para além dos efeitos produzidos pelo fenômeno das novas culturas do corpo no campo coreográfico, o papel formador de público e de divulgação de trabalhos de estilos variados promovido pelos Festivais Internacionais de Dança também mobilizou mudanças. Outra coisa que pode ter estimulado o surgimento desses cursos foi o

¹³⁰ Kátiuska Scuciato de Riz, *Trabalho e formação profissional em dança*, 2004, p. 38.

aumento significativo do apoio à dança por parte do mecenato cultural do Estado e de outras instituições de fomento responsáveis pelo crescimento de bolsas de estudos e de criação cênica e, conseqüentemente, de grupos de pesquisa nos cursos já existentes e em estúdios particulares.¹³¹

É também possível dizer que outras transformações, como por exemplo, a que fez com que o bailarino passasse a ser concebido como um profissional que deve associar a atualização do corpo com a qualificação acadêmica, alteraram a situação dos cursos de dança no ensino superior. A universidade passou a ser uma alternativa de trabalho estável, em um ofício no qual prevalece a flexibilidade contratual de emprego e em que a reconversão profissional, em função do envelhecimento do corpo, é praticamente inevitável. Essa nova tendência e o aquecimento dos investimentos da área despertaram maior interesse por parte das instituições privadas.

Não obstante, o bailarino parece ter dificuldade para seguir um curso superior. Talvez o estilo de vida de alguns destes artistas seja um obstáculo para a freqüência na universidade. Aulas, ensaios, temporadas, espetáculos podem impedir a regularidade de presença na faculdade, o que acaba por desestimular a conclusão do curso. A situação financeira de parte dos bailarinos pode também ser uma das razões de interrupção deste processo. Além disso, cabe sugerir certa incompatibilidade entre os conteúdos de alguns cursos e a realidade, por exemplo, de bailarinos que trabalham em companhias “estáveis”. E, por fim, a presença muito maior de mulheres matriculadas na universidade não se justifica apenas por ser a dança um ofício feminino. Mas, boa parte do público dessas instituições é constituída pelas bailarinas que no momento da profissionalização abandonam o balé clássico e encontra na formação acadêmica um meio de continuar a trabalhar com a dança.

“Bailarinos”: flexibilidade e improvisação no discurso acadêmico e nas formas contemporâneas da dança

Apesar de o ensino superior de dança ser uma alternativa de emprego estável para o bailarino, a intermitência e a multiplicidade de atividades ainda predominam como formas de trabalho e podem ser apreendidas de diversas maneiras no discurso apresentado e desenvolvido pela própria universidade, que hoje ocupa posição particular

¹³¹ Sobre estes últimos motivos ver Katuska Scuciato de Riz, *Trabalho e formação profissional em dança*, 2004, p. 19.

no interior do universo artístico da dança. Para tanto, a PUC-SP será tomada como exemplo em razão de que a sua proposta acadêmica para a graduação em dança é inseparável da figura emergente o artista criador. O próprio título do curso *Comunicação e Artes do Corpo* é já uma manifestação significativa das mudanças que vem se processando no campo das artes do espetáculo.

Além disso, a universidade localiza-se na cidade de São Paulo, onde se concentra boa parte do mercado coreográfico do país. Isso viabiliza ao bailarino freqüentar a faculdade sem ter que se distanciar do epicentro cultural da dança e, conseqüentemente, de seu principal ambiente de trabalho. Essa proximidade também promove um diálogo mais estreito entre o mundo da dança e o acadêmico. Outra coisa é que o curso de graduação *Comunicação e Artes do Corpo* e o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica foram e são centrais na formação de pesquisadores e bailarinos não só da cidade, como de outros centros importantes como o Rio de Janeiro e a Bahia. E, por fim, a produção acadêmica da PUC-SP estabelece uma relação de troca direta com o segmento mais inovador da dança contemporânea, uma das principais tendências responsáveis pelas mudanças deste campo e que pressupõe um bailarino que deve investigar outras maneiras de exprimir artisticamente o seu corpo e produzir uma arte conectada com o que há de mais sintonizado com o seu tempo, a improvisação.

O texto de apresentação do curso *Comunicação e Artes do Corpo* da PUC-SP é material revelador, a um só tempo, de reação e de manifestação da situação do mercado de trabalho da dança. O curso, criado em 1999 pela Faculdade de Comunicação e Filosofia, se qualifica como projeto inovador do campo do conhecimento, na medida em que faz conexões entre saberes até então isolados. O artista do corpo (bailarino, ator de teatro e *performer*)¹³² é aquele que está inserido em uma perspectiva interdisciplinar em que o corpo, a arte, as pesquisas, e “os processos de comunicação mais avançados de redes contemporâneas”¹³³ (as novas mídias), se confundem. O termo contemporâneo deve ser entendido aqui na sua dupla dimensão: de tempo atual e de tendência artística e intelectual pioneira, como mostra o início do discurso sobre essa proposta:

¹³² Texto de apresentação do curso de graduação *Comunicação e Artes do Corpo* publicado no site: www.pucsp.br, em 2007.

¹³³ *Ibid.*

[...] *sem precedentes no Brasil e no exterior* o curso se dirige a todos aqueles que entendem o corpo como mídia primária da cultura. Isso quer dizer: o corpo como primeiro meio de comunicação do homem em seu processo evolutivo, nos diversos tempos e ambientes em que convive.¹³⁴ (Grifos meus)

Para tratar da relação entre os conteúdos desse projeto e as formas intermitentes de trabalho do bailarino, cabe orientar a análise do texto, dirigido para pais e alunos, para o discurso sobre a formação e o perfil profissional do artista do corpo. Desta forma, o curso tem por objetivo:

[...] formar profissionais que poderão explorar novas fronteiras de atuação como divulgador do corpo como mídia nos seus processos de comunicação com o ambiente, como criador-intérprete, dramaturgista, preparador corporal, curador, produtor e programador cultural.¹³⁵

A idéia do profissional polivalente e a variedade de práticas apresentadas como alternativas profissionais traduzem as condições de um universo de trabalho pouco definido, propício para aqueles que dependem do exercício de múltiplas atividades. Essa nova concepção do artista capacitado a pesquisar e a criar possibilidades para o seu instrumento de trabalho – o corpo – e a pluralidade dos espaços de atuação se manifestam de modo mais descritivo nos perfis profissionais estabelecidos pelo curso. Cabe destacar as preocupações centrais para a formação destes artistas.

A primeira diz respeito ao redimensionamento do corpo como suporte de trabalho. Isto é, a criação de novas formas corporais que tornem o corpo mais plástico, habilitado a transitar por diversas linguagens artísticas e atuar não só em espetáculos, mas de se exprimir em outros modos de apresentação. Nesse sentido, o curso concebe o profissional como:

[...] artistas aptos a explorar a teatralidade física em espetáculos e outros tipos de intervenções artísticas; participar da criação de espetáculos cênicos, partindo de nova elaboração corporal; pesquisar novos procedimentos cênicos para o corpo que dança, para o corpo que atua cenicamente e para o *performer* [...] investigar e experimentar as novas dramaturgias do corpo.¹³⁶

A segunda iniciativa que sobressai é o entrelaçamento entre as práticas artísticas e as do conhecimento, que propicia ao artista do corpo a criação de “suas próprias obras

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

e/ou personagens atuando como pensadores-pesquisadores e não apenas como executores”; e o desenvolvimento de “pesquisa teórico-crítica sobre o corpo”.¹³⁷ E, por fim, a terceira solução, que propõe a atuação deste profissional no interior e para além das fronteiras de seu campo e em espaços não institucionalizados. O artista do corpo contemporâneo deve “atuar no âmbito da publicidade, da moda, da mídia e de espetáculos em ambientes não convencionais.”¹³⁸

As múltiplas perspectivas de formação e de atuação do artista do corpo, apresentadas nesse texto, revelam muito das condições atuais de trabalho do bailarino. Isso não significa dizer que o mercado mobiliza de modo unívoco o discurso e a produção artística, mas que essas duas dimensões do espaço social estabelecem nexos bastante complexos, que devem ser levados em consideração.

O corpo flexível apto a circular em diversos espaços e em inúmeras atividades artístico-profissionais pode também ser apreendido como um corpo “virador”¹³⁹, aquele que se vira na sua realidade adversa, que cria possibilidades de adaptação em um contexto que predomina o trabalho informal, a instabilidade, caracterizado pela atuação em projetos de curta duração e a necessidade de exercer múltiplas funções. Esse corpo multifacetado, que se propõe como um corpo novo, isto é, que encarna e representa as linguagens corporais mais contemporâneas, está criando um lugar no espaço da dança e concorrendo com o balé clássico pela hegemonia de técnicas e conceitos na formação e profissionalização do bailarino.

Além disso, as alternativas que extrapolam os limites de atuação do artista do corpo, como a universidade, a publicidade, a moda, a mídia podem indicar a restrição de possibilidades e de condições de trabalho no interior do universo da dança e, conseqüentemente, a abertura de novas ocupações em outros âmbitos profissionais. Mas, a sugestão de exercer atividades díspares em “ambientes não convencionais”¹⁴⁰ pode ser também uma maneira de mascarar o reduzido espaço institucionalizado para os profissionais de dança e, portanto, a menor estabilidade no emprego.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Expressão derivada do termo “Viração”, empregado pela antropóloga Maria Filomena Gregori em seu livro *Viração: experiências de meninos de rua*. Aqui essa designação foi utilizada para caracterizar as relações entre o corpo do bailarino e as formas intermitentes de trabalho.

¹⁴⁰ Texto de apresentação do curso de graduação *Comunicação e Artes do Corpo* publicado no site da PUC-SP.

A possível ligação entre a intermitência e o mundo da arte do bailarino não se manifesta somente na dimensão profissional do campo da dança, mas também em uma das formas artísticas mais expressivas da produção atual: a improvisação. A centralidade das técnicas do improviso é tema explorado por Helena Katz em um artigo cujo título é *O coreógrafo como DJ*.¹⁴¹

Para Katz essa nova dança, que caracteriza a sociedade contemporânea, deve impor-se como uma alternativa natural que supere as práticas oriundas da técnica clássica. Como mostra a autora,

No caso, a complexidade do movimento de dança pede por auxílios teóricos fora da habitual moldura das teorias estéticas. Ao menos, para evitar que as lendas de ampla circulação no meio da dança continuem se consolidando como verdades oficiais. Quem continua apresentando a dança como a linguagem universal ou o balé como uma técnica capaz de preparar o corpo para qualquer tipo de dança está colaborando para a difusão de lendas, não de conceitos capazes de promover uma investigação a respeito do movimento e da dança [...] A compreensão da dança como pertencente a este mundo e não a um claustro, isolada das discussões em circulação neste fim de século, marca uma diferença básica. Dessa conectividade entre dança e mundo pode surgir bons argumentos para esclarecer que as lendas são apenas lendas.¹⁴²

A proposta de Katz se orienta pela elaboração de um novo vocabulário de linguagens corporais, que estabeleça diferentes padrões de movimento e que supere os procedimentos técnicos do balé clássico e das manifestações que dizem respeito aos seus desdobramentos formais e artísticos. O bailarino deve adquirir e organizar nos seus registros corporais, segundo Katz, uma gramática da improvisação:

Para olhar mais de perto a ação da improvisação, há de se entender melhor o que seja uma rotina motora do corpo [...] ao improvisador em dança é pedido que aprenda uma nova rotina, isto é, que aprenda a desarticular aquilo que estava estabelecido como formas de conexão habitual no seu corpo. Esta, todavia, é uma rotina de ordem um tanto diversa das outras, uma vez que implica, basicamente, buscar recursos exploratórios e não consolidar famílias de movimentos. Para realizar esta tarefa, o corpo conta com um vocabulário e as experiências confirmam que quanto mais sólida for a formação deste corpo, mais apto ele estará a realizar as desarticulações que pretende. Não se trata de um paradoxo, mas de uma condição [...] Para improvisar um corpo precisa haver

¹⁴¹ Katz, Helena, "O coreógrafo como DJ". In: *Lições de dança 1* (org. Roberto Pereira e Silvia Soter). Rio de Janeiro, Faculdade da Cidade, 1998. p. 11.

¹⁴² *Ibid*, p. 14.

colecioneado muitas experiências motoras. A sua capacidade de inovar parece depender totalmente da sua habilidade em haver adquirido muitos conhecimentos motores.¹⁴³

Ainda de acordo com Katz, a dança como improvisação é praticada da seguinte maneira pelo bailarino:

Quando entra num estúdio para improvisar, um bailarino se vê às voltas com a sua capacidade de lidar com as ações motoras que desenvolveu como dança dentro da proposta de criar algo diferente a partir do que já existe no seu corpo. É nesse sentido que ele se torna um DJ de si mesmo. Como um cientista num laboratório, começa a testar novos comandos e vai conferindo os resultados. Tanto segura a velocidade habitual de execução de um movimento, como a acelera (tal como um DJ interferindo com a mão na velocidade com que o toca-disco roda a bolacha do LP) [...] A repetição do novo estímulo tem o sentido de promover outro rearranjo para ações motoras já dominadas. Cabe, ao bailarino, então, descobrir todo um repertório de novos estímulos e modos de lidar com eles, ou seja, de introduzir a si mesmo numa outra técnica.¹⁴⁴

A produção artística voltada para a improvisação se apresenta como uma alternativa tanto ao balé clássico como à dança contemporânea que tem ainda o clássico como uma de suas bases. Trata-se de uma tendência que está ocupando lugar estratégico na hierarquia de gêneros da dança, por meio da elaboração e da investigação de novas técnicas corporais mais atualizadas com o seu contexto.

Cabe observar que o movimento da improvisação pressupõe uma relação de menor esforço e rigor com o corpo, em relação ao balé clássico e a dança contemporânea clássica. O físico do bailarino se prepara para outro tipo de virtuosismo, menos atlético e mecânico, e deve exprimir combinações de movimentos espontâneos promovidos pelo repertório motor da improvisação. De acordo com isso, é possível dizer que a relação distinta dessa prática com o corpo permite ao bailarino exercer atividades no universo mais amplo das artes corporais, maior disponibilidade para atuar em outros âmbitos profissionais, permanecer por mais tempo bailarino. Além disso, a forma improvisada dispensa o aparato do espetáculo e pode ser executada nos mais diversos espaços alternativos.

Metalurgia do corpo

A redefinição do papel de bailarino para a condição de artista criador, a formação e a produção de corpos heterogêneos e flexíveis, o mérito poético e a

¹⁴³ Ibid, p. 21, 22.

¹⁴⁴ Ibid, p. 22, 23.

criatividade do intérprete em detrimento do virtuosismo espetacular do corpo, o estilo de vida alternativo e as técnicas artísticas da improvisação, que orientam e justificam a existência dessa comunidade da dança cuja legitimação implica na diluição e no apoio de outras práticas culturais, revelam questões inseparáveis das dinâmicas da universidade e do mercado que interagem no campo das artes do espetáculo contemporâneo, universo frágil no complexo mundo do trabalho da sociedade globalizada, que se caracteriza cada vez mais pela intensificação de formas maleáveis de emprego e pelo descompromisso com a proteção social e a estabilidade.¹⁴⁵

De um lado, a intermitência como sistema de trabalho na dança induz ao predomínio de técnicas coreográficas híbridas e do improvisado e na modelagem corporal dos bailarinos de vanguarda. Isso também promove um uso polivalente do corpo como instrumento de trabalho, o que permite a esse bailarino assegurar-se de sua sobrevivência em outros âmbitos profissionais. O que implica viver menos como bailarino e mais como professor, pesquisador, produtor cultural, ator, músico, artista plástico, arquiteto etc. Entre as multiatividades que caracterizam essa experiência profissional sobressai a atuação na universidade. E talvez essa relação estreita entre essas práticas justifique a dimensão “intelectual” que diz respeito à concepção do corpo e ao resultado estético desse estilo de dança.

De outro, a situação de instabilidade do *metier* também interfere no segmento da dança do qual fazem parte os bailarinos especializados. Mas aqui as lógicas dessa realidade operam de modo distinto no corpo e na vivência como artista. Para estar em acordo com a atmosfera do mercado e da arte que o circunda, esse profissional deve adquirir múltiplas disposições técnicas, que habilitem o corpo a circular de modo virtuoso em vários registros da estética do movimento. A essa versatilidade artística soma-se o uso máximo do corpo como suporte de trabalho, que diz respeito às rotinas exaustivas de treinamento e ao número cada vez maior de apresentação de espetáculos, aos quais os bailarinos estão submetidos. A articulação entre as condições flexíveis de emprego e os princípios do hibridismo, do interdisciplinar, do multicultural, que legitimam as artes contemporâneas demandou por parte desses bailarinos aquisição de

¹⁴⁵ Em *Os estabelecidos e os outsiders*, Norbert Elias mostra que ao realizar um estudo em um microcosmo como o bairro Winston Parva surgiram hipóteses que poderiam auxiliar em levantamentos macrosociológicos. Nas palavras do autor: “a pesquisa indicou que os problemas de pequena escala do desenvolvimento de uma comunidade e os problemas em larga escala do desenvolvimento de um país são inseparáveis. Não faz sentido estudar fenômenos comunitários como se eles ocorressem num vazio sociológico.” (Norbert Elias, *Os estabelecidos e os outsiders*, 2000, p. 16.)

competências polivalentes, força e resistência físicas que se traduzem nos corpos musculosos, ágeis e multifacetados definidos pelo trabalho, pelas exigências do estilo contemporâneo e clássico e pelas disputas no mercado.

Além disso, a despeito de alguns bailarinos buscarem aumentar o orçamento em outras atividades é no domínio da dança que se realiza a sua atuação profissional, o que significa viver de dançar. E, nesse sentido, o bailarino especializado se depara com maiores dificuldades para encontrar ocupações estáveis que possam, inclusive, garantir por meio de direitos trabalhistas a integridade de seu corpo, que nesse contexto está mais vulnerável a acidentes e machucados. O trabalho derivado do corpo, portanto, tem menos prestígio se comparado às ocupações do campo da cultura e do ensino, que dependem mais do virtuosismo do intelecto do que da *performance* física. O que é um dado de relevo para compreender a metamorfose do bailarino especialista na da figura de artista criador. Isso, por sua vez, alterou as formas de recrutamento e o perfil social atraído para o campo coreográfico contemporâneo, na medida em que promoveu uma dança que passou a ser concebida como uma atividade articulada ao nível superior de instrução e a outras artes mais legitimadas.

4º CAPÍTULO

PERFIL E RECRUTAMENTO SOCIAL DOS BAILARINOS

Para qualificar os grupos sociais que se dirigem à profissão de bailarino e compreender a sua distribuição entre os modelos de dança contemporânea tomados como objeto de análise é preciso levar em conta a articulação entre a relação com o corpo que essas práticas sugerem e o seu uso como ferramenta de trabalho. Em síntese, os estilos coreográficos pesquisados se caracterizam por uma codificação formal bastante estetizada, mas entre o contemporâneo clássico e a Nova Dança as experiências estilísticas são vivenciadas em diferentes níveis de tensão. Se, na primeira, prevalece o desempenho do virtuosismo físico, na segunda, sobressai a pretensão à estética pura. Isso não só implica modos distintos do emprego do corpo na atuação profissional como também na inserção em espaços apartados no interior do universo coreográfico, que se definem e se distanciam, sobretudo, pelos diferentes significados sociais atribuídos à dança e, particularmente, às especificidades de seus recursos técnicos. Trata-se aqui de problematizar e de submeter esse nexo às “afinidades eletivas”¹⁴⁶ entre as formas éticas profissionais na dança e o *habitus* de classe dos bailarinos.

Por essas razões, os fatores objetivos de acesso ao ofício de bailarino devem ser problematizados a partir de três conjuntos de classificação: o primeiro diz respeito à distinção entre os estilos coreográficos do contemporâneo clássico e da Nova Dança, que, por sua vez, está articulada às condições de trabalho permanente e intermitente no mercado da dança. E o terceiro, que é um desdobramento dessas oposições, trata-se da diferença de gênero nas trajetórias das carreiras. A idéia consiste em elaborar, de acordo com o estudo de caso comparativo realizado entre a *Cisne Negro Cia. de Dança* e a *Cia. 8 Nova Dança*, as características definidoras dos bailarinos e de sua profissão, de modo a construir, em uma perspectiva aproximada, “tipos ideais”¹⁴⁷ dos grupos sociais formados pelos indivíduos que têm inclinação para a dança como trabalho.

¹⁴⁶ Max Weber, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, 2004, p. 83.

¹⁴⁷ Sobre o conceito de tipo ideal elaborado por Max Weber, consultar do autor: *A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais*, 2006, p. 72. Para uma análise detalhada do conceito, ver de Fritz Ringer “O Tipo Ideal e suas Funções”. In: *A metodologia de Max Weber: unificação das ciências culturais e sociais*, 2004, p. 114.

Ascese e liberdade: os profissionais da dança e as camadas médias urbanas

Entre amadores que praticam a dança clássica e contemporânea encontramos bailarinos oriundos de diversas camadas sociais, entre as quais a presença das elites não é de se negligenciar. Contudo, no âmbito profissional, a dança tem como principais portadores os integrantes de frações das camadas médias urbanas, que se dividem em dois grupos predominantes cujas distinções acentuadas dizem respeito, sobretudo, ao grau de instrução e de capital cultural que caracterizam essa população. Os recursos materiais que orientam a proximidade e o distanciamento da necessidade econômica também perpassam essas diferenças. Mas, a constelação dos valores simbólicos da origem de classe é dimensão relevante para problematizar o recrutamento para o universo artístico da coreografia contemporânea.

O perfil social atraído para as companhias de dança “comerciais” ou de vanguarda da cidade de São Paulo, no contexto cultural do momento contemporâneo, pode ser definido pela oposição entre os bailarinos que têm formação clássica, entre outras, pertencentes à pequena burguesia estável menos privilegiada e em declínio, que se dirigem para os grupos renomados do mundo do espetáculo, e os profissionais que passaram ou não pela aprendizagem acadêmica e que optaram pelas linguagens coreográficas inovadoras como a trabalhada pela Nova Dança. Esse grupo, dotado de maior capital simbólico, é oriundo de extratos mais elevados das camadas médias como a vanguarda da burguesia e a nova pequena burguesia.

Cabe, no entanto, ressaltar que há mobilidade e dinamismo entre essas classificações não apenas no que tange às qualificações entre as camadas sociais e a sua relação com os estilos coreográficos, mas também às questões de gênero. Os homens que se encaminham para a dança clássica contemporânea, por exemplo, constituem o segmento de classe menos privilegiado se comparado às mulheres da mesma esfera artística e também aos demais bailarinos. Apesar da dimensão heterogênea implicada nas formas de dominação que estabelecem os conflitos entre os grupos que lutam pela sua hegemonia em favor do corpo e do estilo de vida legítimos no interior do campo da dança atual, a cisão que articula os tipos de produção estética e os sistemas

simbólicos de disposições de que os profissionais do meio são portadores, se sobressai como um marcador de diferença social significativo entre os bailarinos.¹⁴⁸

De um lado, se reúnem aqueles cuja escolha pela dança e a inserção em companhias que oferecem estabilidade relativa de emprego com salários fixos e alguns direitos de trabalho, são oportunidades de romper ou fazer um desvio da “trajetória provável.”¹⁴⁹ Com isso, os bailarinos podem, quando bem sucedidos, se afirmar e se garantir nas posições intermediárias por meio da arte. O que implica também uma vivência cotidiana transgressora – a rotina do treino e do palco – se comparada ao *ethos* de origem. De outro, os artistas criadores ou, os “bailarinos contemporâneos”, se empenham pela cultura e pela indeterminação de sua identidade social escapar às condições médias definitivas e, para tanto, inventam uma nova arte de viver cuja legitimação se opera pela ação simbólica. A imposição dessas formas éticas diz respeito à elaboração de novas profissões ou funções no interior de atividades já estabelecidas, que se apresentam como alternativas para as estratégias de apropriação ou restabelecimento simbólico de indivíduos que podem se manter ou se aventurar em trabalhos provisórios, pouco rentáveis e de futuro incerto.¹⁵⁰

No mercado coreográfico paulistano, o trabalho permanente está concentrado, sobretudo, nas companhias de dança “comerciais” ou patrocinadas pelo Estado que, embora tenham uma produção artística voltada para o estilo contemporâneo, recrutam apenas bailarinos que, para além do domínio das novas linguagens coreográficas, tenham formação clássica. Já o emprego intermitente se dispersa em múltiplas atividades da dança contemporânea, sobretudo, a de vanguarda que fez surgir não apenas novas ocupações em seu espaço profissional como a de registrar e discutir os processos criativos e a de escrever projetos e relatórios para os editais e prêmios dos grupos que vivem de “cachê em cachê”. Além disso, com a emergência dos cursos de ensino superior de dança, a carreira desse bailarino se estendeu para a universidade, onde é possível encontrar estabilidade de emprego.¹⁵¹

Em síntese, os bailarinos contemporâneos clássicos têm aptidões corporais que os permitem circular por espaços do mercado nos quais são oferecidas ocupações

¹⁴⁸ A relação entre os sistemas simbólicos e os sistemas de classes e de grupos de *status* é problematizada por Sergio Miceli em “A força do sentido”. In: *A economia das trocas simbólicas*, 1999, p. LII.

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 103.

¹⁵⁰ A respeito da nova pequena burguesia, ver *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 333.

¹⁵¹ Sobre as condições de trabalho dos bailarinos contemporâneos, ver o 4º capítulo.

relativamente estáveis, enquanto os profissionais da Nova Dança, quando se trata de atividades propriamente físicas, estão submetidos às formas precárias de trabalho. Essa organização que, a um só tempo, articula as diferentes estéticas coreográficas às distintas relações com o corpo e ao estilo de vida nelas pressupostas e às condições permanentes e intermitentes do ofício da dança faz nexos com as características que orientam e opõem as frações médias da qual fazem parte os bailarinos e que, no caso, podem ser apreendidas na antinomia entre a ascese e a liberalidade ou, dito de outro modo, como sugere Pierre Bourdieu, entre a “moral do dever” e a “moral do dever de prazer”:

Esperando a sua salvação profissional e pessoal da imposição das novas doutrinas de salvação ética, a nova pequena burguesia está predisposta a desempenhar o papel de vanguarda nas lutas, cujo desafio consiste em tudo o que tange a arte de viver e, mais precisamente, a vida doméstica e o consumo, as relações entre os sexos e entre as gerações, a reprodução da família e de seus valores. Ela opõe-se, praticamente em todos os aspectos, à moral repressiva da pequena burguesia em declínio, cujo conservadorismo religioso ou político tem, muitas vezes, como foco a indignação moral contra a desordem moral e, especialmente, contra a desordem dos costumes sexuais [...] No entanto, ela não deixa de opor-se também, pela pretensão aristocrática de suas escolhas fundamentais e por sua representação subversiva das relações entre os sexos, ao ascetismo da pequena burguesia de promoção, cujo otimismo austero, rigorista, mas não sem algo de heróico, opõe-se ao pessimismo repressor da pequena burguesia em declínio. Assim, à moral do dever que, baseada na oposição entre prazer e bem, leva a suspeita generalizada em relação ao lazer e ao agradável, ao medo do prazer e a uma relação com o corpo feita de “reserva”, “pudor” e “moderação”, além de vincular o sentimento de culpa a qualquer satisfação das pulsões proibidas, a nova vanguarda ética opõe uma moral do dever de prazer que leva a experimentar como um fracasso, propício a ameaçar a auto-estima, qualquer impotência em “divertir-se” [...] ou, como é de costume dizer atualmente com um pequeno frêmito, a fruir, de modo que o prazer é não só autorizado, mas exigido em nome de razões que pretendem ser menos éticas que científicas: o medo de não ter suficiente prazer, seqüência lógica da preocupação em superar o medo do prazer combina-se com a busca da expressão de si e de seu corpo (a expressão corporal) e da comunicação com os outros, até mesmo, da imersão nos outros – considerados não como grupo, mas subjetividades a busca de si mesmas – para substituir uma ética pessoal por um culto à saúde pessoal e uma terapêutica psicológica.
152

A sexualidade e o prazer são elementos sociológicos pertinentes para tratar da distinção entre o perfil social dos bailarinos que se inserem na *Cisne Negro Cia. de Dança* e os que se dirigem a Nova Dança. É na esfera dos sentidos que as disposições também desenham suas formas mais definidas materializadas na modelagem corporal dos bailarinos que é o resultado de diferentes estilos de vida na dança que, por sua vez,

¹⁵² Pierre Bourdieu, *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 344, 345.

correspondem ao *ethos* de classe desses profissionais. É certo que a adesão ao ofício implica reconversão, ruptura, transgressão, desvio, sustentação do bailarino em relação aos espaços de origem. Mas, esses possíveis deslocamentos são promovidos por transformações profundas no corpo tomado pela dança como instrumento de trabalho; seja ele o virtuoso como o subversivo poético.

A ascese, a disciplina, o rigor, a regularidade, a pontualidade, a repetição, a moral conservadora que ainda hoje predomina nas instituições de dança clássica, a perseverança, a submissão, o princípio do trabalho e da competição, o pouco tempo para o lazer e o domínio do corpo que implica o controle da sexualidade, entre outros, que caracterizam a forma ética do bailarino da *Cisne Negro Cia de Dança*, são qualitativos que estão nas bases do *ethos* orientado pela “moral do dever” das camadas médias estáveis menos privilegiadas e em declínio. Entre bailarinos e bailarinas o prazer, a liberdade, a emoção, quase plenos, sublimes quando adestrados, são atingidos pelo sofrimento, pela punição e pela atividade física exaustiva, que no exercício permanente da concretização sublimada de fortes satisfações torna o corpo hábil e afeito à transcendência obstinada e incansável sentida na execução da *performance* do palco, que transporta o bailarino de sua rotina ascética a uma atmosfera de sonho, de promessa e de glória efêmera. A *hexis* corporal desse bailarino é músculo, linhas precisas, resignação, controle, disputa, sexualidade ordenada e ilusão.

Da dimensão ambígua entre o prazer e o sacrifício sobressai a sua relação com a sexualidade. A liberdade, as percepções sensuais e as transgressões pressupostas na atividade do estilo contemporâneo clássico são produzidas por um domínio calculado do corpo. De acordo com isso, boa parte dos homens que se dirige a esse ofício e que passava ou já havia optado pela experiência da homossexualidade, pôde controlar, mesmo que inconscientemente, a suposta “desordem sexual” pelo domínio e pelos castigos corporais. Além de terem a oportunidade de vivenciar uma abstrata subjetividade *feminina*. As mulheres, por sua vez, a um só tempo, exercem o papel feminino e *masculinizam* o corpo na dança, que não aflora, mas se liberta nos limites de uma sensualidade controlada.

A esse corpo ressentido que alcança o prazer pelo sofrimento se opõe o corpo que quer romper de modo radical com essa realização circunscrita ao sacrifício, à violência e ao trabalho e que, para tanto, torna-se em si mesmo instrumento de prazer

saudável, não reprimido, liberado, natural, poético. Além disso, para os bailarinos da Nova Dança o que importa é o sujeito e quando buscam a individualização, o *happening* ou a superação do comprometimento com o trabalho em face à arte, às pulsões e à complexidade, estão amparados na idéia de privilégio. No entanto, o corpo na dança de vanguarda está também, ainda que em outra dimensão sensual, aprisionado. Ao exercitar-se e conscientizar-se para a aquisição de liberalidades da sexualidade o bailarino exprime o seu contrário. Também são vítimas de males e de dores físicas e sublimam os desejos pelo controle da medicalização alternativa e pelo desenvolvimento da espiritualidade. E, por fim, cabe atentar para o virtuosismo do improvisado por meio do qual o corpo é levado ao êxtase não sem submeter-se à atividade de construção e para o encontro de sua “essência”.

Homens e mulheres ao aderirem às experiências sensitivas do corpo rompem com os padrões normativos da ordem sexual e criam uma nova forma de viver por intermédio da dança. Mas, as bailarinas ao superar o pudor sensual, desenvolvido na aprendizagem do balé clássico, vivenciam a conformação de um corpo livre de modo mais incisivo e revolucionário quando, por exemplo, assumem abertamente a homossexualidade, que pode ser concebida como construção desse processo. Os homens, por outro lado, podem explorar qualidades femininas da sexualidade como as sensações, as abstrações, o sensível, o subjetivo, mas, sem se dispersar de seu “estado” masculino.

A *hexis* corporal dos bailarinos da vanguarda é naturalidade, cotidiano, sensibilidade, desenvoltura, afeto e desembaraço e é também denúncia da submissão dessas disposições “aristocráticas” – elaboradas e aprofundadas pela atividade profissional da dança – à sensualidade subversiva, ao radicalismo, às subjetividades por demais complexas, ao hermetismo cuja afetação produzida se traduz nos contornos do corpo em atuação coreográfica e nos discursos proferidos. Essa modalidade de dança contemporânea, no entanto, não esquiva o bailarino de controle e agressão corporal, embora, permita deslocamentos para um novo *ethos* que implica na “fuga romântica para fora do mundo social que, pelo fato de enaltecer o corpo e a natureza, pensa-se, às vezes, como retorno ao ‘selvagem’ e ao ‘natural’.”¹⁵³

¹⁵³ Ibid, p. 349.

De um modo geral, os agentes portadores das disposições que encaminham ao universo profissional da dança fazem parte de frações distintas das camadas médias e compõem uma população urbana, que está concentrada na cidade de São Paulo (52%), na extensão de seu perímetro metropolitano (ABC, paulista) e no interior do Estado (29%), e em outros locais do país (19%). Além disso, esse é um grupo constituído, sobretudo, por mulheres.¹⁵⁴ Contudo, no interior da *Cisne Negro Cia. de Dança* e da *Cia. Oito Nova Dança* a diferença entre o domínio feminino em relação ao número menos expressivo de homens não é perceptível. Essas companhias recrutam de modo equilibrado bailarinas e bailarinos. Mas, se, na primeira, a juventude é capital imprescindível, já que a média de idade, entre as mulheres, é de 25 anos e, entre os homens, é de 23 anos; na segunda, além da convivência entre gerações, os profissionais são um pouco mais velhos. No grupo feminino assim como no masculino as idades variam em torno de 30 e 40 anos.

O recrutamento social realizado pelas companhias de dança paulistanas pode ser problematizado a partir de três grupos. Entre os profissionais atraídos para a *Cisne Negro Cia. de Dança* cabe analisar as características morfológicas entre os gêneros, sobretudo, no que diz respeito às diferenças de profissionalização na dança, ao lugar de origem e ao nível de instrução e de capital cultural. E o outro conjunto trata-se dos bailarinos que ingressam na Nova Dança, cujos dados apresentam condições sociais aproximadas entre homens e mulheres, que se diferem, no entanto, dos outros profissionais.

A tradição e o sonho: o Cisne Negro

No universo do balé clássico, ocorre um processo singular de profissionalização, que se organiza em três etapas. A primeira diz respeito à condição de amador, por meio da qual o bailarino faz ou não a aquisição do nível técnico que o habilita a atuar no mercado coreográfico. A segunda é caracterizada por um estágio intermediário, em que aqueles que adquiriram os procedimentos requisitados podem ingressar nos grupos avançados de dança das instituições de formação; ser contratados para participar dos espetáculos das escolas ou para representá-las nos festivais, que são também os principais espaços de divulgação dos talentos que se encontram nessa fase pré-profissional; ou mesmo se tornar professor de crianças e adolescentes. Para atingir o

¹⁵⁴ A respeito da dança como ofício feminino, ver 5º capítulo.

terceiro patamar, que é o profissional, o bailarino precisa se inserir nas companhias de dança, e uma vez nelas deixam de freqüentar os outros ambientes e passam a circular no mundo que é considerado, de fato, o do trabalho.

O sistema de cooptação da *Cisne Negro Cia. de Dança* é bastante diversificado. E, embora, os homens não tenham que enfrentar, como as mulheres, a concorrência acirrada do mercado, há formas comuns de triagem no que diz respeito ao gênero. O *Estúdio de Ballet Cisne Negro* é um dos meios que a instituição se utiliza para produzir bailarinos e promover, em seu espaço, a circulação de talentos que fazem parte desse mercado.

As alunas regulares, ou seja, aquelas que têm recursos financeiros para fazer a formação de balé clássico no *Estúdio* são prioridade para Hulda Bittencourt, que fica atenta nas meninas que se destacam e as convida para estagiar na Companhia profissional. Apesar de a escola ter muitas bailarinas com alto nível técnico não é fácil convencê-las e aos pais para o investimento nessa carreira. No entanto, as adolescentes que estão dispostas ao desafio têm o privilégio de fazer a experiência na Companhia sem qualquer constrangimento ou obstáculo, sem contar as facilidades para ocupar as posições de maior visibilidade. Apesar disso, o Cisne Negro garante para a *Cia.* uma cota mínima de bailarinas que representa a escola e que diz respeito também às camadas sociais mais privilegiadas. As dificuldades em atrair para o universo profissional a população de alunas da escola e a presença pouco significativa de homens na dança clássica fazem com que a instituição tenha que se valer de outros “procedimentos capazes de assegurar a reciclagem de sua própria força de trabalho”.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Sergio Miceli, *A elite eclesiástica brasileira*, 2009, p. 119. O autor trata neste livro das modalidades de recrutamento das organizações clericais. Esse sistema é também problematizado, por Miceli, em *Intelectuais à brasileira*, no que diz respeito a sua aproximação com as formas de cooptação das forças armadas: “a oposição entre a feminilidade mascarada da carreira eclesiástica e a virilidade declarada da carreira militar é muito menos pertinente do que à primeira vista pode parecer: o convento está para o quartel assim como a graça está para a força. Para explicar essa oposição, conviria descrever os ritos que tanto o convento como o quartel impõem aos agentes que recrutam, fazendo com que interiorizem pela manipulação do corpo a ruptura radical com o meio de origem e com o ‘mundo’, o que não é outra coisa senão uma maneira de separar do mundo social tanto os agentes como as instituições. A batina e a censura que ela impinge ao corpo em favor do exercício espiritual e das faculdades de devoção e de piedade são homólogas à farda e às proibições e censuras em meio às quais ela encerra o pensamento em favor do treinamento, do aperfeiçoamento, do cuidado e da apresentação do corpo e das virtudes ligadas a um bom uso do corpo – como, por exemplo, a segurança, o domínio de si, a firmeza, a energia. Assim como a batina traduz a castração social de seus portadores, a farda dota seus usuários de uma espécie de virilidade oficial, ambas exprimindo os dois pólos-limites da dominação.” (Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, 2001, p. 25.) Essa reflexão será utilizada aqui como referência para auxiliar na investigação do recrutamento de instituições ligadas ao balé clássico e, sobretudo, da atração dos homens para esse ofício

O sistema de bolsas de estudos para a formação e para manutenção técnica de bailarinos é um recurso rentável e bem sucedido de cooptação de homens e também de mulheres para o Cisne Negro. Esse procedimento implica, muitas vezes, na idéia de uma generosidade ambígua, uma vez que boa parte dos jovens, aos quais é concedida essa oportunidade, participa do grupo de dança do *Estúdio*. Deste modo, a um só tempo, os bailarinos compensam com o seu trabalho as aulas que não podem pagar e integram como mão de obra qualificada o grupo da escola formado pelas bailarinas amadoras, que, no entanto, já atingiram nível técnico profissional.

As redes de relações do meio coreográfico, por meio das quais muitos bailarinos e bailarinas chegam ao Cisne Negro, têm papel relevante para o funcionamento dessa organização. Para além das bolsas e da oportunidade de mostrar o seu trabalho nesse grupo, a inserção na consagrada escola do Cisne Negro significa a promessa de “crescer” na instituição. Isto é, de buscar sobressair-se para subir para o quarto andar da sede, onde a Companhia exerce as suas atividades. Entre esses bailarinos mais desprovidos ocorre um modo particular de conquistar posições como estagiários ou mesmo no elenco: a aproximação lenta, discreta, “descomprometida” e perseverante com o mundo profissional do Cisne Negro. A direção permite a alguns desses jovens fazer as aulas de balé clássico da Companhia que, uma vez no seu interior, como que “de barato” circulam entre os seus integrantes, permanecem pela sala de trabalho “como quem não quer nada” para os ensaios, onde aprendem e treinam as coreográficas que serão apresentadas. Em um dos depoimentos, um bailarino revelou que, nessa fase, chegou a comprar os vídeos dos espetáculos para decorar as coreografias também em casa. Daí é esperar pela chance de pegar o lugar daqueles que se machucam ou tomam outros rumos.

O espetáculo do repertório clássico *Quebra Nozes*, que reúne além dos profissionais da Companhia e das alunas da escola outros participantes e é apresentado no final do ano em salas consagradas da cidade como a do Teatro Municipal de São Paulo, é outro modo de recrutamento. A audição e a participação nessa grande montagem, única do grupo que rende à direção boas cifras por meio de bilheteria, é um dos grandes atrativos de bailarinos para o Cisne Negro, que aproveita a oportunidade

feminino. Não é possível comparar instituições do porte da Igreja e do Exército com os estabelecimentos da dança. No entanto, do ponto de vista daqueles que se dirigem a essas “vocações”, ocorrem certas homologias que podem, guardadas as devidas proporções, ser exploradas.

para pesquisar, nesse evento aberto ao comércio de talentos, possíveis profissionais para a Companhia de dança contemporânea. Mas, pode ocorrer também do Cisne Negro abrir audições para o ingresso direto na *Cia.*. Nessa seleção, realizada para os homens ou para as mulheres concorrem em média cento e vinte profissionais, para uma ou duas vagas, e os candidatos permanecem ou não no processo de acordo com as seguintes etapas eliminatórias: aula de balé clássico, aula de dança contemporânea e, para os finalistas, coreografias de dança contemporânea clássica.

Boa parte das vezes bailarinos e bailarinas começam como estagiários da Companhia para depois alcançar posições de destaque, que para além de prestígio artístico garantem melhores salários. Mas, apesar de não haver distinções marcantes quanto às formas de recrutamento e a diferença de gênero, o número de mulheres é muito superior ao de homens nesse mercado. A escassez de bailarinos na circulação de talentos torna os obstáculos de entrada no mundo profissional da dança mais flexíveis. No caso da *Cisne Negro Cia de Dança*, esses jovens, que se dividem entre brancos, negros e pardos, são mais versados em outros estilos de dança como o *hip-hop*, o jazz e o contemporâneo e parte deles adquiriu as noções do balé clássico tardiamente. A exigência quanto ao físico, que a despeito de magros e definidos são bem variados, é também relevada em face aos interesses da Companhia e a falta de beleza mais evidente e de presença artística, que são atributos importantes para esse ofício, não são impeditivos para inserção dos homens no elenco.

Já as bailarinas têm maiores dificuldades de acesso à Companhia, que estabelece critérios mais rígidos para o ingresso no Cisne Negro. Na disputa entre as mulheres é preciso ter muita competência técnica para o balé clássico, tipo físico adequado para a produção que caracteriza a *Cia.*, estatura correta para a posição a ser ocupada, inteligência, personalidade e também beleza, que é um capital bastante requisitado entre as bailarinas. Outra coisa que chama a atenção é o fato de, salvo uma integrante do grupo, as bailarinas serem todas brancas. Além disso, no universo feminino é mais freqüente a negociação direta entre as empresárias ou diretoras (os) das companhias de dança e as bailarinas que já se tornaram celebridades no meio.

A intenção do Cisne Negro de atrair as alunas da escola para o seu universo profissional é pouco correspondida. Mesmo sendo encorajadas e beneficiadas, no que diz respeito à entrada e à atuação na *Cia.*, o fato é que as condições econômicas e

sociais dessas jovens, boa parte delas pertencente às frações das elites e das camadas médias mais instruídas, “acaba impedindo-as de se lançar de corpo inteiro na empreitada de reprodução”¹⁵⁶ da força de trabalho especializada do Cisne Negro, que vai garantir a manutenção e o funcionamento de sua máquina organizacional entre “as vocações” oriundas de grupos sociais mais modestos. E, entre eles, os homens, que são quase inexistentes no sistema de formação do balé clássico da escola e cuja presença ínfima se justifica pela “condição subsidiada de alunos gratuitos ou detentores de bolsas de estudos”¹⁵⁷, constituem o segmento mais humilde entre os profissionais do Cisne Negro.

Por essa razão, a despeito do favorecimento dirigido às mulheres formadas pela legitimada escola do Cisne Negro e da presença, ainda que pouco expressiva, dessas bailarinas na Companhia, de um modo geral, não há uma relação direta entre as condições sociais dos profissionais e a posição de destaque, intermediária ou menor que ocupam no grupo. O desempenho corporal e artístico, a dedicação, a submissão ao sistema de trabalho ascético, a resistência moral e física para as disputas e a experiência profissional são as garantias para a mobilidade de bailarinas e bailarinos no interior da *Cisne Negro Cia. de Dança*.

Bailarinas

O primeiro e mais numeroso grupo social entre os profissionais da dança diz respeito às bailarinas oriundas, sobretudo, das camadas médias estáveis menos privilegiadas, que fizeram a formação em academias pequenas, sem prestígio, e que residiam distantes do endereço do Cisne Negro. Atuar nas companhias consagradas de dança da cidade de São Paulo significa para essas bailarinas, que dedicaram toda a infância e a adolescência ao balé clássico, uma grande conquista, mais do que isso, um sonho. Para além do salário fixo e das condições de trabalho proporcionadas por essas instituições, as jovens são beneficiadas com outras vantagens. O ingresso em grupos legitimados do campo coreográfico é também uma oportunidade de realização e prestígio artístico, de adquirir reconhecimento no meio, de ampliar as redes de relações sociais e profissionais, de conquistar visibilidade na mídia, de fazer turnês pelo país e no exterior. Outra coisa é a possibilidade de tornar-se uma celebridade ou, na definição

¹⁵⁶ Ibid, p. 119.

¹⁵⁷ Ibid, p. 115.

nativa, “conseguir fazer um nome” e, por vezes, de deslocamento geográfico de outros Estados do país e de áreas metropolitanas da grande São Paulo para o centro cultural paulistano.

O lugar de origem das bailarinas da *Cisne Negro Cia. de Dança* é, principalmente, a cidade de São Paulo. Apenas duas das integrantes do grupo são de outros locais: São Bernardo do Campo (São Paulo) e Varginha (Minas Gerais). No momento em que foi realizada a pesquisa, todas as bailarinas residiam na metrópole paulistana, mas a forma de moradia, entre elas, é variada. Parte está ainda com os pais, algumas já são casadas, tem também uma que mora sozinha e outra em república com amigas. Na geografia da cidade, essas jovens habitam no Jabaquara, Interlagos, Planalto Paulista, Perdizes, Vila Mariana e Vila Beatriz.

As bailarinas são heterossexuais e, entre elas, metade está solteira, uma é casada com fotógrafo, outra com enfermeiro do Hospital Santa Casa, e a última é namorada de um bailarino do *Balé da Cidade de São Paulo*. Por meio das narrativas foi possível perceber que as condições familiares dos pais são estáveis, isto é, estão todos casados e não há divórcios ou outros tipos de união entre os casais. Além disso, mãe de bailarina é, sobretudo, dona de casa e essa é uma característica comum, a despeito das variações, dos profissionais homens e mulheres de todo ofício, inclusive daqueles que fazem parte da Nova Dança. Apenas duas das bailarinas da *Cia.* têm mães que trabalham fora do lar: uma ex-bailarina, proprietária e diretora de escola de dança, que funciona no mesmo espaço de sua residência, e outra assistente de enfermagem em hospital da cidade de Varginha.

Já as profissões dos pais se distribuem em ordem decrescente entre médio empresário (sócio de firma de rastreamento de veículos); químico (que trabalha com texturas de pintura automobilística na Basf); gerente de vendas de máquinas ¹⁵⁸; dois pequenos comerciantes (um representante do círculo do livro da Editora Abril e outro vendedor de material didático para escolas) e, por fim; um assistente de enfermagem. As filhas desses profissionais formam um segmento pouco dotado de capital cultural e com nível médio de instrução. Salvo uma bailarina que fez escola pública, todas as outras concluíram o ensino fundamental e médio em escolas particulares. No entanto, entre todos os integrantes da *Cisne Negro Cia. de Dança* apenas a bailarina que veio de

¹⁵⁸ A informante não soube dizer para que servem as máquinas.

São Bernardo do Campo tem formação no ensino superior pela Faculdade Anhembí Morumbi, na área de hotelaria, e a que se deslocou de Minas Gerais estava cursando Letras na Faculdade São Judas Tadeu.

Majoritariamente, ao optar pela carreira na dança, as bailarinas deixam de ingressar na universidade. Esse período decisivo em que os jovens devem fazer uma escolha e prestar um vestibular é também o momento de profissionalização do meio coreográfico. E muitas delas comentaram, nas entrevistas, que foram questionadas pelos amigos e sofreram resistência do pai por não tentar ingressar em uma faculdade. A formação escolar é também prejudicada pelas exigências do balé. Conciliar os estudos com a dança não é tarefa fácil e conseguir terminar o colegial torna-se um desafio para as mulheres. Uma vez dentro do sistema profissional se impõem outros obstáculos e as dificuldades não são poucas.

Apesar do esforço despendido na fase de formação e do estilo de vida ascético que a caracteriza e que também significa a renúncia da infância e da adolescência em face ao balé, a inserção no universo de trabalho da dança é complicada e bastante concorrida. Apesar das competências adquiridas nesse longo percurso, não é simples passar nas audições, nas quais disputam inúmeras bailarinas, ou mesmo se submeter por período indeterminado às posições menores nas companhias. Além disso, essa é considerada uma carreira curta, por conta do envelhecimento do corpo e, no que tange às mulheres, é preciso levar em consideração o comprometimento do físico no caso de gravidez. Sem contar que as possibilidades de trabalho posteriores não são muitas e nem animadoras.

Outra coisa é o desgaste precoce e a probabilidade de intervenções do corpo. A versatilidade e o ritmo de trabalho na dança agredem o físico da bailarina, que luta “com todas as fibras de seu corpo”¹⁵⁹ para conquistar espaço em uma atividade artística ainda desrespeitada pela sociedade. No relato das bailarinas uma das principais queixas é justamente o preconceito em relação à sua profissão. As informantes são freqüentemente vítimas da seguinte indagação: “O que você faz da vida? Sou bailarina. Não, não, mas no que você trabalha?” (Informante 1). Mas, nada disso intimida essas obstinadas jovens, as principais responsáveis, junto ao incentivo das mães e das instituições de ensino da dança, por levar adiante essa carreira, que as inserem pelo

¹⁵⁹ Loïc Wacquant, *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 11.

mundo do sonho e da fantasia em um mercado restrito e disputado de trabalho, no interior do qual são exploradas.

Uma Fada Açucarada à procura de emprego

Quando eu era criança, não sei bem porque, queria ser bailarina. Na frente de minha casa tinha uma academia de dança, bem pequenininha, onde eu passava a tarde toda assistindo as aulas. Ficava lá, sentada, só olhando... Até que um dia a diretora perguntou à minha mãe: “Por que você não coloca essa menina no balé, ela fica todos os dias aqui?” O problema é que a minha família não tinha condições de pagar. Mas, de tanto eu insistir minha mãe acabou cedendo. Nesse tempo, eu tinha cinco ou seis anos. Comecei a dançar nessa escola, bem de bairro, na qual permaneci até os dezessete anos. Lá as professoras escolhiam as melhores bailarinas de cada turma e formavam um grupo, que ia para os festivais.

Eu sempre fui muito dedicada e a minha professora apostou em mim. A escola, que era muito pequena, começou a ter um nome quando eu comecei a ganhar os festivais. Só que isso não era nada fácil porque as academias famosas, maiores, de renome, que participavam dos festivais, tinham mais chances de ganhar os prêmios. Então, eu e a minha professora sempre pensamos assim: “Não vamos conseguir nada, mas...” Tudo que conquistei foi por mérito mesmo. Fomos para Joinville e, quando cheguei para competir, na capa do jornal já estava estampado quem eram as favoritas que iriam concorrer às categorias. Fiquei insegura: “Não vamos ganhar nada, mas vou fazer o meu trabalho, ponto, acabou.” E aí, era surpresa, de repente, eu ganhava o primeiro lugar, desbancava as academias que eram as prediletas. E, assim, fui crescendo.

Acontece que para ir a esses festivais era preciso fazer espetáculo para arrecadar dinheiro, vender camiseta, bolo, fazer lanche, ou seja, era necessário sempre vender alguma coisa porque as famílias não tinham condições de pagar. E tinha também o problema do colégio. Tanto é que, onde estudei desde o pré-primário, que era também uma escola pequena, de bairro, todo mundo me conhecia e sabia que eu era bailarina; que eu faltava por causa do balé. De modo que eu tinha uns créditos. Uma ajuda do diretor e dos professores.

Quando eu tinha dezesseis anos uma bailarina, que era amiga minha, me avisou: “Vai ter audição para o espetáculo *Quebra Nozes* no Cisne Negro e eu tenho certeza de que você pega o papel da Clara”. Que é um dos principais, é a menina que conta a história de natal. E a minha professora me incentivou, ao contrário de muitos professores que ficam com medo de perder o aluno para outra escola. Fiz a audição, passei e peguei o papel da Clara. É, e me lembro que fui considerada uma das melhores Claras que o Cisne já teve. Nesse meio tempo, apareci também na revista *Capricho*. Era uma matéria de umas seis páginas, que contava a história de bailarinos. Então, todo mundo do meio da dança já me conhecia de festival, da revista... Enfim, eu tinha certo “nome”. Só que só fui ter noção disso quando cheguei no Cisne Negro.

No final da temporada do *Quebra Nozes*, o Edmundo, marido da Dona Hulda, que ainda estava vivo e cuidava da escola do Cisne, fez uma proposta para mim e para o meu irmão, que é também bailarino, nos dançávamos sempre juntos. Era uma parceria porque o meu pai não tinha como pagar um rapaz para ser o meu par nos festivais: “Eu quero contratar você e o seu irmão para dançar todos os espetáculos clássicos da escola.” Na época, eu era forte no clássico. Amava o clássico e odiava o contemporâneo, não podia nem ouvir falar. Menina dessa idade gosta de clássico, não tem jeito. Bem, e ele continuou: “Nos pagamos um salário fixo de 500 reais, alimentação, a passagem de ônibus e cada vez que vocês dançarem o cachê é de 50 reais. Além disso, vou cobrir todas as despesas de fantasia, roupa de treino, tudo, e vocês ainda fazem aula com a Companhia.” Parece pouco, mas, para mim, naquele momento, era muito.

Mesmo assim fiquei no meio do caminho: “Será que vou, será que não vou.” Porque eu não queria sair da escola que eu estava. Aquela coisa de você se apegar. A minha professora era

como uma mãe, nós íamos juntas para os espetáculos, os festivais. Mas, ela foi a primeira pessoa a me apoiar: “Não, você tem que ir, você vai ganhar dinheiro, vai ter um salário com essa idade. E não tenho mais o que te ensinar.” Eu aceitei e permaneci por dois anos trabalhando na escola do Cisne. Desde então, passei a fazer aula todos os dias com a Companhia, porque eles deixavam. Depois descia para escola, onde fazia mais outras três aulas e ensaiava no grupo. Ficava lá o dia inteiro, viajava, ganhava vários troféus e sempre participava do *Quebra Nozes*. E teve um espetáculo que cheguei a atuar em dois dos papéis principais, o de Clara e o da Fada Açucarada. A Fada Açucarada é o solo mais difícil do *Quebra Nozes*. É o *grand pas de deux* final, que é considerado o momento mais importante da apresentação. Nesse tempo todo, eu ganhei vários prêmios para o Cisne, que me pagava para dançar e para ganhar os troféus, que ficavam para eles.

Por volta de 1999, abriu uma audição para o *Balé Teatro Guaíra*, em Curitiba. Na verdade, eles precisavam de um homem. Mas, aproveitei a oportunidade e acompanhei o meu irmão, que entrou na Companhia. Só que aconteceu da diretora do grupo, que era também crítica de dança de Joinville, já ter me visto dançar no festival. Ela gostava muito de mim e não quis me perder: “Não temos vaga, mas vamos te contratar.” Foi tudo muito rápido. Voltei para São Paulo e conversei com o Seu Edmundo. Eu tinha um medo de sair do Cisne... Mas, ele me incentivou: “Você precisa fazer isso. Você precisa ver o que é um trabalho de companhia profissional.” Eu tinha dezenove anos e fui para Curitiba e fiquei durante quatro anos trabalhando no *Guaíra*.

Quando cheguei foi uma barra. A Companhia era muito grande, quase quarenta pessoas na sala. E todas maduras, muito mais velhas. Eu era o bebê. E, de repente, ia ter que dançar contemporâneo, que era algo que eu não dominava tanto. Eu conhecia, sabia fazer, mas é diferente. E tinha muita rixa. Coisa de puxar o tapete mesmo. Pediam para me ensinar uma passagem e: “Não, não vou ensinar.” Bem coisa de companhia de governo. Mas, foi bom porque eu amadureci, aprendi muita coisa. Trabalhei com coreógrafos de verdade. Peguei montagens de balé, não só remontagem. O coreógrafo chegou e começou a montar contemporâneo no meu corpo, para mim. Então, foi muito bom. Fizemos muita turnê, um grande espetáculo chamado *O grande circo místico*, que aprendemos coisas circenses, acrobáticas. Foi um sucesso, viajamos o Brasil inteiro. A direção também me levou para uma festa que teve com o governador, porque a Companhia ia fazer o *Quebra Nozes*, que a *Kraft* ia patrocinar. E eu era a representante do grupo já que faria o papel da Fada Açucarada. E eles queriam usar o meu nome, essas coisas...

Depois tive problemas pessoais com alguns dos bailarinos, coisas de namorado, e, além disso, o nível da Companhia foi caindo. Ficamos três meses sem receber salário, na aula não tinha pianista para tocar, dançava pouco, mal saía de Curitiba. O salário não acontecia e fui me desmotivando. No meio da aula, queria ir embora. Coisa que nunca senti, nunca fazia isso. Não é do meu comportamento. Os bailarinos não paravam de reclamar da direção, do ensaio, do balé, até que começou a me incomodar: “Se eu não sair, vou ficar como essas pessoas. Vou ficar chata, vou implicar com tudo, vou falar mal de diretor, vou falar mal de bailarino.”

Passado três dias desse evento com o governador tive um surto e resolvi pedir demissão. Coloquei na minha cabeça que eu ia pedir demissão, e pedi. E todo mundo ficou impressionado: “Ah, porque você vai embora?” E, eu disse: “Porque não estou mais feliz.” Mas, deu medo: voltar para São Paulo, morar novamente na casa dos meus pais, ficar desempregada. Também tive receio de ninguém mais me conhecer, depois de quatro anos fora. Respirei fundo, tomei coragem, arrumei as minhas coisas e vim embora. E não me arrependi.

Mas, antes de retornar de vez, eu tinha tomado a iniciativa de ir ao Cisne Negro conversar com a Dona Hulda, para tentar uma colocação: “Eu fiquei sabendo que uma bailarina engravidou. Eu não quero mais ficar no *Guaíra*...” Me abri com ela, que não foi nada receptiva: “Você não é da estatura que precisamos. Ela é alta, você é baixa. E, por que, você está saindo da Companhia?” E, eu respondi: “Porque não estou feliz. Eu voltarei de qualquer maneira e só vim aqui mostrar o

meu interesse.” Então, quando cheguei à cidade no mês de abril, pensei: “Não vou ao Cisne de novo. Não vou pedir ‘pelo amor de Deus’ para arranjar emprego.”

Quando voltei para São Paulo, fiquei deprimida, não saía da cama. E minha mãe começou a se preocupar: “Você tem que sair. Você fica o dia inteiro aqui em casa. Não que esteja me incomodando, mas você precisa de um estímulo.” Até que um amigo me convidou para ver uma banda tocar em um bar. E eu fui, e olha que engraçado. Quando cheguei na balada, umas onze horas da noite, de repente, uma menina me esbarrou e disse assim: “Você não é a D S ? Ah, eu sou sua fã há anos. Acompanhei toda a sua carreira, sei de tudo seu.” Ela sabia tudo, tudo, tudo. Fiquei impressionada: “Que legal, acho que ainda não se esqueceram de mim.” E isso me deu força. No dia seguinte, fui fazer uma aula no balé *Stagium*.

Pensei: “Vou chegar lá e pedir.” Eu precisava fazer aula, não podia ficar parada. Me apresentei para a diretora, mas achei que ia levar patada: “Meu nome é D S, eu estava dançando no *Guaíra*, voltei para São Paulo e queria saber se eu poderia fazer uma aula com a Companhia”. E ela, bem antipática: “Eu sei quem você é, tudo bem, pode fazer.” Fiquei aliviada: “Pelo menos ela deixou.” A aula era com o mastro Ordonêz, que eu conhecia de nome. Me apresentei novamente, porque você se apresenta quando vai fazer aula em algum lugar. Ele também sabia quem eu era assim como o pessoal da Companhia. Então comecei a perceber que muita gente ainda se lembrava de mim. Aquilo foi me dando mais incentivo.

Nesse meio tempo, eu fui assistir o Cisne Negro no Teatro Municipal. Enfim, fui lá, ‘dar parabéns para o pessoal’ e encontrei com a Dona Hulda: “Você está aí? Está de férias da Companhia?” Eu fingi: “Estou uns dias aqui em São Paulo. A Companhia saiu de folga.” E ela disse: “Aparece lá no Cisne.” Durante três semanas pensei: “Não vou aparecer assim, rápido, vou dar um tempo”. E quando resolvi fazer uma ‘visita para o pessoal’, estava todo mundo de folga, menos a Dona Hulda, que me recebeu: “Como você está? Você pediu demissão, fiquei sabendo.” Ela já sabia. “E você está assim, nessa calma?” Ao que eu respondi: “Dona Hulda, tomei uma decisão. Eu já tinha conversado com a senhora, não sei se a senhora se lembra, que eu não estava feliz. Mas, arranjo trabalho. As coisas vão se ajustando.” Ela retrucou ‘preocupada’ e fez o convite: “E agora? Você é louca!? Por que fez isso!? Mas, se quiser vir fazer aula aqui, a casa é sua, está aberta, você sempre foi da casa. Só que agora não posso te contratar, não tenho vaga”. E quando fui me despedir, completou: “Ah, fiquei sabendo que você está fazendo aula no *Stagium*.” Vê como a coisa corre. O meio da dança é assim: “Estou, preciso me manter.” E, ela: “Por que você não veio aqui?” E, eu: “Ah, Dona Hulda, estou fazendo uma aula diferente.”

Então, parei de ir ao *Stagium*. Ia ‘ficar chato fazer tanto tempo de aula e não pagar’. E comecei a ir ao Cisne, mas fazia a aula da Companhia e ia embora, não ficava. Não queria dar espaço para ela falar: “Quer ficar até janeiro trabalhando de graça?” Já que estava sem emprego, era melhor ficar sem emprego. Até que recebi uma proposta para trabalhar em uma companhia do México. No entanto, eu tinha acabado de voltar para São Paulo, queria ficar por aqui. Foi quando a Dona Hulda me chamou para conversar: “Queremos te contratar, mas não temos vaga”. E eu disse: “Olha, Dona Hulda, eu vou ser bem sincera. A minha vontade é de estar em São Paulo e de trabalhar no Cisne Negro, mas, fui convidada para ir para o México.” Contei do salário, até aumentei para forçar essa história: “Só que eu não quero ir. Se a senhora me contratar até janeiro, eu espero.” Foi aí que chegamos a um acordo: “Até janeiro podemos te pagar 600 reais. E tem o cachê do *Quebra Nozes*, queremos que você faça a Fada Açucarada. Depois te contratamos.”

Bailarinos

O outro conjunto convocado a atuar no mundo do espetáculo coreográfico, os bailarinos, diz respeito, principalmente, às camadas intermediárias declinantes. E,

embora, os homens tenham mais facilidades, se comparados às mulheres, para ingressar e se manter no mercado da dança, as complicações que encaram ao escolher e permanecer na profissão também não são poucas. E diferente das bailarinas, os homens estabelecem com o ofício uma relação de maior distanciamento quanto às suas condições. Isto é, são mais suscetíveis aos sentimentos de insegurança e de risco gerados pela probabilidade, que não é pequena, de acidentes corporais mais graves e pela possibilidade de demissões, remuneração insuficiente para sobrevivência e de pouca estabilidade de emprego.

A associação entre o ofício da dança, particularmente, o balé clássico, e a homossexualidade é um obstáculo relevante para os homens que fazem essa opção profissional. Tornar-se bailarino é também enfrentar o preconceito e a desconfiança da família e dos colegas da escola quanto à sexualidade e isso implica, por vezes, no rompimento parcial com os parentes e na saída definitiva da casa dos pais. A trajetória de profissionalização na dança desses jovens é marcada por caminhos tortuosos, que buscam driblar as conturbações geradas na adolescência pela possibilidade da escolha pela homossexualidade. Para evitar maiores constrangimentos com as famílias e, sobretudo, com os pais, esses meninos namoram ou se casam com mulheres, ainda em idade precoce, arrumam trabalhos distantes do lugar de origem e se desviam, na fase de formação, do balé clássico para fazer uma aprendizagem em danças menos estigmatizadas como a de salão, o *hip-hop*, o *jazz*, o contemporâneo, ou ritmos, como o *Miami*, apresentados nas festas das ruas e em boates.

De acordo com isso, os espaços pelos quais esses jovens circulam no universo coreográfico dizem respeito à fronteira que define e distancia o mundo artístico das companhias profissionais – o do “bailarino” – e o espaço comercial da cultura de entretenimento – o do “dançarino”. Os homens estão, mais do que as mulheres, situados nesse limite entre a “alta” e a “baixa” cultura e, portanto, vivenciam uma constante ameaça do que os profissionais do meio consideram falta de prestígio ou rebaixamento das posições almejadas e conquistadas. Isso está também atrelado às condições econômicas e familiares desses jovens, que são bem mais instáveis do que das bailarinas. E ao repertório simbólico da experiência social da infância e da adolescência. Essa dinâmica também se estende à minoria de bailarinos cuja longa formação na dança acadêmica os habilita para a profissão e àqueles que têm em parte o apoio da família para seguir na carreira.

Ingressar no mundo da dança significa para esses meninos ter uma profissão. E o acesso às companhias de dança legitimadas de centros metropolitanos importantes do país é, para eles, um grande desafio, uma elevação, um sentimento de pertencimento a um universo coreográfico, a um só tempo, distante e artisticamente encantador. É no interior desses grupos que garante “uma profissão digna” (Informante 7), que esses jovens aprendem o que “é a dança de verdade” o que é “ser um artista” (Informante 9) ou a “ser uma pessoa mais aberta, mais humana” (Informante 10). Participar de uma companhia profissional como a do Cisne Negro é também ter a oportunidade de “estar no palco, estar sempre viajando, conhecendo gente, estar sempre com informações na cabeça, estar sempre ocupado” (Informante 11).

Na *Cisne Negro Cia. de Dança*, o bailarino em início de carreira é incentivado para a profissão, viaja pelo Brasil e para o exterior e tem, por vezes, o seu trabalho divulgado em mídias de significativa visibilidade como as críticas de dança em jornais de grande circulação, as matérias apresentadas em redes de televisão como a Globo, as reportagens em revistas importantes. Isso não só garante prestígio no meio como é também um dos principais fatores para o reconhecimento da escolha da profissão por parte da família e, sobretudo, do pai. Este último reticente e avesso à idéia de ter um filho bailarino, ao deparar-se com o próprio em mídias consagradas, tranqüiliza-se, e, por vezes, retoma com o menino um contato mais afetivo: passa a telefonar, quer saber como está, ou mesmo se põe a freqüentar os espetáculos. Os bailarinos aceitam a trégua, mais não sem sarcasmo. Um dos profissionais ao comentar na entrevista sobre essa questão exprimiu um sorriso de esguelha e me disse desconfiado: “ainda não sei, mas pode ser puro interesse, deve achar que estou ganhando muito dinheiro” (Informante 9). Em outro relato, no entanto, o pai de um deles que considerava um absurdo o filho ao invés de bailarino não ser boxeador, “não arrancar o sangue dos outros” (Informante 10), entrou pela primeira vez em sua vida em um teatro (o Municipal de São Paulo) para vê-lo dançar; e este não perdeu a oportunidade de reparar no pai durante a apresentação, que, segundo ele, enxugava as lágrimas que saíam dos olhos.

Fazer parte do elenco de uma companhia de dança famosa do mundo da arte, de uma cidade como São Paulo, não é pouca coisa para esses jovens, que se dirigem de outros Estados, do interior paulista e da periferia de São Paulo, para trabalhar no efervescente e artístico complexo urbano paulistano, onde se concentra boa parte do mercado coreográfico.

Ao conquistar espaço na *Cisne Negro Cia. de Dança*, os bailarinos passam a residir na metrópole e se inserem em uma comunidade artística que proporciona, novas sociabilidades, alternativas de trabalho, moradia, maiores possibilidades de relações amorosas e melhor qualidade de vida. Mas, o que viabiliza essa transição, que implica na ruptura das condições de existência anteriores, são a remuneração estável e mesmo outros benefícios como os alojamentos mantidos pela instituição, que são decisivos para a sobrevivência do bailarino como artista em São Paulo, uma vez que a família, cuja situação financeira não é privilegiada, está distante.

Os bailarinos são oriundos de Brasília (DF), Sepetiba (Rio de Janeiro), São José dos Campos e Cotia (São Paulo) e do bairro de São Mateus, que está situado na periferia da cidade paulistana, de onde se deslocam para trabalhar na *Cia*. Uma vez dentro do grupo, os homens se estabelecem em endereços próximos da sede do Cisne Negro como no bairro de Pinheiros e da Lapa. Em razão de serem muito jovens, das famílias e dos amigos morarem afastados e das condições econômicas não favoráveis, os bailarinos se organizam em repúblicas ou habitam, junto de outros profissionais, no apartamento que pertence à Companhia no Sumaré. Esse modelo de residir também diz respeito às dificuldades que os bailarinos da *Cisne Negro Cia. de Dança*, todos homossexuais, encontram para estabelecer relações amorosas estáveis. Entre esses profissionais apenas um bailarino estava noivo de um funcionário de escritório, outro namorava um piloto americano da *América Airlines* e o restante estava solteiro.

No âmbito das famílias de origem, alguns desses jovens vivenciam a experiência da instabilidade. A orfandade e, sobretudo, a separação dos pais, fazem com que esses meninos sejam criados pelas avós. Um dos bailarinos, por exemplo, depois do divórcio dos pais passou a morar com o pai na casa da avó, que era quem cuidava dele. Mas, depois, sua mãe conseguiu uma vaga em uma escola particular, na qual funcionava também uma academia de dança. O menino, então, passou a residir no estabelecimento e pagou os seus estudos atuando como bailarino clássico da instituição.

Nesse universo mais amplo da casa dos avôs e avós, circulam também tios, tias, primas, irmãos que tecem uma rede de solidariedade para a criação e para encaminhar os jovens integrantes da família para o trabalho. Entre os bailarinos da *Cia*. um foi incentivado para a dança de rua pelo tio desempregado e dançarino de *Hip Hop* e pela avó aposentada. Outro que tem na família mais quatro primas bailarinas e um irmão

desenhista – tatuador, foi em muito estimulado pelo avô, que além de ter sido coronel da PM foi também tenor de ópera do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse informante contou na entrevista que tem muitas saudades desse avô que, antes de falecer, cantava para ele e para as primas dançar na sala de sua casa.

No entanto, metade dos bailarinos da *Cia.* tem os pais casados e foram criados em condições mais estáveis, isto é, não tiveram na infância que se deslocar para núcleos familiares de outros parentes ou para o abrigo em instituições. Mas, cabe ressaltar que entre esses bailarinos o papel das avós, no que tange ao incentivo para a dança, é significativo. As mães desses jovens são, a despeito de duas exceções, uma pedagoga (diretora de creche do Estado) e outra pequena comerciante (proprietária de restaurante), donas de casa.

E entre os pais dos bailarinos da *Cisne Negro Cia de Dança* as profissões são as seguintes: pequeno comerciante (proprietário de restaurante); engenheiro mecânico da *Volkswagem*; segurança; encarregado de estoque; e outro cabo eleitoral de Paulo Maluf no bairro de São Mateus. Este último, segundo o filho, “faz rolos” ligados à política. Parte dos bailarinos é sustentada na fase de formação na dança pela aposentadoria das avós ou mesmo pelo apoio de uma tia, do avô e também pela contribuição de seus professores de dança.

Todos os bailarinos concluíram o ensino fundamental e médio, sobretudo, em escolas públicas. Apenas um, entre eles, cursou, no interior carioca, uma escola privada e outro, já mencionado, foi bolsista de uma instituição particular considerada, em termos de educação, a melhor de seu bairro. Mas, nenhum deles apostou ou terminou uma universidade. O bailarino que é destaque da companhia fez obrigado pelo pai, que sonhava inseri-lo como profissional da *Volkswagem*, um curso técnico de auto-mecânica no Senai de São José dos Campos. E outro interrompeu a faculdade de educação física na UNB, a contragosto dos pais, para investir na carreira de dança.

Assim como para as mulheres, a profissionalização na dança ocorre no período de ingresso e de formação do ensino superior. A escolha para essa carreira significa o abandono da idéia de fazer a universidade no momento da juventude. Mas, isso não é vivenciado como um constrangimento no caso masculino. Boa parte desses jovens, apesar de ter que enfrentar o preconceito do pai, teve o apoio de familiares para tornar-se bailarino. De acordo com isso, é possível dizer que a dança passa a ser uma opção

que livra os parentes dos custos e da dependência implicadas na formação universitária. É também, por outro lado, um meio da família submetida às condições mais humildes garantir a sobrevivência de parte desses jovens em uma entidade que viabiliza uma profissão, encaminha para a saída cedo de casa, permite outra formação que não a escolar, destitui de responsabilidades mais amplas de criação e protege aqueles que apresentam propensão ou já optaram pela homossexualidade.

A dança tanto no período de aprendizagem como na fase de profissionalização é uma comunidade “segura” para aqueles que por conta da situação econômica e familiar precárias estão ameaçados ou suscetíveis ao desamparo no mundo social.¹⁶⁰ E o papel que a ascense, necessária à aquisição técnica para a dança, assume nesse processo não é de se negligenciar. Um dos bailarinos comentou que sua mãe o colocou no balé para que se mantivesse ocupado e cansado o tempo todo, de modo a não ir para as ruas ou a “outros lugares”. A inserção no meio coreográfico e a disciplina, a austeridade e o autocontrole do corpo pressupostos, sobretudo, na dança clássica, adquirem para as famílias uma dimensão de duplo sentido. De um lado, essa é uma atmosfera que protege o bailarino do preconceito à homossexualidade. De outro, o submete a uma rotina rígida e sistemática, por meio da qual a execução da atividade corporal pode, em alguma medida, coibir a relação entre o corpo e a homossexualidade.

Além disso, essa é uma profissão que pode ser definida como uma “fábrica de sonhos”. A promessa que o mundo do espetáculo, da arte, do reconhecimento, do grande público sugere é elemento central de atração e de submissão aos sacrifícios materiais e do corpo tanto para os bailarinos mais desprovidos como também para aqueles que têm condições mais estáveis, mas cuja trajetória previsível seria o ingresso em profissões consideradas medíocres em face do universo fantástico, grandioso, e virtuoso da encenação, no qual por meio de suas habilidades corporais, esses jovens, tornam-se merecedores do olhar emocionado da platéia.

E há também a questão da homossexualidade que é atribuída à profissão e não é fácil de ser administrada pelos bailarinos. A dança é, por um lado, o espaço em que processam e constroem a sexualidade, e também a dominam, e no qual são respeitados pela escolha sexual. Mas, por outro lado, a opção pela dança também produz sensações

¹⁶⁰ Sobre o sistema de cooptação de membros das camadas mais humildes para entidades como o exército e a igreja ver ainda de Sergio Miceli *A elite eclesiástica brasileira*, 2009, p. 110.

de inferioridade, de fracasso e de vergonha. Um dos bailarinos comentou que a família sempre o considerou um derrotado e outro fez o seguinte comentário quando disse nunca ter trabalhado fora do meio coreográfico: “gente, eu sou em erro” (Informante 8). Esse conflito relativo à homossexualidade somado às necessidades materiais mais urgentes dos bailarinos mobiliza uma consciência maior dos desafios dessa “profissão dolorida” (Informante 10).

Os bailarinos são itinerantes: circulam pelas companhias do país, gostam de viajar, tem menos preocupação quando a se estabelecer em alguma geografia e são mais inquietos para novas experiências. E eles têm, comparado às bailarinas, maior propensão ao enfado da repetição do repertório coreográfico ou a ter que passar a vida dançando o que mandam, embora, se submetem à disciplina e à ascese da profissão. As exigências corporais são mais sentidas por eles que reclamam das dificuldades com a técnica clássica, das dores, dos machucados, da exaustão e do cansaço produzidos pelo ritmo de trabalho. A tensão mental é também muito mencionada e justifica o fato de boa parte deles ser fumante. Também se incomodam, como as bailarinas, com a desvalorização da dança, que muitas vezes não é considerada uma profissão.

Esses profissionais associam a carreira à luta, à força e à exigência pela razão dos sofrimentos do corpo e pelo fato de estarem vulneráveis à instabilidade e às condições precárias do mercado, que, entre eles, não deixa de ser competitivo. Ser jovem é uma segurança que garante posição nas companhias, mas ao envelhecer a tendência é o retorno ao mundo do entretenimento de onde muitos vieram. No entanto, a dança e, sobretudo, a contemporânea é para eles um meio de extravasar, de se libertar de “alguma coisa dentro de mim que precisa sair”, “dos sofrimentos, das angústias e das tristezas que passei ao longo de minha adolescência” (Informante 7). A dança, ao aliviar e dominar, a um só tempo, a sexualidade, torna-se para esses jovens não apenas uma opção, mas uma necessidade. Ou nas palavras de outro integrante da Companhia: “Ser bailarino me trouxe paz e liberdade” (Informante 12).

Gostoso veneno

Na infância, via a minha irmã dançar lambada com a vizinha e queria fazer igual. Estava naquela época da lambada. Então comecei aprender e a dançar com a minha irmã e com as meninas de minha idade. Fiz até alguns concursos. Mas, era tudo de brincadeira.

A rua de minha casa era bem família. Os moradores fechavam a vila para fazer festa junina, ou de aniversário de alguém. Tinha sempre muita música. E nessas comemorações tinham as

peessoas que dançavam, mas aqueles passinhos já feitos. Coreografias que eles montavam para dançar em balada. Só que como eu não tinha idade para ir à balada, curtia na rua. E, antigamente, tinha um ritmo chamado *Miami*, que era bem antigo, e que cheguei a conhecer porque tinha “retro”, nas baladas que, depois, passei a frequentar. O pessoal, então, se encontrava nas festas e nas boates para dançar. E todo mundo parava para ver, era aquela coisa. Isso, na minha cidade, lá em São José dos Campos. E eu via aquilo e ficava encantado: “Ah, quero aprender a dançar assim.” Só que os meninos já dançavam há anos. Eles já tinham o ritmo, já tinham a pegada da dança, e eu não.

Era aquela coisa mais dos “manos”. E, eu, achava tudo muito bonito, e pensava: “Quero isso para mim.” Então comecei a pegar os passinhos e a dançar com os meninos de minha rua. Até que um dia, um amigo me perguntou se eu não queria tentar uma bolsa de estudos na sua escola de dança. E eu reagi e disse que não gostava de balé, que odiava o balé e que o balé era coisa de gay. Mas, ele insistiu e disse que não havia só balé e que eu podia dançar jazz, sapateado, *street*, várias outras modalidades. Demorou muito tempo para eu ir a essa academia, mas fui e a professora me adorou: “Menino, que flexibilidade, você é bonito, continua aqui, vamos tentar uma bolsa”. Na época, eu não tinha condições de pagar as aulas, eu não trabalhava, e o meu pai não iria bancar uma coisa como a dança. Consegui a bolsa de estudos e passei a fazer todo tipo de dança, menos balé. E comecei a conhecer as pessoas e a crescer no meio. Fazia muita aula. Saía da escola e já ia para a academia. Foi quando o meu pai começou a se incomodar: “Você está tomando todo o seu tempo com a dança. Vamos procurar outra coisa para você fazer.” Meu pai trabalhou na *Volkswagen* e sempre dizia: “Ah, meu filho, você vai continuar lá, como mecânico, como engenheiro ou como... Mas, eu quero você lá dentro”. Esse sempre foi o sonho de meu pai. De modo que fui parar em uma escola técnica de auto-mecânica, no Senai de São José dos Campos.

Fiz o curso e não gostei. Eu desenhava, fazia muita conta, mas não era aquilo que eu queria. Mesmo assim, o concluí e quando peguei o diploma fui até meu pai: “Está aqui o diploma, terminei o curso que o senhor queria, mas infelizmente não é isso que quero fazer; quero dançar.” E ele ficou preocupado: “Como é que você vai dançar? Eu quero que você aprenda a viver, a ter o seu dinheiro, a ter a sua responsabilidade, quero que você entre de estagiário na empresa.” E com a minha mãe também não foi fácil. Eu chegava em casa muito machucado. Machucado assim, com dores. A minha musculatura e estrutura óssea estavam mudando. Eu tinha começado a fazer balé, que é anti-anatômico. O corpo tem que ser reto, tem que fazer a primeira posição, o *en dehors*, têm os braços, levantar a menina, pular. São músculos. O seu corpo se transforma e isso dói. Então eu chegava em casa, reclamava, e minha mãe dizia: “Eu falei que isso não ia ser bom, só te traz dor e não te dá dinheiro.”

Eu sempre, na minha vida, fui independente. Queria trabalhar, mas nunca arrumava nada que queria fazer. Até me ver gostando muito de dançar. E então, comecei a reparar nos professores: “Um dia vou ser professor.” E percebi que eles coreografavam e tiravam aquelas idéias da cabeça: “Um dia quero ser coreógrafo.” E aquilo foi crescendo, você vai dançando, vai se profissionalizando. Até que me formei em jazz e já podia dar aula.

Mas aconteceu de surgir uma grande oportunidade de trabalho, que era dançar em uma banda de baile chamada *Gostoso Veneno*, a mais famosa de São José dos Campos. O meu professor de *Hip Hop* ia sair do grupo e comentou sobre a audição, que eu passei em primeiro lugar. Ganhava muito bem, viajava o Brasil inteiro, fazia formaturas para cinco mil pessoas. E eu me animei: “Lógico que quero dançar para uma multidão como essa.” Nessa fase, eu tinha um sonho, que era dançar com cantores como Zezé de Camargo e Luciano, Sandy e Junior, essas coisas. Quando os meus estudos na dança começaram a evoluir, eu queria era dançar com essas pessoas e para o público. Até consegui dançar algumas vezes com essas pessoas. Você acaba tendo alguns contatos e te chamam. Fiquei nessa banda durante quatro anos, ganhando uma grana legal. Minha mãe não acreditava: “Meu filho, você está conseguindo o que você queria.” E minha avó que sempre, sempre, sempre, me deu muita força, me estimulava: “Vai, vai

mesmo. Faz o que você quer. Você vai conseguir.” E aquilo sempre ficou na minha cabeça. Foi então que comecei a levar a dança um pouco mais a sério. Não que banda, essas coisas, não seja coisa séria. É sério, mas o bailarino estaciona. Ele começa a dançar só aquilo e se ele não procura aulas... Então, eu conciliava a banda com a academia.

A banda se apresentava em formaturas, festa do Havaí, casamentos. Havia os bailarinos, várias coreografias e tinha que saber entusiasmar o público. No grupo tinham quatro homens e quatro mulheres, que eram bailarinos mesmo, não dançarinos. Eu mesmo não gosto que me chamem de dançarino. Nada contra, é uma super profissão também, mas não gosto. O bailarino passa a vida toda tentando aprender a dançar, a ter uma técnica, e o dançarino não é isso. Eu não tive uma formação de balé, mas tive uma escola. Os dançarinos de axé, de forró, essas coisas, não. Eles aprendem a dançar sozinhos, é a cultura que trás. Então, não é legal ser chamado de dançarino. Continuei mais um tempo na banda e, com a academia, eu ia para alguns festivais. Estava na luta. Ensaiava com a banda de manhã e trabalhava na academia à tarde e à noite. E, às vezes, fazia show sexta, sábado e domingo, mas na segunda estava na escola. Tentava conciliar, aquele jeitinho brasileiro.

Fui para Joinville e ganhei o primeiro lugar de sapateado e de coreografia. E, aquilo, para mim, foi uma grande surpresa, foi um presente. Ganhar primeiro lugar, naquele porte de festival, não é para qualquer um. Aquilo só fez com que eu acreditasse mais. Comecei a dançar sozinho, montar solos e levar para os festivais. E ganhei vários outros prêmios. Tenho até um jornal com a Ana Botafogo me entregando o troféu de bailarino destaque. Percebi, então, que eu já estava preparado para, talvez, ingressar em uma companhia profissional. Nesse tempo, foi criada a *Cia. de Dança de São José dos Campos*, que abriu audições para estagiários. Só que ganhava muito menos do que na banda e eu fiquei na dúvida. Acabei que optei pela Companhia e passei a ganhar 500 reais. Mas, logo depois, passado três meses, já fui contratado como bailarino. Fiquei nessa Companhia durante um ano e meio e ganhava 2.000 reais. Foi quando comecei a conquistar a minha vida profissional.

Um dia, um amigo me disse que teria audição no Cisne Negro. Mas, eu tinha muito medo de vir para São Paulo. Eu era do interior, aquela coisa: “Só vai ter cara fera, imagina se vou passar.” No entanto, tomei coragem e, sozinho, peguei o ônibus de madrugada: “Ah, vou tentar.” Mais não estava com expectativa nenhuma. Não me sentia seguro, precisava ainda fazer mais aulas de balé. Até porque o Cisne é super clássico. As vezes que assisti o Cisne Negro, porque ele já tinha se apresentado na minha cidade, fiquei admirado com aqueles bailarinos. Aqueles pés lindos, a perna alta, e você acha aquilo bonito. Você começa a entender, a ver a dança de uma forma diferente, a perceber o que o coreógrafo quer passar. Você entra na música. Então, todos esses sentimentos afloram. E quando cheguei, tinha noventa meninos para competir para uma vaga de profissional e duas de estagiário.

Fiquei perdido, olhando, observando todos os bailarinos “classiquérrimos”, com malhas justíssimas, e os pescoços; aquelas coisas que me davam medo. E pensei comigo: “Gente! não vou passar nesse negócio nem a pau!” A bem da verdade o que eu queria era conhecer o Cisne Negro, ver onde os bailarinos faziam as aulas, saber como era ser do Cisne Negro. Porque, para mim, o nome, tudo soava tão imponente. Como bailarino, eu sempre tive isso muito forte: o ‘Cisne Negro’, o ‘Balé da Cidade’, o ‘Corpo’, essa coisa das companhias maiores. Enfim, eu estava apavorado. Depois me acalmei com o seguinte pensamento: “Eu sei que não vou passar, ainda não estou preparado.”

Na audição, os jurados ficam, todos, na sua frente. E você tem que fazer a aula de balé com eles te olhando. Depois de três exercícios, saí uma leva, mais três exercícios, saí outra galera, e, mais três exercícios, saí mais um grupo. No final, praticamente, todo mundo já estava fora. A coisa é assim: número 79, 87, 55, 06 pode sair. Eliminava, eliminava, eliminava e eu permanecia. Estava tremendo na barra, indignado: “Como assim?!” Primeiro tem a aula de clássico e depois a de contemporâneo. Só que para você chegar ao contemporâneo... Isso demora muito. Eram

noventa meninos e ficaram vinte para essa segunda etapa. E eu consegui. Estava muito nervoso. Depois eles dispensaram mais dez dos concorrentes, e eu também fiquei.

Disso, passamos para a fase das entrevistas: “De onde você é? Onde você dança? Qual é a sua formação?” Enfim, todas essas perguntas que um diretor faz na área de qualquer profissão. Eu, de minha parte, tinha pouca coisa a dizer: “A minha formação é no jazz. Eu danço contemporâneo há alguns anos. Sou da Companhia de São José dos Campos. Olha, é assim, eu danço.” Não falei da banda, até porque isso não importa muito. Para eles, o que conta é a formação. Se você dançou com pessoas importantes, quem te deu aula, quem são os seus mestres. E os meus mestres eram bons, porém, do interior, muita gente não os conhecia. Existem muitas pessoas escondidas pelo interior, que são maravilhosas. Não estou dizendo que sou maravilhoso. Mas, têm pessoas lindas buscando a oportunidade que eu tive, querendo se revelar. Acontece que não é todo mundo que tem esse peito de vir para uma cidade grande e dizer para si mesmo: “Eu vou conseguir, eu vou enfrentar.”

Fiquei ainda uma semana em teste, para aprender as coreografias. Até que um dia a Dona Hulda me disse: “Você vai ser o único contratado”. Eu não acreditava. Eu me lembro que ela escrevia em um caderno tudo o que eu falava. E uma das coisas que disse é que o meu sonho era entrar para o Cisne Negro. Falei também que nunca pensei ser capaz de trabalhar em uma companhia como aquela. Resumindo, que o meu sonho era dançar, mas que não sabia que iria conseguir tanto assim. E a Dona Hulda acabou que se tornou, para mim, uma segunda mãe. Porque você larga tudo. Tive que me mudar mesmo, deixar família, amigos e vir embora para São Paulo.

Não foi fácil, porque eu era casado com uma bailarina. Com dezesseis anos comecei a namorar, depois fui morar junto, aconteceu. Fui casar com vinte anos. Casei mesmo e estou me desquitando agora. E quando eu era casado me sentia muito oprimido com a situação de dançar e ser chamado de “bicha”. Hoje em dia posso dizer que sou gay, mas, antes, não tinha essa maturidade. Não tinha certeza de nada. Não sabia que eu era gay, não sabia o que era ser gay, não sabia qual era o sentimento de ser gay. Então, acabei que me relacionei com uma mulher. Mas, logo que passei na audição resolvi conversar com ela: “Infelizmente não é isso que eu quis para a minha vida, mas é o que aconteceu. Eu não posso fugir e dizer, eu não sou. Tampar os meus olhos.” Foi uma situação difícil, mas passamos por coisas complicadas na nossa vida. Na verdade, foi tudo junto: passei, separei e assumi. Existe muito disso, pessoas que escondem a vida toda que são homossexuais.

As tribos da Nova Dança

O desenvolvimento da dança contemporânea na vanguarda paulistana não diz respeito apenas às rupturas estéticas das linguagens artísticas do movimento, mas se configura também como alternativa de espaço de formação e de atuação profissional às condições, às lógicas e aos usos do corpo no mundo da dança contemporânea clássica. A emergência do intérprete-criador ou da figura do diretor artístico possibilitou a liberdade de criação entre os bailarinos, que podem também ingressar em idade mais avançada na dança e participar, mesmo não sendo tão jovens, de companhias profissionais. Outra coisa é a abertura desse meio para aqueles que não têm formação de balé clássico e a tentativa de destituir de seu cosmo privilegiado as formas competitivas mais institucionalizadas de ingresso. Este último aspecto, no entanto, deve ser problematizado pelo fato de que esse segmento está em vias de legitimação e necessita

de adeptos para o seu alargamento. Além disso, uma das principais estratégias de imposição desse estilo de dança no campo coreográfico foi a expansão do ensino superior de dança nas universidades brasileiras.

Para compreender as formas de recrutamento para a comunidade coreográfica de vanguarda é preciso atentar para os modos distintos de acesso entre mulheres e homens e no que diz respeito às diferentes gerações presentes nos grupos. A geografia é também um fator importante para tratar essa questão. Além disso, o sistema de cooptação para as companhias é caracterizado por modelos informais de ingresso, que estão baseados mais nas redes de relações pessoais estabelecidas no seu microcosmo do que em tipos de seleção que leva em conta o mérito.

Entre os integrantes da *Cia 8 Nova Dança*, que se situam na faixa etária dos 40 e dos 50 anos, o principal modo de inserção foi por meio de grupos dispersos de artistas e de bailarinos, que trabalhavam com as linguagens inovadoras do movimento e que se reuniam, sobretudo, no efervescente cenário artístico dos centros urbanos mais modernos do país. No período, em que esses bailarinos se profissionalizaram, havia apenas uma faculdade de dança no Brasil, que funcionava em Salvador, na Bahia. As novas gerações foram beneficiadas pela extensão do ensino superior da dança e pelas novas possibilidades de trabalho, articuladas também à universidade, que proliferaram no universo coreográfico contemporâneo.

A cidade de São Paulo oferece condições favoráveis para o contato com esse estilo de dança. Para além das faculdades criadas nas universidades paulistanas, a metrópole é portadora de um expressivo circuito alternativo das artes, que promove a produção e a visibilidade de segmentos culturais que estão à margem do mundo comercial do espetáculo. O bem sucedido sistema dos *Sescs*¹⁶¹, por exemplo, ao estreitar relações com as linguagens artísticas “mais sintonizadas” com o seu tempo, tornou-se espaço privilegiado de divulgação da Nova Dança. São Paulo também possibilitou a experiência do *Estúdio Nova Dança*, que pode ser considerado o centro de cooptação mais importante para atuação profissional na dança de vanguarda, no interior do qual se organizaram as companhias consagradas dessa tendência.

¹⁶¹ Yara Schreiber Dines. *Cidadelas da cultura no lazer: um estudo antropológico da imagem do Sesc São Paulo*, 2007.

Houve uma variedade de caminhos para a profissionalização daqueles envolvidos na *Cia. 8 Nova Dança*, sobretudo, no que diz respeito à trajetória de formação. De um lado, as mulheres, que tiveram uma longa aprendizagem de balé clássico, foram atraídas e estimuladas para essa esfera pela oportunidade de formação superior em faculdades de dança, pela possibilidade de novas atividades oferecidas no mercado coreográfico e pela passagem no *Estúdio Nova Dança*. De outro, os homens, que fizeram uma entrada tardia na dança, com a qual não tiveram nenhum contato na infância e na adolescência. Foi a partir da atuação amadora ou profissional em outras atividades físicas e culturais que os bailarinos travaram conhecimento com as linguagens alternativas do movimento e com elas estabeleceram relações de maior proximidade por meio de *workshops*, do encontro e do convívio com coreógrafos e bailarinos e dos cursos ministrados nos *Sescs*. E assim, como para as mulheres, a experiência no *Estúdio Nova Dança* foi decisiva para o aprendizado da dança como profissão.

Entre os integrantes da *Cia. 8 Nova Dança*, mulheres e homens estabeleceram vínculos profissionais mais definitivos com a vanguarda coreográfica no *Estúdio Nova Dança*, onde foram convidados a participar, como bailarinos, das companhias que compunham e representavam o espaço. A proximidade com os grupos, a crença e as afinidades com o tipo de trabalho corporal e com o estilo de vida desses artistas, a regularidade nos treinos, o envolvimento com os projetos, a adesão as formas de sociabilidade singularizadas pela idéia de pertencer a uma tribo irreverente, o empenho “missionário” em pequenos serviços que viabilizavam manter o *Estúdio* em funcionamento, cuja administração financeira estava sempre em déficit, são algumas das condições de ingresso para essas seletas e criativas companhias de dança. Também a formação e as habilidades corporais devem ser levadas em consideração, sobretudo, entre as mulheres. Mas, a audição não faz parte desse universo, cujos agentes consideram a competição uma qualidade espiritual negativa. A entrada para esses grupos depende de solicitação e se efetiva por meio de identidade de interesses e da disponibilidade da ajuda na ação comunitária – pintar, faxinar, administrar, fazer a parte de secretaria, organizar eventos, festas, etc. Nesse sentido, as redes de relações sociais e o contato com nomes de prestígio do meio são imprescindíveis no processo de profissionalização.

Trata-se, portanto, de uma organização de cooptação que opera na lógica da conversão a valores artísticos e comportamentais. A crença e a disposição de levá-los a diante são fundamentais para conseguir ingresso nas diferentes “panelas” que compõe o meio. Os princípios que articulam a estética coreográfica com o estilo de vida alternativo, em que a intermitência profissional é elemento, a um só tempo, necessário e expressivo desse sistema, são decisivos para a entrada e a permanência nas companhias. No entanto, a atuação nesses grupos legitimados, que não são muitos, é bastante disputada, sobretudo entre as “bailarinas contemporâneas” que vêm se multiplicando nos últimos tempos.

Apesar de não haver critérios mais nítidos para o acesso a essas companhias, as mulheres da *Cia. 8 Nova Dança*, todas brancas, são portadoras de disposições como beleza, personalidade e condições corporais favoráveis, como magreza e habilidade com técnicas do movimento. E, a despeito de parte delas ter em média 40 anos, a juventude está presente no corpo, na maneira de vestir, nas atitudes, na convivência com outros jovens. As bailarinas também se caracterizam como fervorosas defensoras das linhagens artísticas que representam. Além disso, são versadas em balé clássico, coreografia contemporânea e dramaturgia. Sem contar a formação universitária na área da dança.

É curioso o papel significativo que a técnica clássica ainda assume na profissionalização das “bailarinas contemporâneas”. A única integrante da *Cia. 8* que não se tornou bailarina, a despeito de ter trabalhado por muito tempo com as linguagens contemporâneas do movimento, é justamente a que não passou pela formação clássica. Já com 50 anos, a pesquisadora da *Cia.* sempre sonhou em ser bailarina, mas sua família não tinha estrutura material para viabilizar o projeto. Tentou mais tarde trabalhar com a dança contemporânea, mas percebeu as dificuldades de se “manter como bailarina no palco”. Formou-se, então, em ciências sociais na Universidade de São Paulo, fez pós-graduação (mestrado) e habilitou-se como professora universitária. No entanto, nunca abandonou a dança. A escolha pelo ensino superior em outra área fez dela pioneira na construção de novas funções para a dança contemporânea.

Mas, no presente, a situação é outra e as mais novas gerações podem ingressar nesse mundo profissional sem a aprendizagem do clássico. Contudo, é ainda notável a importância dessa formação no mercado atual. A ausência do clássico não impede que mulheres e homens atuem nesse universo, mas dificulta do ponto de vista das

possibilidades de trabalho. Uma jovem bailarina recém formada e independente (que não trabalha em companhia) fez o seguinte comentário a esse respeito:

Eu era atriz e podia ter ido para a televisão, mas pensei: não, eu quero ser pesquisadora, quero ser profunda, artista e tudo mais, então, optei mesmo pela dança. O curso de licenciatura e bacharelado em dança é bem puxado na Anhembi e eu fiquei super insegura porque não era bailarina profissional, não tive nenhuma trajetória, mas estava apostando, até pela resposta dos professores [...] No último ano eu já tinha um domínio maior de meu corpo e da minha pessoa artística [...] Depois de formada ganhei com um projeto meu o prêmio Klauss Vianna, que é financiado pela Funarte e Petrobrás. Eu até brinco que se eu tivesse feito clássico poderia fazer audições em todas as grandes companhias como o *Grupo Corpo*, a *Quasar Cia. de Dança*, mas como eu não fiz, é isso (Informante 17).

A competição entre os homens, grupo minoritário nesse universo, é quase inexistente, de modo que as exigências de ingresso são bem menores, se comparada às das bailarinas. É ainda na fase inicial de formação e no exercício amador da dança contemporânea que os bailarinos são convidados para atuar nas companhias de prestígio, e uma vez dentro delas percebem a dedicação requerida pela dança. Nesse momento, em que já se envolveram com as atividades do grupo, os homens, ainda indefinidos, se defrontam com a necessidade pela opção profissional. A escolha pela dança por parte dos bailarinos da *Cia. 8*, todos brancos como as mulheres, foi despertada no interior do contexto de trabalho.

O comprometimento dos bailarinos com o meio coreográfico assume sentidos diferentes daqueles que dizem respeito à atuação feminina. Em razão da curta trajetória no campo e da presença pouco expressiva de homens nesse estilo de dança, os bailarinos bem sucedidos de vanguarda apesar de serem dotados de disposições como magreza, desenvoltura para a dança contemporânea e, sobretudo, para as técnicas de dramaturgia, estão livres de outros atributos de acesso como a formação corporal e intelectual mais ampla na dança, ou mesmo a experiência e a familiaridade com o meio, que assegura maiores possibilidades de inserção. E muitos, entre eles, manifestaram o “lado humano” responsável pelo nexos entre os laços estabelecidos; e revelador do espírito mais informal que privilegia as “relações pessoais” em detrimento do mérito como princípio orientador do recrutamento da *Cia. 8 Nova Dança*. As afinidades identitárias e a crença nas linguagens artísticas empreendidas são elementos decisivos para a inserção profissional nesse grupo, pólo atrativo de uma população heterogênea que, no entanto, pode ser caracterizada por extratos das novas camadas médias instruídas e da elite alternativa.

Intérpretes criadores

Esse segmento de “bailarinos contemporâneos” ou artistas criadores que se dirige para o espaço profissional da dança é minoritário e, sobretudo, feminino. Mas, a presença masculina na Nova Dança não é irrelevante e, assim como as mulheres, os homens consideram um privilégio participar de um universo artístico cujo poder de sedução reside na “autonomia” do intérprete, ou seja, na liberdade de criação. O contato e a possibilidade de trabalho com nomes importantes e com os grupos já legitimados do meio são também experiências vivenciadas como oportunidades especiais, assim como a idéia de fazer o que gosta do ponto de vista profissional, o que escolheu para si: tornar-se bailarino, artista, pesquisador do movimento, ser uma pessoa profunda, consciente, interessante, que vive de arte.

A produção artística da dança contemporânea é viabilizada pela atuação independente, em duplas, trios ou grupos que formam pequenas parcerias e nas novas ou já consagradas companhias, que são mais consolidadas e têm maior visibilidade. Uma das grandes conquistas entre os “bailarinos contemporâneos” é conseguir se inserir e garantir posição no interior dessas companhias. Se, por um lado, a atividade profissional nessa dança não é compensada pelo retorno material, por outro, os bailarinos podem atingir um reconhecimento artístico particular entre os pares e por meio de prêmios e também da divulgação de seus trabalhos em mídias como os jornais de grande circulação.

Outra coisa que atrai bailarinas e bailarinos para esse espaço da dança de vanguarda é ingressar em pequenas comunidades designadas pelos nativos como “tribos”, que compartilham de uma mesma visão sobre a arte e o corpo e os identificam como artistas “non sense”, loucos e provocativos. A realização do trabalho corporal “contemporâneo” permite o auto-conhecimento e a auto-descoberta de si por meio da investigação consciente do corpo. De acordo com isso, doenças como a anorexia e a febre reumática encaminham também para essas práticas somáticas do movimento. A crise e a incerteza sobre a opção profissional, principalmente entre os homens, que levam a trajetórias confusas no mundo do trabalho, são elementos que fazem parte do envolvimento com essa dança. E, por fim, para algumas poucas mulheres a escolha pela Nova Dança implica abandonar os lugares de origem para residir na cidade de São Paulo.

A diretora da *Cia 8 Nova Dança*, quando resolveu investir na carreira de dança contemporânea decidiu deixar o Paraná (Londrina) e se dirigir para São Paulo, onde havia condições para realizar a formação e estabelecer contato com o segmento coreográfico mais alternativo. Outra bailarina, que apesar de ser paulistana foi quando criança morar com os pais em Piracicaba, depois de concluir a faculdade de dança na UNICAMP, em Campinas (São Paulo), também se mudou para a cidade com intuito de se profissionalizar e desenvolver o seu trabalho com a Nova Dança. Contudo, boa parte dessas jovens, assim como todos os bailarinos, sempre habitou na metrópole paulistana. Entre elas, uma vive com os pais, uma mora sozinha e as outras residem com os seus maridos. Já os homens, um integra com um casal de amigos uma república e os outros são casados. Salvo um integrante da *Cia 8*, cujo endereço é no Ipiranga, as bailarinas e os bailarinos estão concentrados nos bairros do Sumaré, da Vila Madalena e da Vila Beatriz.¹⁶²

No interior da companhia, uma bailarina e a musicista assumiram publicamente a opção pela homossexualidade, e as demais bailarinas pesquisadas da Nova Dança são heterossexuais. No momento em que foi realizada a pesquisa, uma estava solteira, outra namorava um guia turístico da Chapada dos Viadeiros e o restante eram casadas com advogado trabalhista; ator e músico; e cineasta (“criador interdisciplinar”). Entre os homens, apenas um deles é homossexual, que namorava um cantor. Os demais estavam casados com uma atriz e com uma bailarina da Nova Dança.

As famílias de origem desses profissionais apresentaram condições estáveis, embora, os pais de dois membros do grupo fossem separados e um dos bailarinos tivesse perdido o pai recentemente. Mas isso, de acordo com as narrativas, não implicou mudanças estruturais em suas vidas. A profissão das mães das mulheres e dos homens se divide em dois segmentos: donas de casa e professoras. Entre elas, metade são donas de casa e as demais atuam como: pedagoga; artista plástica (professora de universidade privada) professora de português do ensino fundamental e médio da rede pública; e bióloga (professora do ensino fundamental e médio da rede pública e particular).

¹⁶² A análise de dados do grupo feminino da Nova Dança diz respeito às bailarinas que integram a *Cia. 8 Nova Dança* e a duas outras profissionais independentes que, no entanto, participaram das aulas de dança contemporânea ministradas pela diretora da *Cia.* e de todo processo criativo do projeto Intercâmbios Canibais. Já os homens são todos membros do grupo.

E os pais do grupo feminino atuam em diversas áreas: cafeicultor no Paraná; empresário médio (proprietário de loja que vende artefatos de borrachas como mangueiras); sociólogo (professor da ESALQ, USP de Piracicaba); geólogo (professor de universidade privada e do ensino fundamental e médio particular); e físico (professor de universidade privada e do ensino fundamental e médio da rede pública e funcionário do Prodesp). Já as profissões dos pais do grupo masculino são: arquiteto; engenheiro; e pequeno comerciante (dono de quitanda). As filhas e os filhos desses profissionais que se tornaram bailarinos da Nova Dança concluíram o ensino fundamental e médio em escolas privadas. E entre aqueles que fizeram essa fase da formação na cidade de São Paulo alguns freqüentaram instituições, que podem ser consideradas “renomadas”, como os colégios *Pueri Domus*, *Galileu Galilei*, *Equipe* e *Lorenço Castanho*.

As “bailarinas contemporâneas” conciliaram os estudos do ensino fundamental e médio com a formação do balé clássico, no qual ingressaram ainda na infância. Mas, essa aprendizagem na dança foi questionada e interrompida no momento da escolha profissional, ou seja, de prestar um vestibular e ingressar na universidade. E boa parte das bailarinas junto com seus pais, que incentivaram outras profissões, tratou de investigar outros cursos como filosofia, jornalismo, história, psicologia, letras, cinema e concluíam, por fim, que seus interesses estavam de fato voltados para a dança.

Todas as mulheres da Nova Dança são dotadas de nível superior de instrução. A diretora da *Cia. 8*, a mais velha das bailarinas, fez faculdade de educação artística na Universidade Estadual do Paraná e de artes cênicas na São Judas Tadeu, em São Paulo. Já as outras são bacharéis e licenciadas em dança pela UNICAMP e Anhembi Morumbi. Além disso, uma delas tem pós-graduação (especialização em composição coreográfica na *London Contemporary Dance Scholl*).

Os homens têm também formação no ensino superior (bacharelado em direito na PUC-SP e mestre em artes visuais na Universidade Mackenzie; bacharelado em arquitetura na Universidade Anhembi Morumbi e bacharelado em física na USP). E depois do exercício de suas primeiras escolhas profissionais, os bailarinos, insatisfeitos com as suas opções, buscaram se realizar no universo mais amplo das artes plásticas, do teatro, da música e do circo. E a partir dessas experiências entraram em contato com a Nova Dança.

O triatleta, o circense, o bailarino e o arquiteto

Na adolescência, cheguei a ser atleta. Fui um *triatleta*. Disputava profissionalmente e comecei a entrar em contato com um processo de treinamento que depende muito da capacidade não só muscular, mas psicológica. Qualquer atleta depende muito da mente, mas o *triatlon* me trouxe uma aproximação do que seria a educação somática. Ou seja, na preparação física eu tinha que estar intimamente ligado à consciência: a idéia de conseguir mexer com o coração e ir embora com a musculatura, para fazer um trabalho de exaustão absurda. Depois de três anos nessa atividade tive uma febre reumática, que é uma doença auto-imune, que o seu corpo te ataca. Fiquei de cama três meses sem botar o pé no chão, o que me fez refletir de que essa vida de atleta não me levaria a lugar nenhum. Isso me assustou, levei um choque, e enveredei para arquitetura.

Na arquitetura, tracei um caminho bem tortuoso. Comecei a estudar no Mackenzie, mas não me adaptei por conta da turma. Ingressei, então, na Brás Cubas, em Mogi das Cruzes, onde um grupo de professores investiu em um curso de arquitetura, que tinha como referência o modelo de um programa Suíço. Fiz um ano e o curso fechou pela razão de que ninguém se deslocava até Mogi. Então, decidi ir para a Europa. Fui atrás desse curso na sua origem, em Lauzanne, onde morei durante seis meses. Depois rodei por vários países, só viagem, não parava em lugar nenhum. Até que me fixei em Paris para trabalhar no escritório de um grande arquiteto francês. Passado um ano e meio no estrangeiro, resolvi voltar para o Brasil. Precisava correr atrás, acabar a faculdade. E fui parar na Anhembi Morumbi, onde eu teria maior compensação de matérias para me formar. Por esse tempo, eu tinha vinte e cinco anos.

Nessa mesma época, ingressei no mundo do circo, no *Galpão da Nau de Ícaros*, na Vila Madalena. Eu me juntei à turma de um bar, chamado “Ò do borogodó”, que era como uma família. E uma das donas desse estabelecimento era minha namorada. E a *Nau* foi fundada por esse mesmo grupo. Eu já trabalhava como arquiteto, mas comecei a me interessar por cenografia. Passei a fazer aula de circo e mergulhei nesse universo completamente. Em 1999, conclui a faculdade e fiz a cenografia de um espetáculo, no qual eu estréia como contra-regra. Operava as traquetanas em cena. Desde então, cai no mundo do espetáculo.

Essa fase de minha vida culminou com um episódio, que foi a morte de meu irmão. E eu pensei: “Essa história de arquitetura, de ganhar dinheiro... Eu vou me juntar com essas pessoas.” Me pegou muito essa coisa de família, do convívio que tinha na *Nau* e que tem também na *Cia. 8 Nova Dança*. A arquitetura já era algo desmistificado para mim e, essa desilusão, junto com a morte de meu irmão, que mexia com pecuária que é algo muito ligado ao dinheiro, pura exploração, me fez repensar. Eu não queria essa vida de trabalhar como arquiteto e ganhar dinheiro, eu queria ser artista e abrir mão disso.

Depois que comecei a entrar em cena, foi um passo para me inserir de vez no mundo do circo. E foi no *Galpão* que entrei em contato e passei a esboçar uma relação com o pessoal do Nova Dança, que nos dava aulas. Permaneci durante oito anos na *Nau de Ícaros* e trabalhei muito. Quase morávamos na *Nau*, não muito raro dormíamos por lá mesmo. Desenvolvi dentro do circo uma carreira de *portô*. Coisas como equilíbrio. Quando dois profissionais atuam o *portô* é o que fica por baixo, é aquele que pega o cara do trapézio. Nessa época, o meu corpo mudou muito. Fiquei forte para burro, um mostro, enorme, e adquiri uma força física que não perco nunca mais. Enfim, resolvi sair. Eu adorava o trabalho, o dia a dia com as atividades físicas, o convívio com as pessoas. Mas, o resultado artístico não me agradava mais. Comecei a achar aquilo ruim, não gostava do que estava fazendo. Não concordava com a estética. Mas, nesse momento, o grupo estava de partida para uma turnê na Europa e reivindicou: “Tudo bem se você quer sair, mas não agora, está tudo montando, você está nos espetáculos e você é a pessoa que fala todas as línguas.”

Eu falo inglês, francês, italiano e castelhano, mas obviamente que quando chegamos na Europa, todos se viraram. Às vezes acontecia um problema burocrático no trem e eu tomava a frente da história. Acabei essa turnê de quatro meses estropiado: joelho inchado, uma costela quebrada, dormia em barraca. O trabalho era pesado. E como eu estava já traçando a minha despedida, os machucados foram, assim, decisivos. A *Nau* voltou para o Brasil e eu fiquei por lá.

Na Suíça, conheci uma companhia de circo francesa e o diretor me convidou para participar do grupo e morar na sua casa, que era em uma fazenda onde os espetáculos eram montados: “Vai ser legal um cara como você, que é também arquiteto.” A coisa da arquitetura sempre acompanhou o meu trabalho no circo e na *Cia.* 8. Eu nunca fui só o intérprete ou o bailarino. É isso que compõe a minha personalidade artística. Eu cheguei na fazenda, que era em Le Mans, em um estado lamentável. Na época, estava precisando de um pai e disse ao Maurou (diretor da Cia.): “Estou quebrado, preciso de cuidado, necessito dormir uns três meses antes de qualquer coisa.” E ele se dispôs a cuidar de mim e me apresentou o seu osteopata, que me deu uma arrumada através dos ossos. Passado cinco semanas, começamos a ensaiar. Acontece que a companhia tinha duas éguas. Uma das éguas, a mulher do Maurou e a outra mulher do grupo, os três seres, ficaram grávidos ao mesmo tempo. Olhamos um para cara do outro, éramos seis, é agora? E o Maurou disse: “Vamos parar para a vida.” E eu que estava lá pronto para trabalhar em uma coisa que seria o meu futuro, ingressar em uma carreira circense na França, que é a origem do circo.

Nessa situação encontrei uma amiga, que me disse que a Sônia Mota ia dar um *workshop* na Alemanha. Eu sempre fui interessado na dança. A minha história era o do acrobata, mas com uma forma mais de improvisação. De modo que fui conhecer a Sônia Mota, que formou um monte de bailarinos no Brasil, que participou do Balé da Cidade, uma pessoa alto nível de dança e didático. E o que ela fez comigo foi uma coisa de louco. Conversamos, porque essa história do circo me deixava com a pulga atrás da orelha. A coisa do machucado me preocupava muito. Não queria mais me machucar. Tenho muito medo do machucado. Mais do que o machucado, o pavor era muito maior por ter ficado de cama um tempo, por ter passado do limite. Ela, então, sugeriu: “Vai dançar.” E me mandou fazer várias audições. E pensei: “Imagina!?” Eu tinha muita massa muscular forte, rígida, dura, não era flexível. Tinha flexibilidade de atleta e de cara de circo. Mas, ela colocou na minha cabeça que na dança contemporânea a presença do homem e da masculinidade que ele traz, estar em cena com o estado que eu tinha, era muito mais importante do que a dança. Ou seja, que era muito mais importante o estado que você alcança do que a sua técnica, que vem do clássico na maior parte das vezes.

Eu sei que tenho uma postura em cena. Apesar de eu ter que trabalhar muito o ‘estado’, a figura do homem, a estatura maior, mais forte, é clara. Eu não sou um gigante, mas essa é uma presença que destoa na dança contemporânea. Eu trabalho muito melhor com o peso do que com a leveza. E por intermédio da Sônia Mota, que fez uma carta de apresentação, fui para Amsterdam estudar na *Scholl for New Dance Development*, onde o pessoal do Nova Dança se formou. Eu estava com vinte e oito anos, fiz a audição e comecei a frequentar o curso. Fiquei em Amsterdam durante três meses, iluminado. Foi a melhor época de minha vida, eu não fazia nada: só ia para escola, dançava, lia, pesquisava, conversava com gente.

O curso era barato e me mantive com a grana da turnê da *Nau*. Me delicieei na cidade. O ambiente que eu respirava, a formação, as pessoas, a carreira na dança; era promissor. Não havia uma garantia de emprego, mas a escola dava um amparo profissional. Foi, nesse momento, que eu resolvi que era essa a parada, que o meu lance era com a dança. Passado um tempo, comecei a perceber que a vida lá não era tão diferente da que eu teria no Brasil. No entanto, persisti, fiquei mais seis meses nessa história. Mas, estava com saudades de meu país e sabia que aqui poderia prosperar muito mais como arquiteto, e podia ser bailarino também. As coisas poderiam acontecer ao mesmo tempo. Lá eu tinha quase trinta anos e convivia com pessoas de vinte e quatro, que estavam em um período diferente da vida.

Quando voltei ao Brasil, a Sônia Mota, minha grande guru na Alemanha, que conhece todos os meus passos, comentou sobre o Nova Dança. Na verdade, eu sabia que o Nova Dança era o lugar em que eu ia parar. Quem criou o *Estúdio* fez a formação nessa escola de Amsterdam. Mas, quando cheguei resolvi circular. Eu conhecia o Nova Dança de outros carnavais e tinha receio de entrar em outro núcleo. Já sabia dessa minha tendência de me comprometer, trabalhar mesmo, fazer as coisas acontecer, projetar. Então resolvi montar uma companhia. E não pintou. Fiz um trabalho com o Diogo Granato, que me disse: “Não tem jeito, vai para o Nova Dança, porque está tudo lá.” Ingressei no Nova Dança e passei a fazer quatro aulas por semana. Entrei na esfera completamente, mas fiz muita força para não me envolver com o *Estúdio*. Tipo manutenção.

Nesse momento, eu morava sozinho e trabalhava como arquiteto. Mexi os pauzinhos da Europa e quando cheguei já tinha um projeto engatilhado. Depois das 18hs, ia para o *Estúdio* e dançava quase todo dia. Entrei em uma fase de treinamento muito intensa. Passado seis meses, fui convidado para fazer parte do grupo de estudos da *Cia. 8 Nova Dança* e, na seqüência, comecei a fazer uma substituição aqui, outra ali, e quando me dei conta estava dentro da Companhia. O *Estúdio Nova Dança* fechou as portas e eu continuei na *Cia. Oito*. E o meu escritório de arquitetura andava bem, como até hoje, e eu firme como bailarino me esforçando para não me envolver com outras questões que não fosse dança. Mas, o marido da diretora do grupo comprou uma casa e me chamou para fazer a reforma. Depois, ela quis montar o *Estúdio Oito Nova Dança* e fui eu também que fiz o projeto. Hoje, além de bailarino, eu trabalho como administrador da *Cia.*, da qual faço parte do núcleo de base.

A ausência de formação no balé clássico, o hibridismo cultural, a redefinição do papel masculino, a valorização do “estado em cena” em relação ao domínio técnico de um corpo que se pressupõe heterogêneo são partes constitutivas da conformação de uma nova forma de dançar que, na sua relação ambivalente com o corpo virtuoso, abriu possibilidades para que os bailarinos, além da dança, pudessem atuar em outros âmbitos profissionais. As múltiplas perspectivas de trabalho e artísticas que contribuem, de acordo com os discursos da dança contemporânea, para a construção dessa linguagem do movimento, fizeram com que os homens, pouco versados na dança, se apreendessem nessa atividade mais como artistas criadores do que como bailarinos. A dança é por eles encarada como uma arte cuja existência está atrelada ao estado permanente de interação com outras artes.

Mas, essa percepção não é exclusiva do universo masculino. As mulheres também se deparam com essa nova perspectiva de tornar-se “artista”. O comentário de uma jovem bailarina sobre um período de sua aprendizagem é revelador dessa questão: “Eu entrei em uma faculdade de dança, que é uma faculdade de arte. Então, será que eu estou me formando artista? Foi difícil falar ‘eu faço arte’ de não saber muito bem. E assim não penso: agora eu sou bailarina, mas agora eu trabalho com arte, tenho um pensamento artístico para a vida, para as coisas” (Informante 18).

A desintegração da figura do artista especializado, no caso o do bailarino, que vai se redefinir na pluralidade do artista criador é um processo mais amplo, que ultrapassa parâmetros exclusivamente estéticos e diz respeito às possibilidades de formação e de trabalho no campo das artes do espetáculo da sociedade contemporânea. Esse fenômeno é um poderoso elemento de atração não só para os homens, mas também entre as mulheres, que depois da educação na dança clássica, são cooptadas para o interior dessa comunidade.

Uma quase Fada Açucarada converte-se em bailarina subversiva

Morei em Piracicaba até a adolescência. Meu pai é sociólogo e prestou um concurso na USP da cidade, onde a família teria, segundo ele, melhor qualidade de vida. Foi lá que comecei a fazer balé clássico, meio de brincadeira, com cinco anos de idade. Logo de início, a professora chamou minha mãe para dizer que eu era muito talentosa e que deveria participar do espetáculo de final de ano. Mas, ela não deixou porque eram quinhentos mil ensaios na semana e nos sábados. E eu fiquei tristíssima, arrasada. Dizem até que adoeci. E minha mãe, então, pensou em me deixar na natação e me tirar do balé. Mais não teve jeito, eu queria balé, balé, balé. Esse cor-de-rosa todo vestia muito bem em mim. Eu era feminina, delicada, tinha habilidade mesmo, era bem magrinha, ágil, esse tipo de coisa que professor de balé gosta. A partir de então, entrei de cabeça na dança. Com seis anos de idade eu fazia duas aulas por semana, com sete, três, com oito, quatro, com nove já estava no grupo juvenil treinando todo dia. Eu saía da escola, almoçava como uma louca para entrar na academia às duas horas, e lá ficava até as seis da tarde.

Já com dez anos, comecei a vir para São Paulo. Passava as férias inteiras na cidade, na casa de meus avôs, fazendo curso de balé no Cisne Negro e no Ismael Guiser. Mas, era assim, pela manhã eu ia para o Cisne Negro, depois almoçava, e ia para a escola do Ismael. Eu era completamente balé. E ainda tinha uma tia, que morava fora do país, e sempre me presenteava com sapatilha de Paris, e trazia o *tchutchu* russo de não sei que... Bem, na minha família eu era chamada de Maya Plitskaya. Vivía cor-de-rosa o dia inteiro. Só pensava em balé. Até me dedicava bem à escola, sempre fui bem “caxias”, mas não conseguia pensar em nada que me levasse para alguma outra profissão que não fosse o balé clássico. Naquele momento, eu só pensava nisso.

Aos quinze anos, terminei a minha formação em Royal e comecei a dar aulas de balé para as pequeninhas da escola. E já estava também no grupo profissional dessa academia de Piracicaba, que não era nada, mas que ia para todos os festivais. E era assim: ia montar *Coppelia*, eu era *Coppelia*, ia montar *O Lago do Cisne*, eu sempre fazia o papel principal. Então eu ralava um absurdo. Mas, aconteceu um acidente quando eu tinha exatamente dezessete anos. Eu estava dançando a Fada Açucarada, que é um solo difícilíssimo. Ensaíava, ensaiava, ensaiava, tendo como referência o vídeo da Maya Plitskaya, que todo mundo achava que era parecida comigo. Hoje em dia eu penso: “Meu Deus!” Eu era baixinha, troncudinha, não era aquela coisa longilínea. Mas, me via assim. Eu tinha uma escrivaninha em casa, branca, que está até hoje lá. E eu desenhava, nesse tablado branco, a ponta do meu pé, o braço... E tudo que eu desenhei ali é mais alongado do que é o meu próprio corpo. Tinha também mancebo no meu quarto e *tchutchu*, e ninguém podia mexer. Era tudo balé. Bem, voltando. Lá estava eu ensaiando a Fada Açucarada, quando, sem mais, caio da sapatilha de ponta e machuco os dois tornozelos. O direito rompeu o tendão e o esquerdo estirou fortemente. Fiquei de bengala, de muleta, por 45 dias, e não dancei o tal solo que ia, se não me engano, para Joinville, para algum festival importante. O meu mundo caiu completamente.

E a escola, nesse momento, terceiro colegial, me obrigando a decidir que vestibular prestar. O que eu ia fazer da minha vida. Eu era muito boa aluna e o diretor me chamou e disse: “Você não precisa fazer dança, você pode fazer medicina, você pode fazer direito, você é uma pessoa muito inteligente para fazer dança, não precisa fazer dança.” Foi quando o meu pai, que tem uma influência forte sobre mim, disse: “Acho que você tem que ir conhecer.” Como Piracicaba é do lado da UNICAMP, fomos na universidade e, claro, resolvi fazer dança. Não tinha nada mais que me interessava. Mas, lembro que a minha mãe me questionou: “Você tem certeza? Como profissão? Como é que faz?” A Unicamp era totalmente contrária de toda essa trajetória do balé. E fiquei com medo: “E daí? O que eu faço com tudo de balé que aprendi até hoje?” Mas, eu tive essa sorte, na verdade, de cair na UNICAMP, que era um Instituto de Artes, não era só uma faculdade de dança.

Com dezessete anos peguei minha mochila e fui morar na UNICAMP, em Barão Geraldo. Meu pai arranjou a casa de um amigo, mas, logo em seguida, montei uma república com outra menina da dança. Na UNICAMP, comecei a fazer capoeira, que era o contrário de tudo do balé: sem sapatilha, de pé descalço, de calça larga, no gramado. Tinha também aulas de clássico, que já era um balé revisitado, de Martha Graham, de Limon, de circo. Um dia fui fazer uma aula de balé clássico em uma companhia de Campinas, que se chama *Primeiro Ato*, e o diretor me convidou para entrar no grupo, que era entre aspas de “dança contemporânea”. Ele coreografava o clássico com uma abordagem contemporânea. Ingressei nessa companhia e voltei para os mesmo festivais: Joinville, Bento Gonçalves, etc. De calça *jeans*, mas virando quatro *fouettes*, caindo no *gran plie*, tudo igual! Só que com outra roupagem. Acontece que, nesse momento, eu já tinha dezenove anos, já morava sozinha há dois anos, e comecei a questionar: “Que é isso de dança contemporânea?” Na verdade, passei a questionar tudo, tudo, tudo.

Nessa mesma época, tinha um evento no *Estúdio Nova Dança* chamado “Terças de dança”. Era um dia da semana que o espaço abria para a divulgação de outros trabalhos. E um pessoal da UNICAMP foi lá se apresentar e, assim, conheci o Nova Dança, onde comecei a fazer algumas aulas. E, na primeira que fiz, saí completamente desconcertada. Chorava feito maluca: “Nossa, o que está acontecendo comigo?” Porque era uma pesquisa de consciência corporal, que nunca imaginei existir. E era um momento em que me sentia plena: “Estou criando. Não acredito que eu estou criando.” E isso modificou o final de minha trajetória na UNICAMP. Comecei a me encorajar, a fazer coisas minhas no “Unidança”, que é um evento semanal, pequenininho, que a universidade oferece para o pessoal se apresentar. Desde então, eu tive milhares de idéias. Estava lendo um livro da Clarice Lispector e montava um solo. Mas, o corpo que eu tinha não condizia com o que eu queria colocar em cena. Eu assistia o que tinha encenado e achava que era menor de que tudo que eu estava pensando dentro de mim. E as aulas do Nova Dança me ajudavam a ampliar isso.

O meu trabalho de conclusão do curso foi uma montagem com a Verônica Fabrini, que é a diretora da *Boa Companhia*, uma pessoa de teatro, que trazia um olhar para o corpo derivado de pesquisa de campo. Na época, estava no *boom* daquela coisa do clone. E ela resolveu fazer um trabalho que se chamava *Hello, Dolly*, em que todos nós éramos carneirinhos e clonados. Mas, para isso ela levou a galera para um sítio e ficamos lá deitados, dormindo, com a ovelhinha, o carneirinho, durante dois dias, no pasto! Foi quando comecei a entender melhor, a me entusiasmar. Era uma coisa de observação, do corpo que pode se transformar, da investigação interna. Então essa experiência de ficar no relento, no pasto, com carneiros foi outro caminho.

Depois disso, quase que naturalmente, vim para São Paulo. E comecei a fazer uma aula no Nova Dança, depois duas, depois três. E logo o pessoal do *Estúdio* me acolheu. Fui chamada para participar da *Cia. Dois Nova Dança*, para fazer *performances* com outras bailarinas do espaço. Mas, o que é importante é que todo esse trabalho gerou uma reorganização em minha vida. Sempre me tratei com homeopatia, mas comecei a ser mais rígida com isso. Comecei a fazer *Aikidô*, que tinha ver com meditação. Me formei em *Reiki*. A alimentação, o que eu comia, o que eu deixava de comer, as coisas naturais. Enfim, tudo foi se modificando.

Até então o meu pai bancava os meus gastos, mas chegou um momento que ele começou a diminuir a grana e foi quando eu passei a fazer permuta no Nova Dança. Fazia a parte de secretaria para poder participar das aulas. Ficava no *Estúdio* 24 horas. Eu não ganhava muito, mas, pelo menos, podia fazer os cursos todos de graça, porque quem era da Companhia dava aula, ajudava na cobrança, substituía os bailarinos. E, assim, eu pagava as atividades dessa minha outra aprendizagem na dança. Logo depois, uma das fundadoras do espaço montou um grupo de estudos de coordenação motora, que originou a *Cia. 8 Nova Dança*. Acabei que fiz todos os módulos e estudei muito os procedimentos da Madame Béziérs, que foi, para mim, uma descoberta pessoal, emocional, espiritual e física. Em 2001, estreei com a *Cia. 8 Nova Dança* na sua primeira montagem, que foi o *Modo de ver*. No entanto, ainda queria continuar investindo na minha formação. E tomei a iniciativa de ir para Londres.

Fui fazer uma especialização em composição coreográfica na *London Contemporary Dance School*, que era uma escola para criadores que funcionava em período integral. A parte da manhã se dividia entre as aulas de balé clássico e de técnicas contemporâneas. E toda a tarde era um estúdio livre para eu criar o que quisesse. E ali dava um buraco. Fiquei enfurnada lá por quatorze meses. O primeiro desafio foi montar um trio. Eu era diretora de uma americana, uma inglesa e uma alemã; e ninguém se conhecia. Eu tinha um tempo enorme no estúdio, da uma e meia da tarde as oito na noite, todos os dias, inclusive no sábado. Pensei, pensei e decidi começar o trabalho com a Béziérs: “Não tem outro jeito, preciso trabalhar preparação corporal. Era preciso partir do mesmo assunto.” Peguei o livrinho da Béziérs, que tinha levado, e começamos o trabalho: organização da bacia, relação da bacia com a cabeça e disso passamos a criar os movimentos. Foi quando entendi que a pesquisa de base tem que existir. É por meio dela que se estabelece a conexão entre os bailarinos. Ao mesmo tempo, estava experimentando isso nas aulas de balé.

Na segunda etapa do processo, era preciso fazer um dueto. E, no caso, escolhi a alemã para trabalhar comigo. E foi mais legal ainda, porque passei a resolver coisas no meu corpo que tinha a ver com a consciência que produz movimentos do código clássico, que estava inscrito no meu corpo, não tinha como negar. Mas, que também passava por outras coisas como a capoeira, o trabalho de chão... Nesse dueto, consegui chegar a uma movimentação muito minha. Hoje em dia as pessoas assistem e comentam: “Nossa, só você se move assim.” Então, foi nessa experiência que conquistei de fato essa coisa da autoria do intérprete.

Em Londres, nessa escola, o meu processo criativo foi se desenhando. A idéia de sair dos giros e ir para o chão e retornar para os giros. Investi no trânsito entre plano médio, alto e nível de chão. Saltos. Tive que fazer opções. Por exemplo, não usei música em nenhum de meus trabalhos. A idéia era transformar o movimento em som, usar a sonoridade do próprio movimento. Outra coisa foram as conexões entre movimento partiturado e improvisação. Nos trabalhos que realizei havia seqüências fixas, que eu jogava em cena conforme o dia, conforme o público. Elaborava coreografias determinadas, mas não definia a partitura inteira da dança. O último termo de Londres era um solo. E eu já tinha construído uma partitura interna de estrutura de osso e de movimentação livre, completamente livre, mas que não era completamente livre. Era improvisado, mas era também apoiado na relação das mãos com a bacia, que tinha a ver com um pássaro de asa quebrada. Uma poética que estava muito clara para mim. Então o que faço é essa pesquisa de preparação do corpo. Faço os oitos todos da coluna, organizo a relação da bacia com as mãos, sei exatamente qual é a estrutura interna que vou desenvolver e dessa estrutura interna vou gerando alguns movimentos, que se assemelham conforme vou dançando.

Em 2003, voltei para o Brasil. Na verdade, se eu ficasse mais seis meses teria concluído não apenas a especialização, mas o mestrado. O problema é que fui para Londres com uma bolsa da Capes, que fechou esse programa. Então, eu queria ficar, mas não tinha mais a bolsa e não dava para pagar a escola. Vim embora. Era uma escola super cara, um negócio de louco. Sem bolsa não dava, ia ter que vender a casa para ficar em Londres. E quando retornei a *Cia. 8* estava estreando o *Trapiche*. Não entrei no espetáculo como intérprete. Fiquei ajudando como

assistente, no núcleo de composição coreográfica. Depois dirigi dois trabalhos no grupo: o *Trio de dois, três de quatro* e outro que se chama *Arremesso*.

Esses dois trabalhos têm em comum o fato de todos os bailarinos estarem com o corpo organizado de uma mesma forma e tem essa prática de investigação interna. Isso é o fundamental para mim hoje, como coreógrafa, como criadora, como intérprete, como o que for. A *Cia. 8 Nova Dança* pesquisa a estrutura corporal e o movimento vivenciado. Ou seja, a investigação de uma estrutura corporal que cria movimentos novos, ou não, mas que tem haver com escutar o que acontece dentro de você e, no mesmo instante, gerar os movimentos.

As bailarinas e bailarinos da vanguarda configuram um conjunto social heterogêneo dotado de nível superior de instrução e de relativo capital cultural. Para compreender as razões que encaminham esses agentes para a Nova Dança cabe problematizar as especificidades de suas disposições simbólicas de acordo com as distintas qualificações que dizem respeito às profissões de seus pais. A combinação de capitais culturais herdado, adquirido e almejado faz parte de um processo variado de incorporação entre esses bailarinos, que se traduz em dois principais desdobramentos de atração ao meio coreográfico.¹⁶³

O “bailarino contemporâneo” ou o artista criador buscam na dança um tipo de legitimidade artística que diz respeito à contestação da realidade social, aos princípios da contracultura e a recusa de toda arte reconhecida. A adesão e o pertencimento a um estilo de vida de artista, que se define pelo distanciamento em relação a todas às outras éticas e torna-se uma espécie de patrimônio no qual a relação com o tempo livre desempenha papel central¹⁶⁴, devem ser tratados como experiências viabilizadas por dimensões sociais próximas, mas também diferentes. O primeiro subgrupo que caracteriza esses bailarinos pode ser definido pelos filhos de empresário agrícola e de profissionais liberais cujas condições econômicas e sociais e ou o capital herdado dos pais os posicionam nas frações alternativas da burguesia. Esses agentes para além de atuarem em outras atividades profissionais no interior ou fora do campo da dança, são também portadores de capitais que os possibilitam despendem de tempo livre que pode ser dedicado a uma dança, que a despeito de exigir muito trabalho corporal e mão de obra em ações comunitárias, não traz retorno material.

¹⁶³ A respeito do conceito de capital cultural incorporado, desenvolvido por Pierre Bourdieu, ver de Tony Bennett & outros, “Cultural capital and the body”. In: *Culture, class, distinction*, 2009, p. 152.

¹⁶⁴ Sobre o estilo de vida do artista da vanguarda e a questão dos apegos temporais, ver de Pierre Bourdieu *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 275.

Nas últimas décadas, as técnicas de gerenciamento do corpo se valorizaram e se multiplicaram em razão de alguns aspectos que dizem respeito à importância adquirida sobre a apresentação de si e à expansão comercial de serviços para a saúde, o treinamento físico e os cosméticos. Trata-se da emergência do fenômeno das novas culturas do corpo, denominado por Pierre Bourdieu de “californização”, que, ainda, segundo o autor, exerce particular atração nos segmentos das camadas médias deficitárias de capital cultural legitimado.¹⁶⁵ O segundo subgrupo cooptado para a dança de vanguarda pode ser apreendido nessa classificação, não obstante, algumas características de seus agentes apresentem variações sobre a lógica de inserção nesse universo e o confronto entre o nível de capital escolar e o de capital cultural e intelectual.

Os pais dos bailarinos que trabalham no pequeno e médio comércio, embora sejam destituídos de capitais culturais mais amplos garantem aos filhos a formação de nível fundamental, médio e superior em um sistema de ensino privilegiado. Isto é, em escolas ou universidades particulares ou públicas “renomadas”. Essas instituições são decisivas para a aquisição de disposições simbólicas desses futuros “bailarinos contemporâneos”, que ao se defrontar com as faltas anteriores tratam de compensá-las, na condução de trajetórias desviantes, que se traduzem, de um lado, nos conflitos quanto ao rumo profissional e, de outro, na busca por atividades artísticas que exercem papel pioneiro. Nesse processo, desenvolvem idéias e conceitos novos, avançados, irreverentes e que podem proporcionar uma vantagem temporal e de reconhecimento em face às lacunas culturais de outrora.

O terceiro, último e mais significativo desses subgrupos das camadas intermediárias é o que permite a chave analítica para desvendar alguns dos sentidos do mistério de recrutamento dos bailarinos à Nova Dança. Parte significativa desses agentes são filhos de pais e também de mães que trabalham na área da educação e da pesquisa, particularmente, como professores do ensino fundamental e médio e de universidades privadas, nas quais a qualificação está mais condicionada às lógicas do mercado do que aos critérios do sistema de avaliação da produção acadêmica. No interior do campo de instrução brasileiro contemporâneo, essas posições podem ser

¹⁶⁵ Para mais informações a respeito do fenômeno das novas culturas do corpo na sociedade contemporânea consultar Tony Bennett & outros, “Cultural capital and the body”. In: *Culture, class, distinction*, 2009, 153.

consideradas secundárias se comparadas às dos professores universitários de instituições públicas ou privadas em que a suposta idéia de legitimidade reside, sobretudo, na “excelência em pesquisa”.

Os bailarinos profissionais da Nova Dança são detentores de um tipo de capital de instrução que é, a um só tempo, superior e “marginal”. Nesse sentido, cabe considerar que, no universo pesquisado, os filhos de pais e mães ligados à sociologia, à geologia, à física, à biologia, a arte e ao ensino de língua portuguesa exprimem um possível embate entre o capital escolar elevado e o déficit de capital simbólico e intelectual legitimado. Esse confronto, caracterizado por uma lacuna discreta, pode ser um elemento para compreender a inserção e a entrega de si e do corpo a uma dança hermética, espiritual, improvisada, que designa gosto e interesse pronunciado pelas coisas da cultura e do intelecto; o que se articula a um *ethos* excêntrico, a um modo de vida original e desviante dos padrões considerados normais. A apropriação de disposições simbólicas consideradas “consagradas”, “eruditas” pode justificar a submissão e a transformação do corpo sensível por meio de uma atividade artística e profissional que, do ponto de vista social, é ainda indefinida. E essa falta, que chama pouca atenção, é também compensada pela ênfase da estética subversiva da sexualidade, do imperativo da criatividade e da subjetividade e das formas de movimentos complexos, que se inscrevem no bailarino que investe na dança como um trabalho e cujo resultado reside em uma modelagem “poética”, “livre” e “polivalente” de seu corpo.

5º CAPÍTULO O EMBAILARINAMENTO DO CORPO

A dança é um *metier* de vocação. Assim como outras profissões artísticas, a escolha por tornar-se bailarino pressupõe a idéia de missão, de realizar uma atividade considerada um fim em si mesma, desinteressada de apegos econômicos e temporais e que se distingue dos espaços de trabalho burocratizados, mais organizados e tomados como menos interessantes. Frequentemente, a opção pelo mundo da arte e, particularmente, pela dança requer uma forma de ascese, um investimento total do indivíduo, que se exprime no sofrimento corporal e moral, cuja recompensa e justificativa residem no ideal de liberdade e criação e na vivência de rotinas “extras cotidianas”.¹⁶⁶

De um modo geral, a vocação artística deve ser problematizada de acordo com o papel que as instâncias de educação exercem na sua construção. Diferente de profissões que se orientam, sobretudo, pelo culto da originalidade e da criatividade como, por exemplo, a de escritor, que se concretizam para além de estruturas organizacionais, o ofício de bailarino diz respeito a uma atividade que se aproxima a das ordens religiosas, na medida em que a vocação é suscitada no interior de instituições de formação responsáveis pelo adestramento do corpo daqueles que se dirigem à prática ainda crianças ou na juventude.

A dimensão vocacional da dança, que implica na subjetividade do encantamento, da fantasia, da beleza, do sonho, em oposição às realidades e às formas de racionalização sociais mais objetivas, tem, na sua origem, o mito da bailarina como um poderoso elemento de sedução. A crença na delicadeza e na graça de criaturas femininas etéreas, virtuosas, inatingíveis atrai para esse universo do espetáculo um contingente muito superior de mulheres do que de homens. A adesão à crença dessa figura ou mesmo dos significados sugeridos por ela, que induz aos processos de inculcação de valores artísticos e das disposições corporais relativas à dança, pode ser considerada um fator importante para a escolha dessa profissão.

¹⁶⁶ Sobre as atividades artísticas como profissão de vocação, ver de Gisèle Sapiro, “La vocation artistique entre le don et le don de soi”. In: Acte de la recherche en sciences sociales, n. 168, *Vocations artistiques*, 2007, p. 5.

Para tratar da passagem de bailarino amador a profissional, que diz respeito a um momento de ruptura que faz refletir sobre as condições que mobilizam indivíduos ainda descomprometidos com a prática a concretizarem a vocação em dança, cabe levar em conta essa dimensão subjetiva própria dos *metiers* artísticos, a partir das condicionantes sociais de sua formação e de sua materialização. Por um lado, a convicção ao culto do criador, que se constrói no processo de desenvolvimento e afirmação das atividades profissionais artísticas. Isto é, a idéia de que os artistas são seres a parte, dotados de uma originalidade singular que os faz transcender das rotinas da vida comum e sacrificar o conforto material, a segurança e, muitas vezes, a vida familiar em nome de compensações simbólicas como o reconhecimento e a glória. Por outro, a aprendizagem sistemática ou não em instâncias específicas de formação. Mas, esses antecedentes estão também articulados às trajetórias e às indefinições identitárias daqueles que são “eleitos” para esses *metiers*.¹⁶⁷

No universo coreográfico, entre os portadores do *habitus* de bailarino, a realização desse salto é efetuada por uma minoria. Por essa razão, para compreender o ingresso na carreira é preciso não apenas problematizar a constituição sócio-histórica da dança como forma artística e atividade profissional, por meio da qual é possível tratar da gênese do mito da bailarina e conseqüentemente da construção de um ofício socialmente definido como feminino, mas também levar em conta os elementos objetivos de acesso e permanência no *metier*, que dizem respeito ao nexos entre a aprendizagem do *habitus*, a origem social e a essa opção como desvio de trajetórias prováveis. A análise desse conjunto de fatores está submetida às questões de gênero e aos modelos coreográficos disponíveis, que contribuem para as chances de sucesso desse projeto de vida.

A racionalização do baile

A palavra *ballet* é uma adaptação do diminutivo de *ballo*, *balletto* (baile, dança), que era empregado no Renascimento italiano para designar um tipo de dança mais racional e profissional. O termo foi, em 1578, ajustado na França e se impôs em

¹⁶⁷ Ibid, p. 7, 9.

dimensão universal. Na língua portuguesa é utilizado um desdobramento da versão francesa: balé.¹⁶⁸

Sobre as palavras balé e dança há múltiplas acepções. Entre elas, a dança pode ser apreendida, segundo Enrique Gastón, como “algo natural entre los humanos: cumple el requisito de universalidad, se ha dado siempre y se da en todas partes. Tiene precedentes en el mundo animal, hay algo en el organismo que lo justifica (“se danza o se baila porque lo pide el cuerpo”) y tiene un carácter poligenético”.¹⁶⁹ Ao balé é possível atribuir a orientação da racionalidade. Destituída de qualquer manifestação espontânea, esse tipo de dança, que se caracteriza pela combinação de precisão, graça, passos e poses, é o resultado da evolução de um complexo de técnicas, sobretudo, corporais.

O desenvolvimento da dança como forma artística tem sua expressão mais significativa no balé, que pode ser abordado em diferentes perspectivas analíticas. A crença no mito da bailarina sobre a qual se assenta a vocação é um produto do processo de autonomização dessa esfera artística, que diz respeito ao aparecimento de produtores especializados, à criação de instâncias de formação e consagração, à organização da profissão, à existência de um campo da cultura e à ideologia do culto da originalidade. Trata-se aqui de submeter as condições que mobilizaram a construção da *illusio* da dança à problemática da racionalização, que é elemento central da constelação temática de Max Weber.¹⁷⁰

Para tanto, cabe reconhecer o balé como fenômeno cultural que ocorreu no Ocidente; apontar a passagem dessa arte para a sociedade moderna intelectualizada; e, sobretudo, acompanhar a história do desenvolvimento dos procedimentos técnicos da

¹⁶⁸ Informações obtidas no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2001, p. 386; e no texto de Enrique Gastón “Sociología del ballet. Entre lo único, lo mediatizado y lo racional”, 1998, p. 156.

¹⁶⁹ Gastón, Enrique. “Sociología del ballet. Entre lo único, lo mediatizado y lo racional”, 1998, p. 156.

¹⁷⁰ Na obra de Max Weber o tema da arte não tem destaque significativo, sobretudo, se comparado ao conjunto mais amplo de seus interesses científicos. Ao longo de sua trajetória intelectual, Weber restringiu boa parte de suas observações sobre a estética em apenas um volume, que levou o título de *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. No entanto, a arte ocupa lugar estratégico em sua produção. A análise sociológica da música e às passagens que Weber dedicou às artes em alguns de seus textos fundamentais são exemplos da relevância do assunto entre as suas inquietações. A despeito do papel secundário que a arte assume na hierarquia das temáticas weberianas, a contribuição do autor para a sociologia da arte não é de se negligenciar. Os trechos selecionados que orientaram uma abordagem weberiana para a compreensão sócio-histórica da dança estão localizados nos seguintes textos: “Introdução” de *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, 1996; “Rejeições religiosas do mundo e suas direções”, 1982; e “Neutralidade axiológica”, 2001. Algumas passagens e a “Introdução” de Leopoldo Waitzborst da edição brasileira de *Fundamentos racionais e sociológicos da música*, 1995, foram também referências.

dança, que a elevou ao estatuto de arte. A investigação dos meios técnicos deve levar em conta as técnicas corporais, que estão subdivididas em cinco estágios: maneiras de corte, cinco posições dos pés, elevação das pernas em 90°, domínio do espaço aéreo e máxima extensão linear ¹⁷¹; e outros procedimentos como indumentária, notação, mecânica dos teatros, música. Além disso, há de se considerar elementos que o estudo sociológico da arte não pode negligenciar, e que tiveram papel decisivo na dinâmica de evolução das técnicas do balé. São eles: a fundação da Academia Real de Música e Dança, a profissionalização de bailarinos, a democratização das artes, as formas de espetáculo e a literatura sobre o tema.

Nesse sentido, a análise que segue se circunscreve entre os períodos da vida de corte do Renascimento europeu, que marca os primórdios do balé, e da emergência da sociedade burguesa, quando essa forma de dança torna-se arte autônoma.

Da acrobacia de saltimbancos à reverência das maneiras de corte

Nos antecedentes do balé se encontram toda sorte de danças: manifestações folclóricas que celebravam nascimento, morte, casamentos e boas colheitas, rituais pagãos; procissões religiosas; exibições de acrobacias circenses por grupos de andarilhos, saltimbancos ou ciganos nas cidades, feiras e palácios. Além dessas expressões havia a dança de caráter religioso, privilégio de sacerdotes, praticada nos templos em cerimônias específicas, que, com o tempo, foram adquirindo coreografia própria. A dança foi elemento integrante de cultos religiosos até o advento da Igreja Católica, que não a incluiu nas rotinas monásticas. De acordo com Paul Bourcier,

As modalidades dos ofícios religiosos católicos precisaram-se pouco a pouco, principalmente sob a influência dos costumes monásticos, até as codificações do papa Gregório, o Grande (fim do século VI). Ainda se sobrepujam a costumes locais muito enraizados, que levavam em conta as tradições pagãs. A dança religiosa da Idade Média era uma herança popular que nunca deixou de ser suspeita para as autoridades eclesiásticas [...] apesar de algumas exceções, as condenações eclesiásticas atingiram seu objetivo; a dança não foi integrada à liturgia católica [...] a dança na Idade Média cristã é apenas divertimento. Sua evolução prossegue apenas neste contexto, o que a levará a ser dança-espetáculo [...].¹⁷²

¹⁷¹ Tomei como exemplo a classificação desses cinco estágios da técnica do balé no artigo “The internal logic of dance: A weberian perspective on the history of ballet”, 1979.

¹⁷² Bourcier, Paul, *História da dança no ocidente*, 2001, p. 46, 51.

Da Idade Média em diante, a dança deixou de ser apenas atividade de costumes locais e passou a organizar-se como manifestação erudita, separando-se e diferenciando-se das expressões populares do movimento. A transição de um estágio para outro ocorreu quando a nobreza européia incorporou as danças folclóricas, como elemento privilegiado dos modos de vida aristocrático, que foram modificadas, elaboradas e dignificadas para servir como função social no interior das cortes.

O desenvolvimento da dança dos nobres, mais conhecida como dança de corte avançou para novos estágios e se sofisticou quando de início das sociedades cortesãs, que se formaram no Renascimento italiano – período marcado pela efervescência cultural e por um estilo de vida extraordinário, que prezava o refinamento e a elegância intelectual e artística. Não obstante, o germe do que viria a ser o balé, ter sido concebido na Itália do século XV, particularmente nas grandes festas realizadas no palácio dos Médicis, em Florença, o bailado tornou-se uma arte tipicamente francesa. Já no início do século XVI, quando se organizou na França uma considerável vida de corte, interrompida durante as guerras religiosas e retomada no começo do século XVII, a dança aperfeiçoada na Itália tornou-se um dos principais entretenimentos dos costumes daquela sociedade, que teve papel decisivo na evolução da dança.

Neste período, tratava-se ainda de danças comuns, já com padrão metrificado e passos especializados,¹⁷³ praticadas nos bailes dos salões da corte, que tinham por objetivo entreter e divertir, e eram utilizadas como símbolo de status.

Com o tempo, estes eventos tornaram-se espetáculo quando passaram a apresentar coreografias mais complexas e a se organizar em torno de uma ação dramática. Daí o surgimento do balé de corte, caracterizado por um conjunto coordenado de muitas artes: danças geométricas no solo – concebidas para serem vistas do alto – música, poesia, efeitos cênicos, e drama; e por temas voltados, sobretudo, à mitologia. Exemplo emblemático que marcou o gênero foi o *Ballet comique de la reine*, criado em 1581. Nessa época e, principalmente, no reinado de Luiz XIII (1610-1643), a encenação de balés era instrumento fundamental nas dinâmicas de corte, já que foi veículo privilegiado de propaganda política.

¹⁷³ Sobre a dança metrificada e erudita ver de Bourcier “A Idade Média inventa a retórica do corpo” e “O balé de corte”, in: *História da dança no ocidente*, 2001.

Nestes balés, ainda todos os participantes eram cortesãos. Os passos e a execução da coreografia estavam de acordo com os limites da atuação de amadores. A despeito disso, já havia alguns mestres de dança, que eram requisitados para exaltar e valorizar os efeitos destes entretenimentos. Os primeiros organizadores destes espetáculos eram personagens das cortes. No entanto, acrobatas e funâmbulos eram também atraídos para representar papéis considerados de pouca importância, no interior da cena.

O estilo e os passos dessa dança foram registrados em alguns livros, tratados ou manuscritos. Entre eles: *Il perfetto ballerino*, Rinaldo Rigoni, (Milão, 1468); *L'art e instruction de bien dancier*, Michel Toulouze, (Paris, início do século XVI); *Il ballerino*, Marco Fabrizio Caroso, (Veneza, 1591); *Orchésographie*, Thoinot Arbeau, (Paris, 1596); e o libreto do *Ballet comique de la reine*, (Paris, 1582).

É neste contexto histórico que o balé surgiu, como um refinamento das práticas folclóricas que foram sendo desenvolvidas nos bailes e nos espetáculos que integravam as rotinas da corte. A arte da dança nasceu, portanto, da fusão entre as expressões corporais de costumes populares – como os exercícios de equilíbrio, agilidade, força e destreza, executados e manobrados por acrobatas e trapezistas – e a conduta da nobreza aristocrática, que diz respeito às maneiras sofisticadas e requintadas das camadas dominantes.

Essas maneiras de corte podem ser consideradas as primeiras características técnicas identificadas na evolução racional do balé. Sobre isso Phillip Hammond e Sandra Hammond mostram que:

A reverência, ou *révérence*, com a qual estas elegantes danças se iniciavam e terminavam simboliza o refinamento de sua execução. Bailarinos moviam-se com dignidade e dançavam de acordo com as regras. Maneiras descuidadas, postura desajeitada, e movimentos imprecisos não eram tolerados. Era fundamental a todos a postura elegante - a coluna reta, peito erguido, os ombros relaxados, pescoço esticado, cabeça ereta, mãos e braços sustentados sem tensão. Era o gesto do aristocrata, como que expresso na pista de dança. Era a atitude da classe alta convertida em movimento para a música.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Hammond, Phillip e Hammond Sandra. "The internal logic of dance: A weberian perspective on the history of ballet", 1979, p. 594.

O balé nesta primeira fase de seu processo de desenvolvimento era, entre outras coisas, uma reverência às maneiras de corte transmitida por meio do movimento depurado e racionalizado do corpo. E uma prática dominada pelos homens que atuavam como intérpretes, coreógrafos e teóricos da dança.

O profissional e a codificação da técnica clássica

Em meados do século XVII, o balé de corte, como espetáculo caracterizado pela atuação amadora de nobres, declinou. As apresentações destituídas de energia artística, brilho, e repletas de artificialismos e repetições tornaram-se enfadonhas e tediosas. O descontentamento com esse formato, que remetia ao amadorismo, despertou a necessidade de novos desafios. Os artistas e amantes do balé buscaram inovar o espetáculo dançado e aprimorar a sua técnica.

Um dos maiores incentivadores da dança de todos os tempos foi Luiz XIV, que a praticou com fervor até os 30 anos. A insatisfação com os padrões estabelecidos e as iniciativas de Luiz XIV promoveram significativas mudanças no universo da dança.

Vários aspectos do espetáculo foram questionados, sobretudo, a falta de destreza física dos nobres. Daí a introdução de dançarinos especializados nos balés, que redundou no primeiro impulso significativo de profissionalização na dança. Como mostra Bourcier,

A dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre; a partir desse momento, toma-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo. Além disso, o profissionalismo caminha, sem dúvida, no sentido de uma elevação do nível técnico¹⁷⁵.

Os bailarinos profissionais que começaram a participar de balés ocupavam papéis menos nobres na hierarquia do gênero como aqueles que exigiam virtuosismo e habilidade acrobática. Por volta de 1635, a presença de cortesãos equiparava-se com a atuação dos dançarinos. De 1670 em diante, os nobres foram eliminados da prática pelos especialistas. Amante dessa arte, Luiz XIV colaborou diretamente na falência da dança amadora, quando excluiu o público leigo da participação nos balés. Mas, o seu maior feito foi a criação, em 1672, da Academia Real de Musica e Dança, que está na origem da Ópera de Paris.

¹⁷⁵ Bourcier, Paul, *História da dança no ocidente*, 2001, p. 64.

A Academia francesa estabilizou a técnica, organizou a cena artística e colaborou para o vocabulário do balé. Além disso, instituiu a idéia de uma escola para instruir profissionais, usualmente, anexada a um teatro. O funcionamento da Academia garantiu também ao bailarino uma profissão, com rendas fixas. Essa instituição teve papel crucial no desenvolvimento do campo desta arte, na medida em que padronizou um estilo de dança, de proficiência e de especialização, cujo prestígio conquistou os demais países europeus. Foi nesse contexto que as mulheres se inseriram na dança. Contudo, as bailarinas eram minoria no interior da Academia, até 1713, quando foi criada uma companhia permanente constituída por dez homens e dez mulheres.¹⁷⁶

Charles-Louis-Pierre Beauchamps foi outro protagonista de grande importância para a evolução do balé. Principal coreógrafo da Academia, professor de dança do rei e compositor de seus balés, Beauchamps foi o responsável pela codificação da técnica clássica e quem definiu as cinco posições de pés. O sistema de Beauchamps, reconhecido universalmente, buscou atribuir ao balé, regularidade, beleza formal e virtuosismo. Para Bourcier,

Beauchamps trabalha a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal, uma regra dentro da qual se fixa a via de sua evolução. Em suma, trata-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se o torna, forçosamente, artificial [...] Poderíamos analisar [...] todo o repertório de movimentos da escola clássica e louvar no sistema de Beauchamps o esforço talvez mais bem sucedido jamais feito para idealizar o corpo humano, para fazer dos gestos da dança uma criação tão bela e artificial quanto os versos clássicos.¹⁷⁷

Em 1700, Raul-Auger Feuillet publicou *Chorégraphie ou Art de noter la danse*, na qual expôs a totalidade de passos, giros, saltos, elevações, posições codificados. A despeito da maximização das técnicas do balé, a definição do modo de representação da escola clássica teve menos êxito. O balé clássico, ao longo de um século, se manteve subordinado à estrutura de outras artes, sobretudo, da ópera.

Por intermédio de Mazarino, primeiro ministro de Luiz XIV, a ópera italiana começou a ser apresentada na França. O gosto pelo espetáculo grandioso adquirido nos balés de corte passou ao drama musical. Mas, para agradar ao público daquela corte os balés foram incorporados nesses eventos. Daí a fusão do balé na ópera e a configuração, mais adiante, da ópera francesa, que se caracteriza como espetáculo total. Outro

¹⁷⁶ Maribel Portinari, *História da dança*, 1989, p 69.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 117, 118.

exemplo das tentativas de estabelecer uma finalidade à dança clássica foram as comédias-balé de Molière, que a introduziu na ação dramática.

Na escola clássica, o conteúdo e os costumes dos balés de corte foram conservados. No entanto, o descontentamento com a dança amadora, a fundação da Academia e a codificação das técnicas corporais, caracterizaram o balé como uma arte profissional, mas não ainda suficientemente artística. No que diz respeito ao elemento puramente técnico, cabe destacar, as cinco posições de pés, procedimento de base para execução do balé, que vem somar às maneiras de corte.

O deslocamento da posição secundária e a elevação das pernas em 90°

O impacto das transformações sociais, políticas e culturais que marcaram o século XVIII e os esforços de Jean-Georges Noverre (1727-1810), considerado um dos principais reformadores da dança, deslocaram o balé de sua posição secundária e aceleraram o seu processo de desenvolvimento rumo a uma arte independente. A emergência da burguesia, a democratização das artes e o espírito da época voltado aos ideais da Revolução Francesa intervirão de modo decisivo nessa arte. Apesar disso, as estrelas mais conhecidas da dança, nesse período, eram ainda os homens.

O formalismo clássico e o estilo da dança de corte se mantiveram no começo do século. Ainda se dançava com trajes pesados, perucas, penachos, sapatos de salto e máscaras. Essa indumentária dificultava a liberdade dos movimentos e, por consequência, limitava as experiências técnicas dos bailarinos. Para realizar saltos de vôo era necessário recorrer aos artifícios mecânicos dos teatros. Os dançarinos eram amarrados por fios e elevados ao espaço aéreo. Além disso, o balé havia se reduzido a mero divertimento dentro das óperas.

O principal inovador da dança, nesse contexto, foi Noverre, que reuniu as condições necessárias para que o balé viesse a se tornar um gênero artístico completo. As idéias de Noverre consistiam, sobretudo, em dois princípios. Em primeiro lugar, o balé deveria narrar uma ação dramática e não se dispersar em divertimentos. Assim como o teatro, o espetáculo de dança deveria ser composto por introdução, desenvolvimento e conclusão. Em segundo lugar, a dança deveria ser mais natural, os movimentos mais expressivos e os gestos e passos exprimir sensibilidade e paixão. Nas palavras do autor:

Os passos, o desembaraço, o brilhantismo dos encadeamentos, o *aprumo*, a firmeza, a velocidade, a leveza, a precisão, as oposições de braços e de pernas, eis o que chamo de o mecanismo da dança; quando todas essas partes não se põem em marcha impulsionada pelo espírito, quando o engenho deixa de dirigir todos os movimentos, quando o sentimento e a expressão não lhes emprestam as forças de me emocionar e de me interessar, então aplaudo a destreza, admiro o homem máquina, faço justiça à sua força, à sua agilidade; mas ele não me provoca nenhuma agitação, não me enternece [...] é vergonhoso que a dança renuncie ao domínio que é capaz de ter sobre a alma e se limite a agradar os olhos [...] Em vão esperar-se-á dar à dança uma nova forma, enquanto ela for escrava de velhos métodos e de antigas práticas da Ópera. Vemos nos teatros somente cópias bastante imperfeitas de outras que a precedem. Não exercitemos simplesmente os passos, estudemos as paixões. Habitando nossa alma a senti-las, a dificuldade de exprimi-las desaparecerá, então a fisionomia receberá todas as suas impressões das agitações do coração, caracterizando-se de mil maneiras diferentes, trará energia aos movimentos exteriores e desenhará com traços ardentes a desordem dos sentidos e o tumulto que reina dentro de nós.¹⁷⁸

Essas são características do que foi denominado balé de ação. Para livrar a dança dos grilhões do estilo de corte herdado pela Ópera de Paris, Noverre lutou contra tudo aquilo que condenava o movimento à execução mecânica do corpo. As máscaras, os vestidos e ornamentos de toda sorte, a ignorância dos bailarinos, o virtuosismo mecânico sem sentido e significado. Suas idéias foram divulgadas, em 1760, na publicação que levou o título de *Cartas sobre a dança*. Os efeitos da doutrina de Noverre foram sentidos ao longo do século.

Em 1772, a máscara foi abolida do espetáculo, o que atribuiu à expressão facial maior significado. A Revolução Francesa (1789) além de democratizar a dança, que passou a ser apresentada com maior frequência nos palcos dos teatros parisienses, instituiu nova moda e substituiu os pesados trajes por uma indumentária mais leve e arejada. Essa mudança teve impacto substantivo no desenvolvimento técnico do balé, já que permitiu uma maior liberdade do movimento. Especialmente no caso das mulheres, a eliminação das saias pesadas e dos sapatos de salto do figurino encorajaram as pernas e os pés a passos de maior elevação.

A evolução técnica da elevação não seria possível sem as cinco posições de pés, cuja qualidade essencial se concretiza na rotação externa das pernas. Os bailarinos perceberam que para executar com mais eficiência os passos era necessário girar,

¹⁷⁸ Noverre, Jean-Georges, *Cartas sobre a dança* (trad. Mariana Monteiro), 2006, p. 197, 211, 212. Trechos extraídos das cartas 2 e 4.

artificialmente, as pernas em exposição frontal. E foram eles os portadores do desenvolvimento do *en dehors*, procedimento corporal que possibilitou a elevação das pernas, primeiro, no ângulo de 45° e, posteriormente, em 90°. Como mostra Phillip Hammond e Sandra Hammond,

As cinco posições dos pés, das quais todos esses movimentos se desenvolveram, significavam que os pés estavam virados para fora, mas os dançarinos estavam tentando agora ritmos mais rápidos, *pirouettes* mais controladas e extensões de perna com mais altura. Eles descobriram que tais movimentos melhoravam se havia uma rotação externa das pernas ainda maior.¹⁷⁹

A elevação das pernas no ângulo de 90° é característica fundamental do conjunto de técnicas que permitem a execução do balé. Por meio dessa capacidade de erguer-se, sustentar-se, o corpo do bailarino adquiriu um nível técnico que o corpo não treinado não pode alcançar. Além disso, foi possível transcender para experiências ousadas, que se dirigiram a explorar os limites do movimento estético do corpo.

A sustentável leveza do corpo

No início do século XIX, o balé era ainda divertimento apresentado entre os atos das óperas e dramas. Contudo, já havia adquirido forma mais independente e se sustentaria como espetáculo, não tivesse preso aos eventos teatrais. A Ópera de Paris continuava a subordinar as temáticas da dança ao universo da mitologia grega e as suas coreografias permaneciam calculadas e limitadas às formas do estilo clássico.

Por conta da Revolução Francesa, o balé entrou em baixa na França. O centro de dança voltou-se, por um curto período, para Itália, onde o italiano Carlo Blasis (1795-1878), formado pela escola francesa, fundou, em 1837, a Academia de Dança de Milão. Blasis escreveu o *Tratado elementar teórico e prático da arte de dançar* (1820) e desenvolveu uma técnica própria baseada na estética de Noverre e na execução virtuosa, que aliviou e libertou o movimento. Assumiu também aspectos da cultura clássica organizando modelos a partir de esculturas do classicismo. Posições como o *arabesque* e *attitude* foram criadas por ele. Esta última foi inspirada na obra *Mercúrio* do escultor Giovanni Bologna.

¹⁷⁹ Hammond, Phillip, Hammond, Sandra, “The internal logic of dance: A weberian perspective on the history of ballet”, 1979, p. 597.

Carlo Blasis abriu possibilidades e impulsionou os bailarinos para o brilho, o salto leve e ágil que produz a sensação de que os corpos apenas tocam o chão, flutuam ou mesmo voam. Essas técnicas foram maximizadas pelo balé romântico francês, no qual a sustentação que permitia ao bailarino voar não era mais realizada pela maquinaria dos teatros, mas pela força física do dançarino e pela elevação conquistada no século precedente.

As condições econômicas e sociais do século XIX favoreceram a autonomização do campo das artes em geral, na medida em que romperam o forte vínculo entre os artistas, a religião e o poder. A libertação progressiva do campo artístico ocorreu, sobretudo, com a urbanização e a revolução industrial, que fizeram surgir um público burguês cada vez mais amplo, o que permitiu o surgimento do mercado de obras de arte e o aumento do número de produtores e de instâncias culturais ligadas às artes.¹⁸⁰ É nesse contexto, que também emergiu o movimento romântico francês, que o balé ganhou prestígio e tornou-se arte autônoma.

O balé romântico caracterizou-se por espetáculos independentes que já eram compostos por conteúdo dramático, coreografia, música, cenários e figurinos; e por temas que dizem respeito ao elemento sobrenatural, o sonho, o exotismo, a fantasia. A atmosfera e os ideais do romantismo invadiram os palcos: florestas imersas em brumas, vales iluminados, amores impossíveis, príncipes, camponesas, ciganos, elfos, ninfas, ondinas, salamandras dominaram a cena artística. As principais obras que representam esse estilo foram *Silfide* (1832) e *Giselle* (1841).

O espírito e as histórias do balé romântico impulsionaram de modo decisivo a evolução técnica da dança. Para exprimir o inatingível, a beleza, o irreal, o significado etéreo de criaturas femininas como fadas, willis e sílfides, a bailarina, que passou a ser a grande estrela dos espetáculos, precisava recorrer a um extremo domínio técnico, em que todo esforço realizado desaparecesse na leveza e na naturalidade do gesto. O treino para adquirir força física e habilidade para dançar os temas do romantismo tornou-se mais rigoroso e exigente quando as sapatilhas de ponta, que propiciaram maior alongamento das linhas do corpo e apreensão do espaço aéreo, foram introduzidas na encenação.

¹⁸⁰ Sobre o processo de autonomização do campo artístico ver de Pierre Bourdieu *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, 1996.

O desempenho e a beleza pálida e inalcançável das bailarinas encantaram literatos, artistas e o público em geral. O estilo inspirou pintores. As litografias que registraram os espetáculos e as estrelas da época foram objetos de decoração da casa da burguesia. Os homens de letras começaram a trabalhar nos roteiros e libretos para os balés, que antes eram escritos pelos próprios coreógrafos. Entre eles, Théophile Gautier, Scribe e Jules Barbier.

A música, que sempre teve papel secundário na dança, já que a composição era submetida aos coreógrafos e bailarinos, melhorou um pouco a qualidade. Os coreógrafos legitimaram-se e passaram a ser considerados como compositores, pianistas ou cantores. Além disso, o ambiente romântico propiciou significativos progressos técnicos na cenografia dos teatros. Segundo Antonio Faro,

O cenógrafo romântico era uma mistura de artista e artesão que trabalhava única e exclusivamente para o teatro. Só muito mais tarde, com Diaghilev, é que artistas plásticos como Picasso se dignaram colaborar com o balé. Essa especialização chegou a tal ponto que a cenografia se transformou em profissão. Durante mais de um século, os cenógrafos, muitos deles trabalhando em sociedade, fundaram firmas especializadas no desenho e construção de cenários [...] As firmas de Despléchin Lavastre, Philastre e Cambon, Séchant e Diterle, dentre muitas outras, forneciam ao teatro francês, por varias gerações, cenários luxuosos e realistas, muitas vezes, aplaudidos ao levantar o pano.¹⁸¹

O ideal romântico teve grande influência no processo de glorificação da bailarina. Foi nesse momento que as mulheres passaram a ter papel central na dança enquanto os homens foram submetidos a um plano secundário e subalterno, na medida em que se tornaram apenas os *porteurs* das bailarinas. Desde então, os bailarinos começaram também a ser considerados figuras “feminizadas”. O mito da bailarina, pólo privilegiado da vocação do *metier*, foi construído entre os românticos. E o reconhecimento social que a bailarina adquiriu nesse contexto contribuiu para eternizá-lo para além das mudanças que vieram a ocorrer na dança, no século XX. Período em que houve um reposicionamento dos homens em decorrência das transformações artísticas promovidas pela coreografia moderna e o aparecimento, na década de 60, da dança contemporânea.

¹⁸¹ Faro, Antonio, *Pequena história da dança*, 1986, p. 62.

Tornar-se bailarina

Na experiência feminina, a vocação para a dança é despertada na mais tenra idade. As bailarinas iniciam o processo de formação no balé clássico na primeira infância, entre três e quatro anos, ou no início da adolescência. Fazer uma atividade física quando criança e a atração pelo mito da bailarina são as principais razões de ingresso nesse universo. Diferente da carreira de músico erudito, na dança não há indícios significativos de casos de herança cultural.¹⁸² Poucas são as bailarinas que tem algum parente que atuou como amador ou profissional na dança ou mesmo em outras artes. No entanto, o papel que as mães exercem na inserção e no longo percurso dessa aprendizagem não é de se negligenciar. O investimento materno reside em uma espécie de projeção imaginária de ambições que não foram realizadas e que são transferidas para o futuro das meninas.¹⁸³ As mães das bailarinas, boa parte delas donas de casa, fazem valer por intermédio das filhas a compensação de trajetórias frustradas envolvidas em uma difusa subjetividade do passado relativa ao sonho de ser bailarina, pianista, musicista, poeta. O desencantamento aqui é sublimado pelo acompanhamento da intensa rotina das pequenas e adolescentes, da qual as mães são bastante zelosas. Não há professor de balé que não considere a paciência um atributo necessário para lidar com mãe de bailarina.

O apoio material e moral da família nessa fase são decisivos e se traduz no investimento financeiro nas aulas, roupas e sapatilhas de treino, figurino de espetáculo, viagem para os festivais e na disponibilidade dos parentes de cumprir as regras e os horários do cotidiano, como, por exemplo, não viajar nos finais de semana e nas férias, sempre ocupados pelos ensaios e apresentações. Outro elemento externo central de encorajamento ou não para esse período de educação é o estímulo dos professores e da instituição de ensino, que tem grande influência no sucesso ou na desistência da profissionalização. O incentivo positivo diz respeito, principalmente, às condições físicas adequadas para o balé, ou seja, características e disposições anatômicas que favorecem a aprendizagem específica da técnica da dança clássica como, por exemplo, abertura, alongamento, flexibilidade, braços e pernas longas e estilizadas, “colo” de pé,

¹⁸² Hyacinthe Ravet. “Devenir clarinetiste: carrières féminines en milieu masculin”. In: Actes de la recherche en sciences sociales, n. 168, *Vocations artistiques*, 2007, p. 63.

¹⁸³ Sobre a relação entre a pequena burguesia e a idéia de transferência das ambições, do futuro sonhado, para os filhos consultar de Pierre Bourdieu, *A distinção: crítica social do julgamento*, 2007, p. 331.

habilidade corporal.¹⁸⁴ Além disso, a beleza, o corpo magro e longilíneo e a dedicação das bailarinas são também fatores bastante considerados por parte das academias.

A resistência moral a uma rotina ascética marcada pela disputa cuja submissão e obediência estão na base de seu funcionamento é outra qualidade necessária para perseverar nessa formação longa, precoce, competitiva e que exige muita disciplina. A bem sucedida “imitação prestigiosa”¹⁸⁵ das primeiras bailarinas e de professores que representam as instituições pode render convites para a entrada no grupo profissional das escolas, ou mesmo para os papéis de destaque nos espetáculos. Os prêmios e troféus conquistados nos festivais e as possibilidades de viagens para o exterior são também motivos de animo à profissão. Como o mercado no Brasil é ainda limitado muitos bailarinos por intermédio de audições organizadas pelo Seminários Internacional de Dança de Brasília se dirigem para outros países onde completam a formação e podem arrumar empregos em grupos e companhias que asseguram melhores condições de trabalho e qualidade de vida.

Entre as bailarinas clássicas, o tempo de formação é em média de doze anos e o ingresso na carreira ocorre por volta dos dezessete anos. Já o grupo feminino que faz a conversão para a dança contemporânea, além dessa experiência, estende o período de aprendizagem na universidade, em cursos no exterior e nos estúdios, *workshops* e *ateliers*, onde realizam uma espécie de segunda formação. Em função disso, a atuação profissional tem início mais tarde, em torno de vinte e três anos. Não é de estranhar, portanto, o comentário comum entre as bailarinas de que “a dança é a minha vida.”

Expostas desde a infância às regras, aos costumes, aos valores, às atividades que dizem respeito à educação realizada no interior desse microcosmo, as bailarinas incorporam a sua “cultura organizacional” de modo a se familiarizar com a carreira e a adquirir a modelagem corporal e moral apropriadas para a dança. Nesse processo de formação de longa duração e caracterizado pela disciplina, ocorre também um “progressivo distanciamento” do convívio familiar e de amigos e das “alternativas da vida social e profissional” fora do meio coreográfico. Essa socialização vivenciada no treino, nos ensaios, nas relações pessoais, nas viagens, nos espetáculos, somada à

¹⁸⁴ A respeito do valor das condições anatômicas do balé clássico e de sua importância para a continuidade na prática ver de Ana Sabrina Mora, “Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica”. In: Revista Question, n. 17, 2008, p. 6.

¹⁸⁵ Marcel Mauss, “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e antropologia*, 2003, p. 405.

particular experiência do domínio técnico do corpo para o balé clássico produzem sentimentos e percepções profundas nessas jovens.¹⁸⁶

A secreta e sedutora inclinação para bailarina reside na construção de uma corporalidade que se distancia do mundo e do próprio corpo, quando o mesmo a transporta para sensações inebriantes de solidão, prazer, sexualidade e poder. Essa alquimia sensorial, que se potencializa no colorido mágico do palco, onde as bailarinas envolvidas em trajes de tule branco, corpetes bordados de pedras, coroas de brilhante e sapatilhas de ponta são levadas às alturas, é também uma poderosa força para o sentimento de eleição à essa vocação. No entanto, essas capacidades sensitivas, desenvolvidas no período de educação e que conduzem o corpo da bailarina a um estado de subordinação a essa subjetividade, não são suficientes para a profissionalização.

Tornar-se bailarina é dar continuidade no corpo ao desejo de sua racionalização lírica. Mas, essa realização é antes solidária à correlação entre a propensão à obediência, ao mecanicismo, à disciplina e às disposições acentuadas para a imaginação, a fantasia, o sonho; reveladoras de certo desajuste com o mundo, que a bailarina por meio do esforço e virtuosismo físicos vai tratar de vencer mobilizando a “beleza muscular”¹⁸⁷ como plataforma para enfrentar a gravidade e sustentar-se em elevação no plano aéreo. As bailarinas são portadoras de um senso ascético que sugere uma sutil falta de ligação estreita e imediata com a realidade. E esse particular modo de interagir com o cotidiano e de se comunicar com as formas externas da vida são favoráveis ao acesso no espaço profissional da dança cujo fascínio reside no ingresso do mundo do espetáculo, da encenação, da magia, dos aplausos do público, do reconhecimento, das rotinas excepcionais.

A conquista de um lugar de prestígio, de maior visibilidade, que garante uma identidade no mundo, faz parte dessa escolha que vai permitir a reconversão dessas jovens destinadas a trajetórias honestas, regulares, corretas, porém, acanhadas, como aquelas traçadas pelas mães ou mesmo caracterizadas pelo ingresso em carreiras pouco atrativas, ao universo artístico.

¹⁸⁶ As características dessa aprendizagem se aproximam daquela realizada para o ingresso em ocupações na igreja, como mostra Sergio Miceli em *A elite eclesial brasileira*, 2009, p. 121.

¹⁸⁷ Gilda de Mello e Souza, “Notas sobre Fred Astaire”. In: *A idéia e o figurado*, 2005, p. 172.

O recuo ou a concretização desse projeto ocorre na adolescência mais, particularmente, no momento da escolha de uma profissão e de ingresso na universidade. Para além das etapas de formação, o incentivo de professores e das instituições tem papel central no que diz respeito às futuras “vocações”. Até porque a família torna-se, boa parte das vezes, um dos principais obstáculos para a profissionalização. Para dar o salto definitivo à carreira, as bailarinas precisam enfrentar a resistência dos pais que demonstram preocupação quanto a uma ocupação que não é considerada uma profissão, é curta, não traz retorno material e ainda por cima é de artistas. Parte significativa dessas jovens estabelece com o pai uma “guerra para ser bailarina” na qual quase sempre, com a conivência da mãe, saem vencedoras. Apesar dos conflitos familiares e dos sacrifícios implicados nessa profissão os pais cedem à persistência e convicção das filhas, elementos importantes da vocação, que faz nexos com outros fatores.

Muitas vezes o desejo de ser bailarina é decepcionado pela falta de condições corporais que faz a jovem sucumbir ao processo competitivo de educação, no qual são desconsideradas pelos professores como possíveis talentos. Essa deficiência também diz respeito aos acidentes e machucados corporais que inviabilizam a continuidade do projeto. Isso, por sua vez, articula-se à relação que as bailarinas estabelecem com o corpo. A disposição ao esforço e à vulnerabilidade do físico, a capacidade de superação dos sacrifícios e das dores e a impossibilidade de utilizá-lo como instrumento de trabalho induzem não apenas à desistência da dança como profissão, mas também à escolha por outros estilos coreográficos.

A adesão, por parte das mulheres, ao segmento da dança de vanguarda tem relação com as frustrações e dificuldades relativas ao corpo para a dança clássica e com a incompatibilidade das características morais de seu ambiente. E a experiência que faz permanecer ou não nesse universo ou que se dirige às alternativas de atuação que emergiram no campo coreográfico tem como elemento mobilizador o nível de capital de instrução e cultural do qual as bailarinas são portadoras. A maior ou menor propensão a desistência e ao pouco empenho nos estudos em detrimento da profissão é um dos principais fatores que induz a essa vocação e a opção pelos estilos disponíveis no meio.

Além disso, esse é um dado que pode indicar as razões que fazem dessa escolha uma possibilidade de desvio de trajetórias.¹⁸⁸

A profissão da dança é favorecida pelo déficit de capital cultural e pelas condições econômicas e sociais cuja instabilidade e ou a probabilidade remota de ascensão caracterizam a situação de origem das bailarinas. A carreira é um recurso de compensar essas faltas e promover posições mais seguras ou mesmo indefinidas que asseguram maior reconhecimento, por meio da aquisição de capital corporal e simbólico. No entanto, as trajetórias das bailarinas se distinguem pela relação do nível de instrução e cultural responsável pelo destino em segmentos distintos da dança em que a legitimidade reside, de um lado, no mundo do espetáculo, e, de outro, em estilos de vida excêntricos.

Embora a dança seja uma profissão marcada por valores femininos como beleza, sensibilidade, graça, fantasia, no âmbito da prática, trata-se de uma atividade que se caracteriza por valores masculinos como virilidade, ação, força, destreza, resistência físicas. A *hexis* corporal da bailarina, que se dirige ao universo profissional do estilo clássico contemporâneo, está mais próxima do que define o pólo masculino do que o feminino. É por meio da superioridade física que a bailarina vai superar os sentimentos de falta com as condições sociais estabelecidas. E isso implica na prioridade da formação do corpo em face da escolar. Pertencentes às frações das camadas médias estáveis pouco privilegiadas, essas jovens compensam as deficiências quanto as disposições de instrução, facilitadas pela inconstância duradoura econômica e social da família, pela *performance* virtuosa e artística do corpo.

No entanto, o rendimento do capital corpo tem seus limites. A média de idade para atuar nas companhias é de quarenta anos. E o sucesso do empreendimento ocorre na juventude de modo que as bailarinas têm que lidar com a idéia do envelhecimento do corpo e da reconversão para outros ofícios ou atividades no universo da dança. Ser bailarino é também enfrentar a lógica perversa de uma profissão que tem o corpo como suporte, a um só tempo, de projeção e declínio. O envelhecimento do corpo para além de não permitir a continuidade em uma carreira cuja dedicação tem início na infância

¹⁸⁸ Sobre a relação entre o capital escolar e a reconversão de trajetórias ver de Gisèle Sapiro “‘Je n’ai jamais appris à écrire’: les condition de formation de la vocation d’écrivain”. In: Actes de la recherche en sciences sociales, n. 168, *Vocations artistiques*, 2007, p. 24.

compromete também a beleza da forma corporal e a imagem que a bailarina conquistou a duras penas.

O processo que interrompe a entrada na cena, a participação nos espetáculos, o reconhecimento, a realização profissional diz respeito à existência efêmera da bailarina como celebridade. A “deformação” precoce da feição adquirida e necessária para a dança é mais uma violência do *metier* vivenciada pelas jovens que se preocupam em perceber “a hora de parar”, em saber “quando já deu o seu tempo”, para não ser alvo de decepção do público mais, principalmente, para manter no imaginário dos outros e de si o brilho de uma estrela e não a decadência da forma. Esse receio implica na mais cruel agressão simbólica e física dessa vocação: o sentimento de insegurança e de rebaixamento que induz, em nome da imagem, ao sacrifício de parar de dançar quando se atingiu o auge da carreira como bailarina.

Essa experiência é suplantada com doses de inconsciência e, muitas vezes, o desejo e ou a gravidez, a vida em família, são recursos que acabam por justificar essa passagem. Os planos que dizem respeito à transição de bailarina para outras ocupações são também encarados com distanciamento. Os projetos difusos e incertos sobre o futuro são reveladores do adiamento de tal decisão que implica na transposição do mundo do espetáculo e da glória para o de profissões comuns como produtora, professora de balé ou de língua portuguesa, nutricionista, assistente de ensaio, ou mesmo abrir uma academia de dança. Outro constrangimento relativo à profissão e ao envelhecimento do corpo é a grande frustração suscitada pelo desacordo entre a forma física e a maturidade intelectual. Quando o bailarino finalmente chega ao ponto de poder vivenciar esse equilíbrio, isto é, compreender o estilo, a coreografia; o corpo não responde mais como antes, a perna não sobe, a força é outra.

O envelhecimento do corpo é, portanto, um obstáculo significativo para essa carreira, que as novas tendências do meio buscaram superar na medida em que apresentaram alternativas de trabalhos coreográficos que demandam outros tipos de virtuosismo do corpo, nos quais a dimensão intelectual não é de se negligenciar. Essa perspectiva da dança de vanguarda já produziu seus efeitos no universo do estilo contemporâneo clássico. Exemplo disso, foi a iniciativa do *Balé da Cidade de São Paulo* de criar, em 1999, a *Companhia 2* destinada à bailarinos com mais de quarenta anos de idade. Ou mesmo a mudança de comportamento de algumas bailarinas, que

passaram a considerar a possibilidade de se manter na profissão atuando em outras formas de dança. A concepção de novas linguagens do movimento e do corpo ampliou a adesão a essa vocação.

A possibilidade de concluir a formação do ensino superior na área da dança é uma das razões que permite com que uma fração de bailarinas clássicas se mantenha nesse universo para depois realizar o salto profissional. Mas, para tanto, as jovens fazem um desvio dos modelos de dança que demandam força, virtuosismo, destreza e juventude e passam a atuar nas práticas mais cultivadas do movimento, que pressupõe a construção de um corpo sensível cujas qualificações estão mais assimiladas aos valores femininos da sutileza, da subjetividade, da complexidade, da profundidade. Dotadas de maior nível de instrução e de certa disposição cultural, as bailarinas de vanguarda fazem outro uso do capital corporal adquirido na experiência da aprendizagem clássica e, posteriormente, do estilo contemporâneo.

Oriundas das camadas médias estáveis e instruídas caracterizadas, no entanto, por condições sociais e econômicas medianas de pouca mobilidade e ou pelo déficit de disposições intelectuais e artísticas legitimadas, as bailarinas acionam as habilidades do corpo como margem de deslocamento social e de liberdade identitária. O capital do corpo sensível permite escapar a situação pouco flexível e determinada de origem por meio do ingresso em uma profissão de artista concebida para a atuação em multiatividades, e ainda indefinida. Além disso, a bailarina, por meio dos rendimentos do corpo, pode compensar as faltas simbólicas e sociais pela superioridade de sua feição “livre” e complexa e da *performance* física das percepções e dos sentidos estendidas a um estilo de vida alternativo, do qual participa todo o seu ser.

Ao libertar a bailarina da mecânica virtuosa da técnica clássica e do atletismo físico pela expressão subjetiva do corpo, as novas tendências da coreografia contemporânea encorajaram carreiras na dança. No entanto, essa concepção do movimento que contempla a idéia de se “dançar de acordo com o corpo que se tem” amenizou, mas não livrou a bailarina das restrições impostas pelas dificuldades de seu envelhecimento. Embora a dança de vanguarda tenha permitido o ingresso tardio na profissão e a atuação artística em idade mais avançada, o corpo também começa a dar sinais por volta dos quarenta anos quando se torna mais complicado, por exemplo, a

realização das atividades de queda e impacto com o chão. E isso impede a participação em determinados projetos, eventos e espetáculos.

Para vencer tais limitações, o corpo passou a ser concebido como instrumento de expressão artística e a idéia da profundidade do ser fez com que a atuação na dança levasse em conta a correlação entre o declínio do corpo e a transformação das formas de se dançar. Mas, isso implicou tomar a bailarina mais como suporte de virtuosismo dramático do que coreográfico. Exemplo emblemático de incentivo para esses profissionais e a figura é a encenação de Kazuo Ohno, bailarino e coreógrafo japonês considerado o mestre do “teatro buto”, uma linguagem artística que mistura dança com artes dramáticas.¹⁸⁹

A bailarina de vanguarda sofre muitas decepções quanto ao desejo de dançar e os limites de seu corpo. Mas, ao inculcar a crença dos discursos e práticas dessa estética desde o período de formação, os sentimentos de frustração são como que amainados. Converter-se à Nova Dança é também um meio de lidar com a escolha dessa vocação e o fantasma do envelhecimento do corpo de modo a permanecer na profissão e no palco por mais tempo, mesmo que seja atuando como bailarina, isto é, dando continuidade ao desejo de ser bailarina, em outros ofícios, em outras artes ou inventando novas funções no interior do meio coreográfico.

Ser um bailarino

Os caminhos que levam à vocação de bailarino são diversificados e a escolha pela dança tem que levar em conta a orientação para uma carreira em que os homens não estavam socialmente destinados.¹⁹⁰ A diferença mais expressiva no que diz respeito ao itinerário masculino reside entre aqueles que se dirigem ao estilo clássico contemporâneo e ao de vanguarda. Além disso, ao contrário do caso feminino, os universos de formação e atuação no meio coreográfico são apartados, não se comunicam, de modo que essa experiência se concretiza em espaços sociais distantes.

Uma fração minoritária entre os homens ingressou nesse mundo por meio do balé clássico, em torno de dez anos de idade. Mas, boa parte deles começou a

¹⁸⁹ Christine Greiner, *Buto: pensamento em evolução*, 1998.

¹⁹⁰ A questão sobre gênero e profissões artísticas é explorada por Hyacinthe Ravet em “Devenir clarinetteste: carrières féminines en milieu masculin”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 168, *Vocations artistiques*, 2007, p. 51.

estabelecer uma relação de proximidade com esse universo entusiasmada na adolescência por ritmos tipicamente brasileiros como o *Axé Music*, *É o Tchan*, *Lambada*. O interesse e as habilidades com esses tipos de dança induzem o incentivo de parentes e amigos para a participação em grupos amadores de *Hip-Hop* e a entrada em academias nas quais começam uma aprendizagem em variados estilos de dança. Para realizar essa formação mais heterogênea, os meninos têm o apoio de alguns familiares e, principalmente, de professores e agentes do meio que incentivam futuras carreiras masculinas.

Já nessa fase, os jovens dedicados ou que demonstram condições corporais apropriadas para dançar como ritmo, flexibilidade, facilidade em “pegar” as coreografias e tônus desenvolvido são alvos de convites para participar de projetos sociais relativos à dança, dos grupos das escolas ou independentes que fazem apresentações ou mesmo para trabalhar como *freelancer* em bandas, eventos ou publicidade. No caso masculino, a extensão de formação no exterior é elemento relevante de atração para a profissão. Uma vez dentro do circuito da dança os bailarinos entram em contato com as alternativas do sistema de bolsas de estudos em países estrangeiros. E, novamente, amparados pelos professores e pela ajuda de um ou mais membros da família conseguem viabilizar a estadia fora do país.

O período de educação se confunde aqui com o da profissionalização e por essa razão os homens passam a atuar no espaço de trabalho, em torno de 19 anos, idade próxima àquela de entrada na dança. E embora, como as mulheres, os bailarinos não sejam beneficiados pela herança cultural na dança e em outras artes, o acesso definitivo à carreira é em muito mobilizado pelas avós e professores e desencorajado pelos pais e pelas dificuldades com a técnica clássica. A falta de uma formação mais sólida na dança é motivo de insegurança e pode interromper o projeto caso o bailarino não faça investimentos para superar essa deficiência.

A aquisição dos procedimentos do balé clássico ocorre boa parte das vezes junto às possibilidades de trabalho e para além de viabilizar o desenvolvimento de condições corporais que permitem o acesso as companhias profissionais e a retirada da periferia do sistema da dança, processar no corpo essa formação tem para os homens outros significados, de dimensões mais profundas. O efeito produzido pela magia do balé clássico no imaginário desses jovens suscita sentimentos abstratos de atração por um

mundo da fantasia, da delicadeza e, sobretudo, da beleza que assume forma concreta nos corpos alinhados e definidos, evidenciados pela indumentária de malhas justas e luminosas; na atmosfera envolvida pela música erudita que deslocam os bailarinos em movimentos lindos, precisos e ordenados; nos espetáculos realizados em salas de teatros importantes, nos quais o palco com sua mecânica e artifícios asseguram sensações de encantamento e eleição.

A disposição ao sonho e aos sentidos líricos e a capacidade de sua conversão em um segundo “corpo adquirido”¹⁹¹ é elemento de continuidade na profissão. A dança é uma carreira que viabiliza um novo aprendizado do corpo que vai, a um só tempo, adestrar e libertar o bailarino. A atividade física atlética, porém, artística promove a superação da conformação de um “corpo a margem” do ponto de vista social, sexual, familiar e da própria dança. No caso dos homens, a inclinação a uma vocação considerada feminina diz respeito à combinação dos seguintes fatores: a indefinição quanto à sexualidade, a condição social e econômica declinante caracterizada pela suspensão entre as camadas média baixa e a popular, a instabilidade familiar e as dificuldades relativas ao investimento escolar capaz de garantir um nível de instrução que encaminhe para espaços de trabalho mais considerados do universo masculino.¹⁹²

Essa situação de desamparo marcada pela incerteza e o baixo grau de instrução que limita as possibilidades de empregos mais viris e que asseguram recursos econômicos suficientes para a sobrevivência, somada a uma experiência cotidiana em que predomina o convívio doméstico com as mulheres, principais responsáveis pela educação desses jovens, contribuem para a aproximação de uma carreira associada aos valores femininos que, no entanto, viabiliza outro tipo de formação, uma ocupação digna que os distancia de eventuais constrangimentos sociais e a probabilidade de salários atraentes na fase da juventude.

A aprendizagem menos extensa em variados estilos coreográficos tem menos impacto para a vocação, se comparada a das mulheres e dos bailarinos clássicos. Mas, o

¹⁹¹ Sobre a noção de *habitus* e a expressão da palavra *hexis* ver de Marcel Mauss “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e antropologia*, 2003, p. 404.

¹⁹² Esses são elementos de escolha da profissão artística que orientam ou não ao desvio de trajetória em detrimento a carreira. Gisèle Sapiro, “Je n’ai jamais appris à écrire: les conditions de formation de la vocation d’écrivain”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 168, *Vocation artistiques*, 2007, p. 24.

capital corporal adquirido na atuação das companhias profissionais de dança contemporânea clássica tem para os homens múltiplos rendimentos.¹⁹³

A ação e a virilidade físicas asseguram a modelagem de um corpo musculoso, definido e resistente, o que significa garantir e evidenciar na própria feição uma identidade bastante masculina, que se traduz em uma superioridade quanto aos conflitos da homossexualidade e a opção por uma profissão de mulheres. No entanto, atributos femininos como beleza, desenvoltura, sensibilidade, delicadeza são qualidades que atraem o bailarino que as assimila no corpo, que passa a ter uma dimensão artística. E o processamento formal de tais princípios é um meio de elaborar a sexualidade e de avançar a condição de artista. A *performance* virtuosa do corpo, permite ao bailarino compensar o déficit escolar e a situação econômica instável da qual são vítimas, mas, sobretudo, os sentimentos de inferioridade relativos à ambigüidade sexual, ao desajuste com a sua realidade e, em alguns casos, a sensação de terem sido entregues pelos pais a outros parentes.¹⁹⁴

Para os homens, a carreira na dança é uma grande oportunidade de converter um futuro desafortunado em uma trajetória mais bem sucedida. A profissão de bailarino garante a esses jovens um lugar mais estabelecido e seguro no mundo, de possível reconhecimento, no qual são tratados como “filhos” pelos professores e diretores das instituições que oferecem a eles uma identidade. E, além disso, ao dançar, nas aulas, nos ensaios e, principalmente, nos espetáculos, o bailarino é transportado para um universo mágico que o distancia da realidade social objetiva e torna-se alvo de sensações de prazer e liberdade produzidas pelo e no seu próprio corpo.

Na lógica vocacional, as condições de instabilidades vivenciadas pelos bailarinos e que facilitam o ingresso na carreira são reinterpretadas como signo de destino de eleição. Mas, para que essas faltas mobilizem uma mudança de rumo não é possível negligenciar, na experiência masculina, fatores como certa regularidade doméstica, o convívio e a responsabilidade familiar e comunitária, o apoio de parentes e amigos ao projeto e uma sensação de segurança, que permitem aos jovens se submeter à disciplina da profissão e do corpo responsável pela profunda transformação que vai

¹⁹³ Sobre as técnicas do corpo e o seu rendimento, consultar de Marcel Mauss “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e antropologia*, 2003, p. 410.

¹⁹⁴ A respeito das possíveis relações entre os déficits e as compensações entre atividades intelectuais e físicas ver de Gisèle Sapiro “Je n’ai jamais appris à écrire: les conditions de formation de la vocation d’écrivain”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 168, *Vocations artistiques*, 2007, p. 27.

redundar na *hexis* corporal de bailarino ¹⁹⁵, que está, no entanto, como a das mulheres, fadada ao envelhecimento.

Nesse sentido, os obstáculos relativos à carreira são muito parecidos com o das bailarinas. A diferença entre os homens reside em uma dificuldade maior em conceber a transição para outros ofícios. E na dura realidade de que ao envelhecer, se não foi possível conquistar um “nome” no meio que viabilize a atuação de professor ou coreógrafo, as oportunidades de trabalho diminuem o que inevitavelmente conduz ao retorno à condição de “dançarino”, isto é, aos espaços periféricos do universo da dança e às formas intermitentes de trabalho. As perspectivas de futuro profissional fora do meio da dança não são muitas para os bailarinos, assim como não eram antes do ingresso na carreira. O aprendizado nesse mundo é, portanto, um meio de adquirir disposições corporais e artísticas que devem ser utilizadas para reconversão em atividades na própria dança. Mas, a dificuldade de reconhecimento e o envelhecimento e a vulnerabilidade em relação às condições corporais comprometem essa continuidade que é enfrentada pelos bailarinos de maneira indefinida e com insegurança.

Os homens alternativos e a dança

Oriundos de outros universos sociais e dotados de nível superior de instrução e de certo capital cultural, os bailarinos de vanguarda tem uma experiência de vida muito diferente dos demais profissionais do meio coreográfico. E uma relação com a dança caracterizada pelo distanciamento e vivenciada no plano da profissão como uma segunda ocupação, onde se realizam como seres humanos.

Para os bailarinos de vanguarda a formação e a profissionalização ocorrem entrelaçadas e em idade mais avançada. Os homens se dirigem à dança em torno de trinta anos e a atuação profissional começa a se realizar logo na seqüência. A participação anterior em atividades físicas e culturais é um fator que desperta o interesse por essa aprendizagem, que é em muito estimulada pelos professores e integrantes do meio preocupados em recrutar homens para esse universo. A experiência em instituições, companhias ou cursos de dança no exterior é também um recurso de encorajamento a prática. Já o apoio ou a resistência da família perde importância nesse

¹⁹⁵ Embora os bailarinos sejam recrutados nas camadas menos privilegiadas, eles não fazem parte das frações mais deserdadas desses segmentos. Próximo dos boxeadores, esses profissionais situam-se nas bordas da integração socioeconômica estável. Loïc Wacquant, *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, 2002, p. 61.

caso, na medida em que essa é uma opção realizada na fase adulta e pode ser conciliada com outras atividades profissionais. Além disso, os parentes dos bailarinos não têm contato nenhum com a dança ou com outras artes. O projeto é, portanto, um investimento pessoal cujo salto profissional tem relação com os incentivos do próprio meio, entre outros fatores.

Apesar dos esforços empreendidos, a dança de vanguarda se mantém como uma profissão feminina, que tem muitas dificuldades em fazer render carreiras masculinas. O que facilita em muito o acesso de homens nesse mundo e a rápida conversão dos mesmos em profissionais.¹⁹⁶ Isso somado à perspectiva interdisciplinar da dança experimental e a maior durabilidade do corpo para a *performance* artística são elementos centrais de atração para essa vocação. Além disso, diferente do teatro, da música, das artes plásticas, etc. a coreografia de vanguarda não exige no que diz respeito aos homens uma formação ou investimentos anteriores maiores para tornar-se um artista e atuar no espaço de trabalho do mundo da cultura. Na dança, os homens são requisitados, a disputa é pouca e a legitimidade é certa. Essas facilidades aceleram o processo de concretizar o desejo de se realizar no universo artístico suscitado pela crise em relação a escolhas de carreiras mais convencionais, vistas como burocráticas e ligadas aos valores masculinos do mercado.

Por meio da atividade física e terapêutica que caracteriza a dança de vanguarda é possível lidar com questões da sexualidade, da emoção, dos sentimentos indeterminados em relação à família e dos conflitos e percepções do que é próprio do “humano”, da “essência”. As disposições a essas sensibilidades mais femininas não tem relação com a deficiência de capital escolar ou com condições sociais e econômicas comprometidas. O aprendizado de outro corpo faz nexos com a vivência comunitária e com a possibilidade da experiência de um modo de vida de artista que assegura uma posição alternativa no mundo. O capital corporal é aqui um recurso que faz aumentar o nível superior de instrução e o relativo capital cultural dos quais os bailarinos são detentores. E a sua compensação diz respeito à aquisição de disposições simbólicas e intelectuais mais consagradas no plano da arte, que garantem rendimentos sociais indefinidos, porém, considerados mais legítimos que os da condição de origem.

¹⁹⁶ Para uma análise sobre as facilidades dos homens no acesso a dança, ver de Ana Sabrina Mora “Danza, género y agencia”. In: *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en ciencias sociales*, n. 4, 2009, p. 6.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há um único fator que explique a misteriosa adesão à dança como profissão. As condições sociais de formação da vocação de bailarino dizem respeito a um conjunto de elementos, que na sociedade contemporânea se redimensionaram e desencadearam um processo de reconstrução dos fatores integrantes da vocação. A atração por esse universo tem no encantamento pela prática um primeiro impulso para a racionalização da escolha.

A crença no mito da bailarina, produzida na autonomização do campo coreográfico é o que mobiliza a aquisição da disposição constitutiva do *habitus* de bailarino, viabilizada por uma aprendizagem longa e sistemática em instituições de educação informal. A rejeição de uma formação metódica articulada à elaboração dos procedimentos contemporâneos da arte do movimento que, por sua vez, configuram um novo corpo para a dança, promove um balanço sobre os investimentos relativos à educação do corpo e ao nível de instrução do bailarino e assegura ao meio outro tipo de capital cultural, mais legitimado. Essa mudança vai reorientar os itinerários que dirigem a vocação, que no domínio da vanguarda pode levar a uma espécie de negação da própria dança.

A despeito dessas diferenças, a *hexis* corporal de bailarino é recurso de projeção social que implica, no entanto, na submissão aos sacrifícios morais, corporais e materiais impostos por essa prática. A construção de tais corporalidades e subjetividades apesar de estabelecer entre o bailarino e a dança uma relação de profunda intimidade, uma ligação de estreita afinidade entre a modelagem e os sentidos do corpo e esse universo não é, contudo, garantia para o acesso a profissão. A inclinação para esse mundo reside, particularmente, na correlação entre o *habitus* de bailarino e o *ethos* de classe. De modo que a origem social é elemento relevante e plataforma para esse salto.

Embora a configuração dos grupos de bailarinos profissionais tenha dimensão social heterogênea, o recrutamento para a dança é efetuado, sobretudo, entre as frações das camadas médias urbanas. E as variações entre os segmentos mais ou menos privilegiados desse espaço dizem respeito à relação entre os agentes e o nível de instrução e de capital cultural, que distinguem os itinerários entre estilos e gêneros. Além disso, um dos principais atrativos para a dança é a presença de fatores de

transgressão presentes nessa vocação, que fazem render carreiras femininas e masculinas nos diferentes modelos estéticos coreográficos.

A escolha pela dança como profissão tem relação com deslocamentos, com a reconversão, operada pelo corpo, de trajetórias prováveis. Essa é uma atividade cuja atuação de “corpo e alma” permite a superação da condição de existência, a conquista de uma nova identidade, a experimentação e a vivência de sexualidades que se concretizam no poder e no prazer de levar o corpo cada vez mais além de seus limites físicos ou sensíveis. Entre os bailarinos clássicos contemporâneos, a subversão não aparece como oposição ao sistema ascético e opressor a que estão submetidos, mas é a adesão a ele que leva às rupturas materializadas pelo corpo. A efetividade da própria técnica reside na possibilidade de transgressão: “girar e girar sobre a ponta de um pé é principalmente uma exibição de virtuosismo técnico, e o resultado de anos de uma prática disciplinar sobre o corpo; mas também significa para quem a executa, a experiência de burlar a lei da gravidade, de conhecer e manejar o próprio corpo, de criar e de fazer arte.”¹⁹⁷ A conversão ou opção para a dança de vanguarda é um ato “revolucionário” que se realiza na explicitação da contestação à coerção e disciplina que caracterizam o universo do balé e na recusa da aceitação da ordem estabelecida. Disso decorrem as interrupções e a desconstrução do corpo, que ganha contornos alternativos.

Da aprendizagem da dança redundava uma segunda formação do corpo, que vai produzir a transformação da *hexis* corporal tomada como suporte da mudança de rumo daqueles que se convertem em bailarinos profissionais e buscam traçar outro destino social. Ser bailarino é dar o seu corpo em espetáculo o que supõe a aceitação de exteriorizar-se e, portanto, de ter uma consciência satisfatória de si e da imagem que fazem de si.¹⁹⁸ A dança permite pelo conhecimento e a elaboração de outro corpo o desembaraço de seus constrangimentos e a aquisição de uma apreensão positiva do mesmo. No envolvimento com esse corpo e com o seu *ethos* é que reside o ato subversivo.

Tornar-se bailarino é fazer da construção das corporalidades e subjetividades secretas à dança, fabricadas e sentidas na rotina dessa profissão, outros e novos modos

¹⁹⁷ Ana Sabrina Mora, “Danza, gênero y agencia”. In: *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en ciencias sociales*, 2009, p. 15.

¹⁹⁸ Pierre Bourdieu, “Les paysan et son corps”. In: *Le bal des célibataires: crise de la société paysanne en Béarn*, 2002, p. 117.

de vida experimentados no cotidiano como liberdades conquistadas. E cujo sentimento extremo de transcendência se opera no palco, porque em cena é possível fazer coisas que não se faz na vida. Ao definir em palavras a sua paixão pela dança, uma estrela da Ópera de Paris revelou a sensibilidade de uma emoção implicada de peso e leveza, compartilhada entre os portadores dessa particular inclinação: Ser bailarino é, antes de tudo, ter “uma necessidade enorme de existência” e um meio de capacitá-la como estilo de vida.

BIBLIOGRAFIA

- ARRUDA**, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP, Edusc, 2001.
- BAUDELAIRE**, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.
- BEAUMONT**, Cyril. *O livro do ballet*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1953.
- BECKER**, Howard. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.
- BENNETT**, Tony & outros. *Culture, class, distinction*. Londres, Routledge, 2008.
- BENZAQUEN**, Ricardo. *Os gênios da pelota: um estudo do futebol como profissão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1980.
- BLAND**, Alexander. *A history of ballet and dance*. Londres, Barrie & Jenkins, 1976.
- BOLTANSKI**, Luc. *As classes sociais e o corpo*. São Paulo, Paz e Terra, 2004.
- BOURCIER**, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU**, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp; Porto Alegre, RS, Zouk, 2007.
- *Coisas Ditas*. São Paulo, Brasiliense, 2004.
 - *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo, Zouk, 2002.
 - *Le bal des célibataires: crise de la société paysanne en Béarn*. Paris, Éditions du Seuil, 2002.
 - *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
 - *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
 - *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
 - *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.
 - “Remarques provisoires sur la perception sociale du corps”. In: Actes de la recherche en sciences sociales, 14 – *Présentation et représentation du corps*. Paris, 1977.
- BRAVI**, Valeria Cano. *Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: Dança cênica em São Paulo 1991-2001*. São Paulo, Usp, Eca, Mestrado, 2001.

- BUSCATTO**, Marie. “Ethnographies du travail artistique: apports et usages épistémologiques”. In: Sociologie de l’art, opus 9-10 – *Questions de méthode*. Paris, Harmattan, 2006.
- CAMARGOS**, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo, Editora Senac, 2001.
- CSORDAS**, Thomas. *Corpo, significado, cura*. Porto Alegre, UFRGS, 2008.
- ELIAS**, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.
- FARO**, Antonio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.
- FAURE**, Sylvia. “Les structures du champ choréographique français”. In: Actes de la recherché en sciences sociales, n.175 – *L’insécurité comme condition de travail*. Paris, Seuil, 2008.
- *Apprendre par corps: Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris, La Dispute, 2000.
- FREUD**, Sigmund. *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- GASTÓN**, Enrique. “Sociologia del ballet. Entre lo único, lo mediaizado y lo racional”. In: Revista española de investigaciones sociológicas, vol. 84, 1998.
- GAY**, Peter. *Modernismo: O fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo, Cia. das Letras, 2009.
- GOFFMAN**, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 2008.
- GREGORI**, Maria Filomena. *Viração: experiências de meninos de rua*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.
- GREINER**, Christine. *Buto: pensamento em evolução*. São Paulo, Escrituras Editora, 1998.
- GUEST**, Ivor. *Le ballet de l’Opéra de Paris*. Paris, Flammarion, 2001.
- GUYS**, Constantin. *Fleurs du mal*. Paris, Musée de la vie romantique, 2003.
- HAMMOND**, Phillip e **HAMMOND**, Sandrah. “The internal logic of dance: A Weberian perspective on the history of ballet”. In: Journal of Social History, vol. 12, n. 4, 1979.
- HANNA**, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

KATZ, Helena. “O coreógrafo como DJ”. In: Lições de dança 1. (org. Roberto Pereira e Silvia Soter), Rio de Janeiro, Faculdade da Cidade, 1998.

LAPLANCHE, J.; **PONTALIS**, J. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política* (vol. 1). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

MAUGER, Gérard. *L'accès à la vie d'artiste: Sélection e consécration artistique* (org. Gérard Mauger). Paris, Éditions du Croquant, 2006.

MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo” e “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo, Cosac & Naif, 2003.

MENGER, Pierre-Michel. *La profession de comédien: Formation, activités at carriers dans la démultiplication de soi*. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1997.

MICELI, Sergio. *A elite eclesiástica brasileira 1890-1930*. São Paulo, Cia. das Letras, 2009.

- *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.

MORA, Ana Sabrina. “Danza, género y agencia”. In: *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, n. 4. Buenos Aires, 2009.

- “Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica”. In: *Revista Question*, n. 17. La Plata, 2008.

MORAES, Eliana. “A mecânica lírica do corpo”. In: *Oito ou nove ensaios sobre o grupo corpo* (org. Inês Bogéa). São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, Cosac & Naif, 2007.

NAVAS, Cássia. *Cisne Negro Cia. de Dança*. São Paulo, Retrato Editora, 2006.

NOVERRE, Jean-George. *Cartas sobre dança*. Trad e intr. De Marianna Monteiro. São Paulo, Edusp, 2006.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940 - 1968*. Tese de livre-docência apresentada no Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo-Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

RINGER, Fritz. *A metodologia de Max Weber: unificação das ciências culturais e sociais*. São Paulo, Edusp, 2004.

RIZ, Katuska Scuciato. *Trabalho e formação profissional em dança*. Trabalho de conclusão de curso apresentado no Departamento de Ciências Sociais Aplicadas à Educação. São Paulo – Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

SAPIRO, Gisèle. “La vocation artistique entre le don et don de soi” e “Je n’ai jamais appris à écrire: Les conditions de formation de la vocation d’écrivain”. In: Actes de la recherche en sciences sociales, n. 168 – *Vocations Artistiques*. Paris, Seuil, 2007.

SEGNINI, Liliana. Relatório do Projeto Temático “Trabalho e formação profissional no campo da cultura: Professores, músicos e bailarinos”, 2007.

- “Relações de gênero nas profissões artísticas: Comparação Brasil-França.” Texto apresentado no Seminário Internacional *Mercado de Trabalho e Gênero*, 2007.

SINGLY, François de. *Le questionnaire*. Paris, Armand Colin, 2006.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. “Danser au-delà de la douleur”. In: Acte de la recherche en sciences sociales, n. 163 – *Santé et Travail: Déni, visibilité, mesure*. Paris, Seuil, 2006.

- “La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle: Les cas des danseurs contemporains.” In: Sociologie de l’art, opus 5 – *Le travail artistiques*. Paris, L’Harmattan, 2004.

- *Le métier de danseur contemporain*. Thèse pour Le doctorat sous la direction de Gérard Mauger. Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001.

SOUZA, Gilda de Mello. *A idéia e o figurado*. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2005.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e Alma: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

WEBER, Max. *A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais*. São Paulo, Ática, 2006.

- *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 2004.

- “O sentido da ‘neutralidade axiológica’ nas ciências sociais e econômicas. In: *Metodologia das ciências sociais* (vol. 2). São Paulo, Cortez; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2001.

- “A sociologia da religião”. In: *Economia e Sociedade* (vol 1). Brasília, DF, Editora Universidade de Brasília – São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

- *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo, Edusp, 1995.

- “Rejeições religiosas do mundo e suas direções”. In: *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1982.

Fontes

Dictionnaire de la Danse Larousse (org. Philippe Le Moal). Paris, Larousse, 2008.

Les acquisitions techniques en danse contemporain: Cahiers de la pédagogie. Paris, Centre Nacional de la Danse, 1999.

Bailarinos fazem contorcionismo financeiro para escapar da crise, Neila Baldi. Texto publicado na Gazeta Mercantil, São Paulo, 2 de março de 2008.

Documentários:

Tavernier, Nils, *Tout près des étoiles: les danseurs de l'Opéra de Paris*, França, 2001.

Wiseman, Frederick, *La danse: le ballet de l'Opéra de Paris*, França, 2009.

Cadernos de campo – dança contemporânea.

23 entrevistas.

Fotografias.

Sites:

www.pucsp.br

www.ufba.br

www.iar.unicamp.br

www.dedalus.usp.br

www.luciavillar.com.br

www.inep.gov.br

www.antropologiadelcuerpo.com

ANEXOS

Tabelas profissão de parentes e nível de instrução

Nova Dança – profissão dos pais	Camada alta e média alta	Camada média	Camada média instruída	Camada média não instruída	Camada média baixa instruída	Camada média baixa não instruída	Camada popular
Mulheres	Cafeicultor (Paraná).	Empresário médio comércio (Artefatos de borracha).	- Sociólogo (Professor universitário da Usp de Piracicaba). - Geólogo (professor de universidade privada e do ensino fundamental e médio).				Zelador (Guarulhos, SP). Não conseguiu tornar-se bailarina, outras funções na companhia).
Homens	- Arquiteto. - Engenheiro.		- Físico (Professor de universidade privada e do ensino fundamental e médio da rede pública/Funcionário do Prodesp).				Pequeno comerciante (Dono de quitanda).
Cisne Negro –							

profissão dos pais ou de quem criou

Mulheres	- Empresário de firma de rastreamento de veículos.	- Químico (Trabalha com pintura automobilística na Basf)			Pequeno comércio antes (Círculo do livro da Editora Abril)	- Assistente de enfermagem. - Vendedor de material didático para escolas	
Homens	Engenheiro mecânico da Volkswagen (São José dos Campos).	- Avô: Coronel da PM e tenor de ópera do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Sepetiba, RJ). Pai: Encarregado de estoque.	Empresário médio (Dono de restaurante em Brasília)	Tia: Psicóloga da FEBEM de Guará. Avó: Dona de casa (São José dos Campos)	Avó: Pequeno comerciante (Dona de restaurante na periferia de SP, São Matheus) . Pai: Não sabe ao certo, trabalha com políticos malufistas, "faz rolos".	Segurança.	

Nova Dança	E.F.M privada	E.F.M pública	E.F.M privada e pública	Curso técnico	Ensino superior privada	Ensino superior pública	Ensino superior privada e pública	Pós-graduação
Mulheres	- Londrina. - São Paulo: Colégio Galileu Galilei. - Piracicaba: Colégio Objetivo. - São Paulo: Colégio Pueri Domus. - São Paulo: Colégio Equipe.	- Guarulhos.			- São Paulo: Anhembi Morumbi, Dança bolsista. - São Paulo: Anhembi Morumbi, Dança.	- Campinas, Dança. - Campinas, Dança. - São Paulo: USP, Ciências Sociais.	- Paraná: UEP, Educação Artística. São Paulo: São Judas Tadeu, Artes Cênicas. - São Paulo: USP, Ciências Sociais.	- Londres: Especialização na London Contemporary Dance School. - São Paulo: USP-ECA, Mestrado.
Homens	- São Paulo: Colégio Lorenzo Castanho. - São Paulo: Colégio Mackenzie –		- São Paulo: escola no bairro do Ipiranga.	- São Paulo: Escola técnica federal de mecânica. - São Paulo: Escola de Teatro Carmina	- São Paulo: Anhembi Morumbi, Arquitetura. - São Paulo: PUC, Direito.	- São Paulo: USP, Física.		- São Paulo: Mackenzie -Artes Visuais, Mestrado.

	bolsista.		Domus.	
Cisne Negro				
Mulheres	- São Bernardo do Campo.	- Varginha, MG.	- São Paulo.	- São Paulo: Anhembi Morumbi, Hotelaria.
	- São Paulo.			
	- São Paulo: escola no bairro de Interlagos.			- São Paulo: São Judas Tadeu, Letras (em curso).
	- São Paulo: escola americana.			
Homens	- Sepetiba, RJ.	- São José dos Campos.	- Brasília.	São José dos Campos: Curso técnico de automecânica da Volkswagen.
		- São Paulo, Cotia.	- São Paulo: escolas no bairro de São Matheus. Na privada – bolsista, bailarino.	

Nova Dança – profissão das mães.	Camada alta e média alta	Camada média	Camada média instruída	Camada média não instruída	Camada média baixa instruída	Camada média baixa não instruída	Camada popular
Mulheres	- Dona de Casa.	- Psicóloga: Dona de casa.	- Pedagoga. - Artista plástica (Professora de universidade privada). - Bióloga (Professora do ensino fundamental e médio da rede pública e particular).		- Professora de português do ensino fundamental e médio da rede pública.		- Dona de Casa.
Homens	- Dona de casa.					- Dona de casa.	
Cisne Negro – profissão das mães							
Mulheres	- Dona de casa.	- Dona de casa. - Bailarina: proprietária e			- Dona de casa.	- Assistente de enfermagem. - Dona de	

			diretora de escola de dança no bairro de Interlagos.		casa.	
Homens	- Dona de casa.	- Dona de casa.	Pequena empresá- ria (Dono de restauran- te em Brasília com o marido).	- Pedagoga (Diretora de creche do Estado)		Dona de casa.

Tabelas Cisne Negro

Morfologia

Bailarinas Cisne Negro	Informante 1	Informante 2	Informante 3	Informante 4	Informante 5	Informante 6
Idade e lugar onde nasceu	26 anos. São Bernardo do Campo - SP	31 anos. São Paulo – SP	22 anos. Varginha – MG	22 anos. São Paulo – SP	28 anos. São Paulo - SP	19 anos. São Paulo – SP
Cor	Branca	Branca	Negra/more	Branca	Branca	Branca

			na			
Nível de instrução	Ensino fundamental e médio (privada) Faculdade de Hotelaria Anhembimorumbi (privada)	Ensino fundamental e médio (privada e pública)	Ensino fundamental e médio (pública) Faculdade de letras (em curso) São Judas Tadeu (privada)	Ensino fundamental e médio (privada e curto período pública)	Ensino fundamental e médio (privada)	Ensino fundamental e médio (escola americana, privada)
Condições familiares	Estáveis	Estáveis	Estáveis	Estáveis	Estáveis	Estáveis
Profissão do pai	Químico Trabalha com pintura automobilística na Basf.	Comerciante Círculo do livro Editora Abril.	Assistente de enfermagem	Gerente de vendas de máquinas (não sabe para que servem as máquinas)	Vendedor Material didático para escolas	Sócio de empresa de rastreamento de veículos
Profissão da mãe	Dona de Casa	Dona de casa e trabalha com o pai	Assistente de enfermagem	Bailarina. Diretora e professora de sua escola de dança	Dona de casa	Dona de casa
Opção sexual	Heterossexual	Heterossexual	Heterossexual	Heterossexual	Heterossexual	Heterossexual
Relação amorosa e profissão do parceiro	Casada com fotógrafo	Solteira	Solteira	Namorado bailarino do Balé da Cidade de São Paulo	Casada com fisioterapeuta. Trabalha como enfermeiro área dos pulmões	Solteira
Bairro	Perdizes –	Jabaquara	Vila	Interlagos	Planalto	Vila Beatriz

atual e com que mora marido – sozinha Mariana - república com amigas com os pais paulista - marido com os pais

Trajectoria – Carreira

Bailarinas Cisne Negro	Informante 1	Informante 2	Informante 3	Informante 4	Informante 5	Informante 6
Idade de ingresso na dança e outras atividades físicas	Ginástica Olímpica e Jazz: 10 anos. Balé: 11 anos.	Balé: 3 ou 4 anos.	Jazz: 11 anos. Balé: 14 anos.	Balé: 2 ou 3 anos.	Balé: 5 ou 6 anos.	4 anos.
Porque ingressou na dança e incentivos na fase de formação.	Incentivo do pai para atividade física séria e achava o máximo amiga da escola bailarina. Incentivo da professora de Jazz: talento para o balé, condições e físico que favorece.	Para fazer uma atividade e “não enxer o saco da mãe”. Incentivo das professoras “tem jeito para o negócio”, convite para dançar em academias. Mãe gostava e incentivava.	Incentivo da professora de Jazz: por ser magrinha e ter o tipo físico do clássico sugere o balé.	Mãe bailarina. Apoio dos pais. (material e moral)	Mito bailarina, insistência Denise e incentivo da diretora da escola de dança em frente a sua casa. Incentivo pais material e moral.	Mito da bailarina. Insistência Victoria. Apoio da mãe e do pai. (moral e material)
Família e arte	Não	Não	Primo de criação do pai bailarino	Mãe bailarina.	Sonho da mãe de ser pianista.	Pai músico amador (violão e guitarra). Avó musicista

						profissio nal: Aulas e orquestra sanfônica (sanfona)
Formação na dança.	Balé clássico: média de 8 anos. Escola de bairro de São Bernardo do Campo.	Balé clássico: média de 15 anos. Escola de bairro e Escola Municipal de Bailados.	Jazz: 4 anos. Balé: média de 7 anos. Escola de Varginha MG e Escola Cisne Negro (bolsista)	Balé: média de 16 anos. Escola de bairro da mãe; Pavilhão D e Ismael Guiser	Balé: média de 12 anos. Escola de bairro.	Balé: média 14 anos. Escola de bairro e Escola Cisne Negro.
Viagem ao exterior	Não	Não	Não	Bolsa de estudos Alemanha, Mannheim (1 ano). Turnê com companhia estrangeira Irlanda e Londres (3 meses).	Não	Deixou de fazer faculdade no exterior para dançar na Companh ia do Cisne Negro.
Incentivos e obstáculos para profissionaliz ação	Conflito pai, mas certo apoio material. Apoio mãe e persistênci a pessoal.	Conflito pai. Apoio mãe (frustração com dança – avô achava atividade de vagabunda) e professore	Condição do pai para continuar a dançar: fazer uma faculdade. (Apoio material) Indecisão pessoal sobre a	Apoio dos pais. (apoio material e moral) Bolsa exterior. Concorrênc ia: Barrada em audições.	Incentivo e apoio dos pais. (material e moral) Incentivo professora e reconhecim ento no meio por sua	Pais incentivo e apoios. Incentivo D. Hulda que faz convite para ela ingressar na Companh ia.

		s – talento e físico. Persistência pessoal. Interrupção do apoio financeiro do pai com 17 anos.	dança. Incentivo da professora de Varginha, que tem relações com D. Hulda.		qualidade técnica. Dificuldades financeiras para gastos da formação.	
			Concorrência: Barrada em audições.			
Idade de ingresso na carreira	17 anos.	17 anos. Interrupção, 19 anos. Retorno, por volta de 26 anos.	Por volta dos 18 anos.	Por volta dos 18 anos.	17 anos.	17 anos.
Recrutamento	Audições em Companhia e audição e participação no Quebra Nozes.	Audição musical e Quebra Nozes. Convite D. Hulda para estagiar na Companhia.	Barrada em audições. Relação da professora de varginha com D. Hulda. Permanece na escola fazendo aulas e dançando esperando oportunidade. Quebra Nozes e estágio na	Bolsa exterior. Barrada em audições. Audição Quebra Nozes e Dani para estagiar na Companhia. Relações: a mãe havia sido bailarina do Cisne.	Bailarina contratada da Escola Cisne Negro para dançar em festivais e ganhar troféus para consagrar a instituição. Audição e participação no Quebra Nozes Convite e audição Balé Guáira. Negociação D. Hulda,	Bailarina da Escola Cisne Negro. Convite de D. Hulda para estagiar com promessa de contrato.

			Companhi a sem audição.		que depois de muita queda de braço e relações com diretora do Guaira, a convida para estagiar com promessa de contrato.	
Carreira	Companhia Clássica TMSP (extinta), participaçã o no Quebra Nozes e estagiária Cisne Negro. Interrupçã o: Faculdade de Hotelaria e grupos independe ntes. Ingresso como profissional na Companhia Cisne Negro.	Aula de balé para crianças. Interrupçã o: trabalha como jornalista. Faculdade de publicidad e e jornalismo interrompi das. Musical, grupos independe ntes e participaçã o no Quebra Nozes. Estagiaria e profissiona l da Companhi a Cisne Negro.	Estagiária de Companhi a de Dança de BH. Aulas de balé para crianças carentes na escola de Varginha. Bolsista da Escola Cisne Negro, estagiária e profission al da Companhi a Cisne Negro.	Turnê na Irlanda. Participaçã o no Quebra Nozes, grupos independe ntes, estagiária e profissional da Companhia Cisne Negro. Professora de balé na escola da mãe.	Escola Cisne Negro e participaçã o do Quebra Nozes. (papéis principais) Companhia Balé Teatro Guaira, Curitiba. Desempreg o e grupos independen tes. Estagiária e profissional da Companhia Cisne Negro.	Estagiária e profissio nal da Companh ia Cisne Negro.

Envelhecimento do corpo e interrupção da dança	Não tem idade definida. Mudança do tipo de trabalho. Depende do físico e de machucados.	Depende do tipo físico: até 45 anos. Quando fica mais velho muda o tipo de dança e sua concepção.	Quem tem sorte dança até os 40 anos.	“Tem que ter “semancol”, saber quando já deu seu tempo”. Cita Lorena, bailarina do Cisne que parou na fase auge (filho). “Todos têm aquela visão maravilhosos a dela, não ficou passando por ridículo.”	“Saber a hora de parar”. Cita Lorena. Preocupação com a imagem. E filhos.	“Saber o momento de parar” “Ele era lindo e envelheceu”. Cita Lorena. Preocupação com a imagem. Filhos, família e machucados.
Reconversão	Bailarina	Produção no campo artístico e abrir espaço de dança (sonho).	Professora de português e inglês em escola de ensino fundamental e médio.	Diretora e professora da escola de dança da mãe.	Indefinida: Faculdade de psicologia ou nutrição. Ensaíadora, assistente de ensaio ou abrir academia com amigos.	Nutrição para esportistas e bailarinos.

Subjetividades

Bailarinas Cisne Negro	Informante 1	Informante 2	Informante 3	Informante 4	Informante 5	Informante 6
Sacrifícios	- Conviver	- Conflito	- Pouco	-	-	- Conciliar

e submissão do corpo	com dor e cansaço físico. - Desgaste físico: “tem que gostar muito”; ritmo de trabalho pesado, além dos ensaios - os espetácul os em que o esforço físico é dobrado pela adrenalina e emoção . - Versatilida de e ritmo dos espetácul os agride muito o corpo. - Conflito com o pai “uma guerra” para ser bailarina. - Concorrênc ia do mercado entre mulheres. 1 vaga para 150	com o pai, que para de dar apoio material. Começa a dar aulas de balé para continuar. - Ascese. Adolescênc ia interrompi da: festas, saída com amigos, paquera, “fase do namoradin ho”: aulas até a noite, ensaios final de semana e férias. “Eu gostava, não estava me sacrificand o. Mercado restrito.	talento, não passa nas audições. - Dificultad e de se posicionar no meio e se submete a esquemas precários: aulas o dia todo no Cisne, trabalho sem ganhar com a escola do Cisne, fica no seu cantinho até ser chamada para ajudar. - Conflito com o pai: anos de incerteza, dúvidas, sofriment os, choros, brigas. - Nomadism o em São Paulo. - Associa sua	Concorrênc ia no mercado entre mulheres. Muitas audições que não passa, apesar de sua dedicação e esforço. - Preconceit o com a profissão. - Deixa de fazer faculdade para se profissiona lizar. - Não tem físico privilegiado então trabalha intensame nte a técnica clássica. - Morar no exterior muito nova. E ritmo de turnês no exterior: Ir de cidade a cidade, de hotel a	Investiment o material dos pais em fase de formação (tinham dificuldades). - Pequenos serviços na escola de dança para arrecadar fundos para festival. - Ascese. Saia da escola de dança às 21hs. Viver para o balé. - Formação escola prejudicada pelo ritmo do balé e não fez faculdade. - Instabilidad e de trabalho e desempreg o. Exploração do mercado. - Arte que não tem incentivo da cultura.	estudos com dança. -Não ter viajado ao exterior para dançar. - Ascese e adolescênc ia. Não participa dos encontros das amigas, festas, etc. Pensa em parar e um professor a incentiva: Vai valer a pena. Apoio dos pais indispensá vel: Ensaios finais de semana e férias (não podem viajar). - Dificuldade e sofrimento de dançar o clássico. Colocar ponta, sacrifícios corporais por conta de pouco treino
----------------------------	--	--	---	---	---	---

meninas: “tem que ter sorte, tem que ser boa, tem que ser o seu dia”.

-

Desrespeito com a profissão de bailarino: “Sou bailarino. Mas no que você trabalha?”

persistência e sofrimentos com o fato de não querer voltar para Minas.

- Pequenos serviços.

Mercado muito competitivo.

hotel.

- Se submeter a posição inferior na Companhia e pequenos serviços como vender camisetas.

- Carreira curta e poucas possibilidades de trabalho depois.

- Seu maior sofrimento: Ter que dançar o clássico.

Submeter o corpo acostumado com o contemporâneo a ponta. Dor insuportável “vontade de arrancar o pé fora”. E desgastar sua imagem, já que não está treinando mais o clássico.

-

Dificuldade em não ser mais reconhecida pelo meio depois de retorno de Curitiba.

Depressão no período de reinserção

clássico e porque não gosta mais de clássico. Preconceito das pessoas com a profissão de bailarina.

-

Dificuldade de conciliar a dança com a família e filhos.

- Para tornar-se bailarino: “tem que gostar muito, ter muita disciplina, acho que aprende a gostar mais do que realmente gosta”.

- Dedicar a sua vida. Muita dedicação.

					no meio de São Paulo.	
					-	
					Dificuldade da escola de bairro se impor nos festivais; O que consegue é por mérito.	
					-	
					Dificuldade de interpretação no palco.	
					- Ganha seleção para festival no Japão, mas não tem recursos para viajar.	
Condições corporais	- Dor na lombar. - Dor e cansaço físico todo mundo vai ter. - Manutenção do corpo para evitar lesões: pilates e musculação. Recursos próprios (salvo	Balé clássico é ingrato: “ela é bonita, mas não tem físico”. - Experiência com dança contemporânea: “meu Deus não sei mais dançar”. - Estética corporal:	Ainda não trabalhou tão pesado, de modo que nunca se machucou . (pesquisa de campo: ela tomava remédio todo ensaio)	Hiper - lordose, dor nas costas. - Manutenção do corpo com recursos próprios: RPG e musculação. - Todo dia é uma dor em lugar	-Hérnia servil. - “Saber conviver com a dor”. Dores e machucados todos vão ter. - Manutenção com recursos próprios: pilates e RPG.	- Distensão de músculo e dedinho quebrado. - Manutenção com recursos próprios: prevenção de lesões com pilates e massagens. Odeia ter que fazer RPG: “É como

metade do pilates que a Companhia paga).	“Quando você está gostosinha te chamam para conversar.”	diferente. -	- lesões, cirurgias, dores e machucados fazem parte desse universo de trabalho.	trocar o óleo do carro”.
- Corpo versátil: “blindado (corrige) quanto mais células você tem para se movimentar melhor”.		Administração do capital corporal: exaustão física, saber administrar para agüentar até o final do dia de trabalho.		- Anti-inflamatório e relaxante muscular.
- Clássico e contemporâneo: musculatura forte x dança mais humana.		- Não tem físico privilegiado : muito treino de clássico para não perder a técnica. No Cisne isso não é possível por causa da exaustão.		- Aprender a conviver com a dor. Dizer que não machuca é hipocrisia.
		- Anti - inflamatório e relaxante muscular.		- “Bailarino quando machuca não quer ficar parado”.
				- Machucados na dança: fratura por estresse, distensão de músculo, contratura.
				- Quando quebrou o dedinho tinha espetáculo: “Taca um sprezzinho e só vai sentir dor no dia seguinte do

						espetáculo”.
						- Dançar em lugares precários. Em chão de cimento por exemplo: “Fico estourada” e as vezes tem acidentes.
Compensações e atração pela dança	- Muita viagem e maturidade de palco (artista e intérprete. - Companhia Cisne: Salário fixo e condições favoráveis de trabalho, embora, não sejam registrados . - “O que te move, que te faz dançar, que te faz ser bailarino é estar no palco. Este	- Quando dançava em grupos de academia ficava encantada com as meninas mais velhas e experientes: “Um dia eu vou ser assim, vou chegar lá”. - Envolvimento com a atividade: vai fazendo e vai pegando gosto”. - Retorno a dança: Saudades do balé.	Acaba escola sem perspectiva e resolve dançar. - Entrar na ponta vai pegando gosto. - Não quer voltar a Minas. - Não teria outra coisa melhor para fazer (diz na entrevista em outro momento que tem problema de autoconfiança).	- Mãe bailarina. - Vai pegando gosto. - Um de seus maiores prazeres é fazer aula de clássico. - Alcança seu grande sonho: dançar na Companhia de Cisne Negro. - Dar graças a Deus por ter tido a oportunidade de saber o que é dançar.	-Mito da bailarina: Se apaixonada pela primeira bailarina do festival. “quero ser como ela”. Essa bailarina da a ela o título quando a mesma o conquista no mesmo festival. - Reconhecimento. Torna-se cedo uma celebridade . Por seu talento e domínio técnico.	- Estar no elenco. - Novas possibilidades de trabalho depois do período de bailarina. - Viagens pelo Brasil. - Prazer com o exercício. “Sou hiperativa, não gosto de ficar parada”. - Trazer alegria para as pessoas, passar sentimento para o

é o tesão”. - Passa nas audições e reconheci-mento do meio: “eu saí e a dança me trouxe de volta”. - Um privilégio. Poucos fazem o que gostam.

- Ver o nome no elenco. - Profissão mágica, essa coisa de palco. “Acho muito etéreo”.

- Estar no palco é uma emoção única.

- Trabalhar em companhia: o coreógrafo montou a coreografia no seu corpo, turnês, viajar o Brasil inteiro, fazer grandes espetáculos, trabalho de artista e não de dançarino. - Representante de companhia em evento oficial do governo. - Ser uma estrela e conseguir manter a imagem. - Prazer enorme, principalmente no palco.

público. - Se conhecer melhor. Os bailarinos são pessoas alegres, sensíveis. - Dançar é minha vida. - Ao começar a trabalhar na Companhia: “é isso que eu quero fazer”. - Convite D. Hulda para trabalhar na Companhia.

Especificidade da entrevista - Verbalização sobre a profissão e a atração

Imagem negativa da bailarina: o avô achava coisa de

- A saga de Naiane: posição social menor e

- Apesar de muito treinamento é barrada em

- Negociação com D. Hulda. Exploração

- Discurso sobre condições corporais. Físico e

da dança.	vagabunda.	maior	audições.	e	submissões
- Condições corporais de trabalho – físico.	- Discurso articulado sobre o clássico e o contemporâneo: “Sou a rebelde do Cisne”.	dificuldade e de se estabelecer na dança.	Dificuldade com a linguagem do contemporâneo.	dificuldades no mercado (sistema evidente).	.
			- Sistema de exploração e conquistas das estagiárias.	- Celebridade precoce, desemprego e depressão.	- Conversão do clássico para o contemporâneo.
				- Fada açucarada.	- Opiniões mais críticas sobre a dança.
				- Irmão bailarino (pai não quer mais pagar rapaz para dançar com a filha)	

Morfologia

Bailarinos Cisne	Informante 7	Informante 8	Informante 9	Informante 10	Informante 11	Informante 12
Idade	25 anos.	22 anos.	23 anos.	23 anos.	23 anos.	23 anos.

Lugar onde nasceu	Brasília, DF.	São José dos Campos, SP.	Cepetiba, RJ.	São Paulo, SP. (Bairro São Matheus)	Cotia, SP.	São José dos Campos, SP.
Cor	Branco	Negro	Branco	Negro	Pardo	Branco
Nível de instrução	Ensino fundamental e médio. (pública e privada)	Ensino fundamental e médio. (pública)	Ensino fundamental e médio. (privada)	Ensino fundamental (pública). Médio – bolsista. (privada) Curso técnico de patologia clínica (?).	Ensino fundamental e médio. (pública)	Ensino fundamental e médio. (pública). Curso técnico de automecânica. (privado)
Condições familiares	Estáveis.	Instáveis. Falecimento da mãe, não tem contato com o pai. Morou com a avó, os tios e o irmão.	Instáveis. Separação dos pais. Vai morar com os avós aos 12 anos.	Instáveis. Separação dos pais. Vai morar com o pai e a avó. Com 16 anos vai morar no alojamento da escola.	Estáveis.	Estáveis.
Profissão do pai	Comerciante, dono de restaurante.		Encarregado de estoque.	Não sabe ao certo. Político malufista. “Faz rolos”.	Segurança, aposentado.	Engenheiro mecânico da Volkswagen.
Profissão da mãe	Comerciante, dona de restaurante. Trabalha com o pai.		Dona de casa.	Pedagoga. Diretora de creche do Estado.	Dona de casa.	Dona de Casa.
Profissão		Avó: dona de casa. Tio:	Avô: Coronel da	Avó: comercian		

o outros		desempregado. Tia: psicóloga da FEBEM de Guará.	PM e tenor de ópera do Teatro Municipal do RJ.	te, dona de restaurant e.		
Opção sexual	Homossexual, não declarou.	Homossexual, não declarou.	Homossexual, declarou.	Homossexual, declarou.	Homossexual, declarou.	Homossexual, declarou.
Relação amorosa e profissão do parceiro	Solteiro	Solteiro	Noivo. Administrador que trabalha em escritório.	Namorado. Capitão da América Airlines. (American o)	Solteiro.	Divorciado. Atualmente tem casos.
Bairro atual e com quem mora	Pinheiros. República com dois bailarinos. (1 Cisne, 2 São Paulo Cia.)	Sumarezinho. Divide apt. com outro bailarino do Cisne.	Lapa. República com o noivo e um bailarino do Cisne.	Pinheiros. República com dois bailarinos. (1 Cisne, 2 São Paulo Cia.)	Lapa. República com um bailarino do Cisne e seu noivo.	Sumarezinho. Divide apt. com outro bailarino do Cisne.

Trajatória – Carreira

Bailarinos Cisne Negro	Informante 7	Informante 8	Informante 9	Informante 10	Informante 11	Informante 12
Primeiro contato com a dança.	Axé carnaval Porto seguro, BA. Grupo de Teatro, coreografia com música de Sandy e Junior.	Quando criança dançava Axé.	Aos 12 anos tem a responsabilidade de levar e esperar a prima no balé. Assiste as aulas e acha lindo.	Quando criança dançava É o Tchan.	A prima o convida para ser o seu par no treino da dança de salão.	Dançar lambada com a irmã. Dançar nas festas da sua rua com os amigos: passinhos, coreografias para dançar na balada:

						ritmo Miami e Street dance.
Idade de ingressou na dança e outras atividades físicas.	Criança: ginástica Olímpica. 15 anos: grupo amador de Hip Hop.	12 anos: grupo amador de Hip Hop.	13 anos: balé clássico.	10 anos: balé clássico.	17 anos: dança de salão.	16 anos: jazz, sapateado e street dance.
Porque ingressou na dança e incentivos na fase de formação.	Convite e participação no grupo de Hip Hop. Incentivo do diretor do grupo. E da avó.	O tio, bailarino de Hip Hop, o levou para a dança. Por intermédio dele ingressou no grupo amador de Hip Hop. A participação nesse grupo o levou para as outras danças. Convite de Ricardo Sheier para fazer aulas em SP no Pavilhão D.	A professora da prima pergunta a ele se ao invés de ficar parado esperando a prima, não quer fazer aula. Incentivo da professora da prima e dos avós. (material e moral)	A mãe o via dançar e resolveu colocá-lo no balé. Incentivos da mãe e da avó e oposição do pai e irmãos.	Convite da prima e por hobby. Incentivo do professor: “você tem facilidade, ritmo.”	Convite de um amigo que tinha uma academia de dança e participava do grupo de dança de sua rua. Demorou para ir, mas ao fazer foi gostando cada vez mais. Incentivo da professora e comentário do físico e talento.
Família e arte.	Prima flautista.	Tio bailarino de Hip Hop.	Avô tenor de ópera, tias cantoras de coral, três primas	Não.	Não	Não.

			bailarinas, um irmão músico e outro tatuador.			
Formação na dança.	Grupo amador de Hip Hop; aulas de jazz, contempor âneo, pouco clássico e circo escolas de Brasília e dos EUA. Bolsa de estudos para dança contempor ânea - Viena, Áustria. (Bolsista)	Grupo amador de Hip Hop. Aulas de contempor âneo e jazz em escola de bairro de São José dos Campos e no Pavilhão D, em SP. (Bolsista)	Balé clássico em escolas de bairro do RJ (6 anos). Festivais. Projeto de dança masculina em Curitiba, na Escola Dança Teatro Guaíra. (Bolsista)	Balé clássico desde os 10 anos. Escola de bairro; Escola Municipal de Bailados e escola “Ezes Dança” que conciliava o ensino médio e a academia de balé. Festivais. (Bolsista)	Dança de Salão. Jazz e sapateado. Curso de férias de jazz no grupo Raça. (Bolsista)	Jazz, sapateado e street dance em escola de bairro de São José dos Campos. Festivais. (Bolsista)
Viagem ao exterior.	EUA: Aprender inglês . (6 meses) Viena, Áustria: Bolsa de estudos de dança contempor ânea. (6 meses)	Turnê com a escola de Cristina Cará para Nova York.	Viagem para Europa com amigos bailarinos. (três meses)	Bolsa de estudos em escola e companhi ade dança somente para negros em Nova York. Permanec e por um ano na cidade morando	Turnê para o Peru com o Balé de São José do Rio Preto.	Não.

				com seu primo taxista e integrant e de banda de jazz.		
Incentivos e obstáculos para a profissionalização.	Na viagem aos EUA decide-se pela dança. Passa em audição para Companhia Debora Colker. Conflito com os pais, mas apoio material dos mesmos. Dificuldade com o clássico.	Incentivo moral e material da família, sobretudo, do tio. Dificultad e com o clássico. Gostaria de ter tido uma formação.	Incentivo moral e material por parte dos avôs, sobretudo, avó e não dos pais. Convite para o projeto de dança masculina em Curitiba, na Escola Dança Teatro Guaira.	Incentivo moral da avó. Incentivo moral e material da mãe e do professor Toni da “Ezes Dança”: “Foi como um pai para mim”. E primo que o ajudou a se manter em Nova York.	Produtor do grupo Raça o convida para vários trabalhos. Não teve oposição da família. Dificuldade com o clássico.	Oposição dos pais. Dificuldade com o clássico. Incentivo da avó, dos professores e de seu talento: passa em muitas audições, é requisitado .
Idade de ingresso na carreira.	23 anos.	16, 17 anos.	17, 18 anos.	20 anos.	19 anos.	17 anos.
Recrutamento	Envia DVD e faz audição privada para a Companhia Débora Colker, RJ. E audição para Companhia	Audições na Companhia de Dança de São José dos Campos e Companhia do Cisne Negro.	Audição do Quebra Nozes e convite para fazer aulas e dançar com a escola do Cisne. Convite para	Audição do Quebra Nozes e convite Dona Hulda para estagiar na Companh	Convite do produtor do grupo Raça para projeto de dança em São José do Rio Preto e em Recife. Audição	Audição para a banda de baile mais famosa de São José dos Campos “Gostoso Veneno”. Audição

	Cisne Negro.	Convites de pessoas que o viram dançar: Freelances e grupos.	estagiar na Companhia e, depois, contrato.	ia. Depois é contratado.	Quebra Nozes e vai ficando no Cisne.	Companhia de Dança de São José dos Campos (site) e para Companhia do Cisne. (amigos)
Carreira	Companhia Débora Colker e Companhia Cisne Negro.	Freelances : dança em evento de lojas, televisão, festas, cantores e comerciais . Ex: “Boa Noite Brasil” Gilberto Barros e “Harmonia do Samba” Xande. Companhia de Dança de São José dos Campos; Companhia de dança Renato Vieira, RJ e Companhia do Cisne Negro.	Aula para criança no projeto dança masculina de Curitiba. Bolsista e bailarino da escola Cisne Negro. Estagiário e profissional da Companhia Cisne Negro.	Freelance s em bandas de Nova York. Estágio e contrato na Companhia Cisne negro.	Projeto de dança em São José do Rio Preto, grupo de contemporâneo. Balé de São José do Rio Preto e aulas de jazz na casa de cultura da cidade. Projeto de dança em Recife, grupo de contemporâneo. Bolsista e bailarino da escola do Cisne. Convite para estagiar e, depois, contratado , da Companhia Cisne	Banda “Gostoso Veneno”: dançar em formaturas , festa do Havai, eventos. Companhia de Dança de São José dos Campos e Companhia do Cisne Negro. Coreógrafo da escola Cisne Negro.

Negro.						
Envelhecimento do corpo e interrupção na dança.	Depende do corpo e do tipo de dança. Depois de um tempo é difícil a habilidade motora, coordenação, alongamento muscular. O período para educar o corpo já passou. Idade útil do bailarino clássico é menor.	Coisa que está na cabeça e no físico das pessoas. Vai parar aos 40 anos: “a pessoa tem que ter noção dela mesma – olha você está ficando feio”. Depois de certa idade o corpo já não tem o mesmo mecanismo. Bailarinos começam a fazer freelances quando estão mais velhos.	Relativo. Pode ser a vida inteira se for dança-teatro. Quem tem físico apropriado, evita de machucar, e pode dançar um pouco mais que 35 anos. Vai envelhecendo e vai tendo pouco trabalho, a não ser que você faça um nome. Pensou em parar aos 35 anos, mas não sabe se vai conseguir.	Bailarino pode dançar até os 40 anos: “Você vai envelhecendo, é natural.	Depende do tipo de trabalho da companhia. No Cisne até os 40 anos. Mas, carreira de bailarino é curta a maior parte das vezes.	Bailarino pode dançar para sempre, mas tem seus limites. Bailarino de palco até os 40 anos. Depois você pode virar professor, ensaiador, coreógrafo, personal dancer. Ou ir mais para um tipo de contemporâneo.
Reconversão	Músico. Quer sempre ser artista.	Coreógrafo ou gastrônomo.	Se ficar na dança: professor, coreógrafo, dança-teatro. Se não, vai fazer	Fisioterapia para bailarinos.	Ensaiador.	Coreógrafo

psicologia.

Subjetividades

Bailarinos Cisne Negro	Informante 7	Informante 8	Informante 9	Informante 10	Informante 11	Informante 12
Atração	- Experiências ao longo de sua vida: sofrimentos, angustias, tristezas o levaram a dança contemporânea. Ter mais liberdade nesse tipo de dança, clássico não dá essa liberdade. É uma necessidade não uma opção. - Debandar para a dança: ter personalidade de forte, temperamental. É o fim para essas pessoas que tem essa coisa dentro de si: "tem alguma	- Apoio da família: "sabiam que era o dom que eu tinha, que era o que eu queria seguir e que não ia ter outra coisa..." (para fazer) - Oportunidade de trabalho e de profissão. - Estar no palco é o que dá prazer de verdade, é uma sensação. - Sonho de terminar	- Quando vê as aulas da prima acha aqueles movimentos lindos. - Profissão satisfatória. Mas tem que gostar muito porque não é remunerado. - Profissão que está crescendo, ganhando visibilidade. Relação entre dança e penitência: Toda profissão tem sua penitência, mas balé (ênfase). É isso que torna lindo. As pessoas que fazem amam	- A mãe o colocou no balé, para que se mantivesse ocupado e cansado, de modo que não iria para rua ou outros lugares. (Talvez a questão da homossexualidade e proteção). - Problema no joelho: "eu não me vejo fazendo outra coisa, em outra profissão, eu não consigo". "Essa é minha vida". - Doi bastante, mas é muito bom."	- Profissão muito prazerosa. "Muito prazer em estar no palco, estar sempre viajando, conhecendo gente, estar sempre com informações na cabeça, estar sempre ocupado. - É uma arte.	- Atração pelos meninos dançando na sua rua. Achava aquilo muito bonito: "eu quero isso para mim". - Não sabia o que queria fazer da vida até se ver gostando muito de dançar: "é isso que eu quero". Começou a reparar nos professores e no modo como coreografavam: "um dia vou ser professor e coreógrafo". - Teve um sonho de dançar com

coisa a vida de muito.
dentro de bailarino
mim que no grupo
precisa sair Corpo –
e na dança Estabilida
eu encontro de de
um meio de emprego,
extravasar ninguém
isso. te
demite,
coreografias que
gosta.

- O Toni
(professor
que deu
apoio) diz
para ele:
“nos somos
médicos da
alma.
Quando
uma pessoa
vai a um
espetáculo,
sai
renovado.
Leandro:
“por isso
vale a pena
ser
bailarino,
essa
sensação,
de você
conseguir
passar
coisas boas
para as
pessoas. A
dança é
muito do
que você
é.”

cantores e
bandas
(Zéze de
Camargo,
etc.).

- Sonho e
mito do
Cisne
Negro:
“Ficava
admirado
com
aquelas
pessoas
dançando
daquele
jeito, com
aqueles pés
lindos, tão
clássicos, a
perna alta e
você
começa a
achar aquilo
bonito e
começa a
entender.”
Queria
conhecer o
Cisne: “ver
como é,
onde eles
faziam
aulas, como
era ser do
Cisne.”

- Não
gostava de
balé. Depois
que
aprendeu
passou a
gostar.

- Profissão pura. Você mostra no palco muito mais do que mostra no dia a dia: “mostra mais daqui de dentro, nosso sentimento. A dança me trouxe liberdade e paz e você passa isso para as pessoas.”

Sacrifício e submissão do corpo	<p>- Trabalho em companhia, sempre o mesmo repertório: “você satura daquilo, quer buscar coisas novas”. Itinerante.</p> <p>- Conflito com os pais. Sempre que retornava a casa depois de experiência com a dança, os pais o considerava um</p>	<p>Dificuldade com o clássico.</p> <p>- Instabilidade de emprego e questão da idade na dança: “mundo muito difícil, você não sabe o dia de amanhã, não tem carteira assinada. O que eu vou fazer daqui a quinze</p>	<p>- Ascese. Fazia aulas e ensaios de balé a duas horas de sua casa, todos os dias. Chegava de madrugada em casa.</p> <p>- Dia a dia difícil, grana difícil, até encontrar um trabalho certo: Vai na marra mesmo. (Profissionalização)</p> <p>- Dificuldade com o</p>	<p>- Ascese. Escola normal e balé das 15hs até a noite.</p> <p>Saia de lá morto, não conseguia fazer mais nada.</p> <p>- 90% dos bailarinos fumam porque é muito extresse.</p> <p>- Sofrimento com machucado que quase o impediu</p>	<p>- Ascese, Aulas e ensaios depois da escola. Chega tarde da noite em casa.</p> <p>- Trabalha como bolsista na escola do Cisne e luta para uma posição na companhia participando das atividades da escola e da companhia de graça.</p> <p>- Acostumar</p>	<p>- Conflito com o pai que tinha o sonho dele trabalhar na Volkswagem. A mãe dizia quando reclamava das dores: “Isso só te trás dores e não dá dinheiro”.</p> <p>- Deixar a banda que ganhava bem por uma companhia profissional que ganhava mal</p>
---------------------------------	--	---	---	--	--	---

derrotado.	anos?	corpo	de	com as	(comercio x arte).
-	Não tem	versátil do	continuar	dores	-
Interrompe	nada que	Cisne.	na dança.	constantemente,	-
a faculdade	proteja o	- Cansaço	- Sua	trabalhar	Dificuldade
(UNB E.F)	bailarino,	mental	realização	com dor.	com o
pelo opção	então,	relativo as	seria	-	clássico.
da dança.	tem que	coreografia	dançar	Machucado	- Medo de
- Dano físico	querer	s.	clássico o	no palco.	sair de São
e parar de	mesmo,	- Pensou	ano inteiro,	Com a	José e da
dançar.	gostar	em parar de	mas dança	adrenalina	audição no
- Relação	muito.”	dançar, não	o	não sente,	Cisne.
entre	- Passar a	queria	contempor	mas depois	Complexo
sofrimento	vida	morrer	âneo.	dor	de
e dança e	dançand	pobre,	- Muita	insuportáve	inferioridad
ser artista.	o aquilo	depois que	gente não	l.	e: interior,
	que	parou por	entende	-	falta de
	precisa,	três meses:	que balé é	Dificuldade	clássico e
	que tem	“não vou	profissão.	com o	distância
	que	parar	Eu paguei	clássico.	entre arte
	dançar.	nunca”.	os meus	-	comercial e
	-	Porque ama	estudos	Dificuldade	arte.
	Profissão	muito. Tem	com balé.	de arrumar	-
	muito	que amar	Preconceit	um	Concorrênci
	difícil,	muito para	o do pai:	namorado,	a audição,
	muita	estar todo	quando	ritmo de	90 meninos
	disciplina	dia naquela	machucou	trabalho –	para 4
	.	sala. Para	o joelho o	viagens e	vagas.
	- Nunca	sentir dor	pai disso ao	exaustão	- Desmaiou
	trabalho	todos os	médico: ao	física.	no palco
	u fora do	dias, o	invés de ser	- Essa	por
	mundo	corpo	boxeador,	carreira é	exaustão.
	da dança:	acabado,	arrancar	luta, é	-
	“gente	stress,	sangue dos	força. Uma	Complicado
	eu sou	mexer o	outros,	profissão	ser
	um erro”.	corpo	resolveu	que exige	bailarino,
		quando	ser	muito do	não é todo
		você não	bailarino e	corpo e da	mundo que
		quer.	me dar	mente.	consegue
			prejuízo.		trabalhar
			- Profissão		em
			dolorida.		companhia.
					Não é uma

profissão que se ganha bem para conseguir ter as coisas que um ser humano precisa para ser independente (casa, carro, etc).

- Mercado competitivo, um bailarino melhor do que o outro.

Condições corporais	- Não tem as dores que os bailarinos têm. Não tem machucados. - Manutenção: alongamento no final do expediente. - Diferenças entre clássico/atleta e contemporâneo/artista.	- Não é uma coisa que me deixa acabado. - Não menciono machucados. - Manutenção: aula de clássico é uma musculação. - Cisne: eles modelam o seu	- Dores musculares, nas costas e no pescoço. Mas não machuca muito. Dor e stress todo dia (Simpson). Manutenção: pilates. - Cansaço mental para aprender as coreografias. - Trabalho do Cisne: bem muscular.	- Problema sério e crônico no joelho. Quase parou de dançar. Operou. - Manutenção: não faz. - Dificuldade com o contemporâneo. Trabalho Cisne: o corpo vai se adaptando, se	- Rompeu sério o ligamento do joelho no espetáculo de clássico. D. Hulda bancou o médico e a fisioterapia. - Aprende o clássico no Cisne. - Não faz manutenção. Quando machuca toma remédio e passa gelo. - Exaustão	- Machucou feio: deslocou ombro, tornozelo, braços. Associa isso a falta de noção de clássico. - Chegava em casa muito machucado. - Não faz manutenção. - Administração do capital corporal:
---------------------	---	--	---	--	---	---

	<p>Contradição clássica: danifica o corpo, “não a joelho que agüente, uma bomba relógio. Mas, é uma técnica que também protege de machucados.</p> <p>- Dano físico é demitido. Se machucar e ter que parar não vai deixar de ser artista: entrarei de cabeça na música em que posso também extravasar esse sofrimento.</p>	<p>corpo de acordo com o que eles querem. Coreografias: corpo vai adquirindo o forma pesada.</p> <p>- Pensa em fazer algo fora da dança, que exige muito do corpo. Vai que acontece alguma coisa (machucados). Não dá para saber o dia de amanhã.</p>	<p>moldando de acordo com o trabalho.</p>	<p>corporal e mental.</p> <p>- Corpo se molda de acordo com o trabalho da companhia. Trabalho forte, de atleta.</p> <p>- Impossível o bailarino não ter dor. Acostuma com a dor.</p> <p>- Na maioria das vezes o bailarino trabalha machucado porque machuca muito.</p>	<p>em turnê na argentina tomou energético e caiu duro no palco: “era o quarto dia do espetáculo e você tem que ter uma resistência de cavalo. Mas você é humano e tem uma hora que você não vai agüentar e vai cair. E eu ia cair então tomei o negócio”.</p> <p>-</p> <p>Dificuldade de conciliar a dança com faculdade: “seu corpo fica exausto e sua cabeça não consegue pensar direito.”</p>	
Compensações	<p>Trabalho na Companhia da Debora Colker: foi a melhor experiência</p>	<p>- No ensaio a gente trabalha muito,</p>	<p>- Quando entrou na Companhia do Cisne começou a “ver o que é</p>	<p>- Reconhecimento no meio da dança. Festivais e</p>	<p>- Viagem internacional. Sente-se um bailarino em uma</p>	<p>- Prêmios em festivais. Reconhecimento.</p>

de sua vida.	mas é	dança de	pares.	turnê para	- Sucesso
Profissão	muito	verdade.		o Peru.	nas
digna se	bom.	Tirando a	- Cisne um		audições
você tem	Adoro	ginástica, o	desafio.	- Fazer	por talento.
uma	dançar,	que é ser	Está se	parte do	
estrutura	trabalhar	artista”.	descobrind	elenco.	- Trabalho
como a do	.		o,		em banda:
Cisne.	-	- Aposta do	descobrind		ganhava
	Trabalhar	Cisne com	o sua		bem,
	em	ele.	dança, está		viajava o
	Companh		se		Brasil
	ia	-	tornando		inteiro,
	profissio	Visibilidade	uma pessoa		dançava
	nal:	na mídia:	mais		para cinco
	profissão	crítica em	aberta,		mil pessoas.
	muito	jornais e	mais		
	boa.	televisão; e	humana.		- Mudança
		de dançar			de
	-	em teatro.	-		dançarino
	Profissão		Visibilidade		para
	difícil,	-	na média.		bailarino.
	mas se	Visibilidade:			- Mudança
	isso te	reconhecim	-		do interior
	faz feliz,	ento do pai	Reconheci		para São
	você faz	pela	mento do		Paulo.
	isso bem.	profissão,	pai e dos		
		que passou	irmãos com		- D. Hulda
		a “ama-lo”,	a		como
		não sabe se	visibilidade		segunda
		por	na mídia:		mãe.
		interesse.	apareceu		
			na rede		- Meio está
			globo.		crescendo.
			Desde		
			então o pai		- “Minha
			diz meu		profissão é
			filho é		tudo na
			bailarino.		minha
					vida.”
			Contato		
			com a		
			cultura: o		
			pai foi pela		
			primeira		
			vez ao		
			Teatro		

				Municipal ver ele dançar e chorou de emoção.		
				- Viagem ao exterior.		
Especifici dade	- Relação entre a dança e a homossexu alidade. - Dança e arte. - Homem na dança. Gênero e subjetivada es.	Mercado de dança para homens. Mapeam ento, especifici dades e preocupa ções.	- Articulação entre sacrifícios e atração na dança. - Sapatilha como castigo: corpo, prazer, sacrifícios, submissões e vícios. - Família com capital cultural específico. (Avô tenor de ópera) - Trajetória de bailarino clássico, mais próximo das mulheres.	- Balé clássico: fuga do social pelo imaginário do clássico relativo a príncipes, fadas, princesas. “No contempor âneo você cai na real”. - Entrega instituciona l. Moradia e apoio material para dança. Escola e professor Toni: “um pai para mim”. - Relação com o pai: boxe e dança. E processo de reconhecim ento da profissão.	- Projetos sociais. - Itinerante, família e homossexu alidade. - Conquista de um espaço na companhia do Cisne como Naiane. - Machucado s e companhia do Cisne.	- Trajetória de um dançarino que torna- se bailarino. - Único que quer fazer faculdade de dança. - Processo de assumir homossexu alidade. E a relação disso com a dança. - Discurso sobre a dança e o meio cultural. - Audição Cisne: do interior para São Paulo.

Tabelas Nova Dança

Morfologia

Bailarinas Nova Dança	Informante 13	Informante 14	Informante 15	Informante 16	Informante 17	Informante 18
Idade e lugar onde nasceu	43 anos. Londrina, PR.	39 anos. São Paulo, SP.	32 anos. São Paulo, SP e Piracicaba, SP.	55 anos. Guarulhos, SP.	25 anos. São Paulo, SP.	24 anos. São Paulo, SP.
Cor	Branca	Branca	Branca	Branca	Branca	Branca
Nível de instrução	Ensino fundamental e médio: escola privada de Londrina. Ensino superior: Faculdade	Ensino fundamental e médio: escola privada. (Galileu Galilei). Ensino Superior:	Ensino fundamental e médio: escola privada de Piracicaba. (Objetivo). Ensino Superior:	Ensino fundamental e médio: escola pública de Guarulhos.	Ensino fundamental e médio: escola privada. (Pueri-Domus) Curso técnico:	Ensino fundamental e médio: escola privada (Equipe) Ensino Superior: Faculdade

	de educação artística, UEP. (pública)	Faculdade de dança, Unicamp. (pública)	Faculdade de dança, Unicamp. (pública)	Superior: Faculdade de Ciências Sociais, Usp. (pública)	Teatro, Escola Carmina Domus. Ensino Superior: Faculdade de dança, Anhembi Morumbi. (privada, bolsa)	de dança, Anhembi Morumbi. (privada)
	Faculdade de artes cênicas, São Judas Tadeu. (privada)		Pós-Graduação: Especialização na London Contemporary Dance School.	Pós-graduação : Mestrado, Eca, Usp.		
Condições familiares	Estáveis	Estáveis.	Instáveis. Separação pais.	Estáveis.	Estáveis	Estáveis
Profissão do pai	Cafeicultor	Pequeno empresário de artefatos de borracha.	Sociólogo. Professor universitário da Usp, Piracicaba.	Alfaiate e zelador de hospital.	Geólogo	Físico. Professor de universidade e privada e da rede pública e funcionário do Prodesp.
Profissão da mãe	Dona de casa.	Psicóloga, que atualmente trabalha com o marido.	Pedagoga	Dona de casa.	Artista plástica. Professora de universidade privada.	Professora de português da rede pública.
Opção sexual	Heterossexual	Heterossexual	Heterossexual		Heterossexual	Heterossexual
Relação amorosa e profissão do parceiro	Casada com advogado trabalhista.	Namora com guia turístico da Chapada dos Viadeiros.	Casada com ator e músico.	Solteira	Casada com cineasta, "criador interdisciplinar".	Solteira

Bairro atual e com quem mora	Sumaré com o marido e um filho.	Vila Madalena sozinha.	Vila Beatriz com o marido e uma filha.	Vila Madalena com o marido.	Sumaré com os pais.
------------------------------	---------------------------------	------------------------	--	-----------------------------	---------------------

Trajetória – Carreira

Bailarinas Nova Dança	Informant e 13	Informant e 14	Informant e 15	Informante 16	Informante 17	Informant e 18
Idade de ingresso na dança e outras atividades físicas	10 anos: balé clássico.	4 anos: balé clássico.	5 anos: balé clássico.	22 anos: balé clássico e dança moderna.	7 anos: ginástica olímpica. 12 anos: jazz. 17 anos: consciência corporal.	7 anos: balé clássico.
Porque ingressou na dança e incentivos e obstáculos na fase de formação	- Prazer com a dança. - Crise com o clássico e incentivo da professora para não parar e fazer outras danças além do clássico.	- Atividade física: andava na ponta dos pés e a mãe, por conta disso, a colocou no balé. - Mito da bailarina. - Incentivo das professoras da primeira escola. Frustração e falta de incentivo na escola	- Atividade física. - Mito da bailarina. Insistência pessoal. - Incentivo da professora de balé. Tinha o físico adequado para o balé.	- Mito da bailarina: “desejo muito forte de se tornar bailarina”. - Dificuldade com a técnica clássica e sentimento de ridículo nas aulas com alunas menores.	- Incentivo dos professores da ginástica olímpica e do teatro para fazer dança. - Incentivo da mãe para fazer aulas de consciência corporal por conta de anorexia. - Incentivo de professor de	- Atividade física. Queria fazer patinação e a mãe não deixou por ser pequena e a colocou no balé. - Frustração com o curso de dança no clube. Levava a sério e os outros iam fazer social. E

		da Halina Biernaka.			consciência corporal.	com a “barra das estrelas”, meninas que puxavam o saco da professora .
Família e arte	Não.	Mãe poeta amadora.	Não	Não	Mãe artista plástica.	Irmão fotógrafo.
Formação na dança	- Balé clássico: 9 anos. E dança moderna e jazz. (Escola de nome de Londrina). - Clássico com Zélia Monteiro e Klauss Viana. - Dança contemporânea: cursos com nomes importantes da dança como Sonia Mota, Klauss Vianna, Zélia Monteiro.	- Balé clássico: 13 anos. (Escola de bairro e Halina Biernaka) - Jazz e sapateado . (Joyce Ballet) - Educação somática (Viola) - Dança contemporânea: Faculdade de dança da Unicamp, Cursos extras e Estúdio Nova Dança.	- Balé clássico: 12 anos. (Escola de bairro de Piracicaba e cursos de férias no Cisne Negro e Ismael Guiser) - Dança contemporânea: Faculdade de dança da Unicamp, Estúdio Nova Dança e London Contemporary Dance School.	- Balé clássico e dança moderna: pouco. (Escola de bairro e Ismael Guiser) - Dança contemporânea: cursos e Estúdio Nova Dança e Estúdio Oito Nova Dança.	- Consciência corporal e butô. Balé clássico: 1 ano e meio na Escola Municipal de Bailados. - Dança contemporânea: Faculdade de dança e cursos extras.	- Balé clássico: 9 anos no clube Palmeiras. - Jazz: 5 anos no clube Palmeiras. - Patinação profissional: clube Palmeiras. - Dança contemporânea: Faculdade de dança, Estúdio Nova Dança e cursos extras.

Viagem ao exterior	Paris. Para conhecer de perto a bailarina Bèziers e seu trabalho em dança e consciência corporal.	Austrália para apresentar um projeto de dança para crianças em evento de dança da Unesco.	Londres para fazer especialização em dança. (Bolsa Capes)	Não.	Bélgica para fazer o curso com o grupo do Winvandekeybus.	Não.
Incentivos e obstáculos para profissionalização	- Crise na época de faculdade. - Conflito com os pais. - Deslocamento para São Paulo e inserção no meio de dança contemporânea. - Fazer bicos para sobreviver e pagar as aulas que considera uma segunda formação. - Convite de professores como Zélia Monteiro	- Ingresso em faculdade de história e jornalismo. - Depressão a leva para Faculdade de dança, que era o que queria fazer. - Apoio material dos pais depois da depressão. - Rompimento com o clássico. - Machucados e novas possibilidades artísticas e	- Formação do clássico. - Não quer seguir outra profissão que não seja dança. - Questionamento dos pais: que a levam para conhecer outros cursos e a mãe "você tem certeza que quer isso como profissão". - Diretor da escola: "você é muito inteligente	- Não se torna bailarina. Mas o desejo de ser bailarina, as novas funções profissionais da dança contemporânea e sua carreira acadêmica nas áreas das ciências sociais e comunicação a levam a atuar de outras maneiras na dança contemporânea. - Dificuldades financeiras fazem com que tenha que abdicar de atuar no	- Não tinha formação técnica em dança antes da faculdade. - Insegurança de fazer essa opção por conta da trajetória. - Incentivos dos professores, particularmente, de uma que também vinha do teatro.	- Apoio moral e material dos pais. - Experiência na faculdade de dança da Anhembi Morumbi. - Dificuldade de incorporar o código contemporâneo, por conta da formação clássica e do corpo de patinador profissional.

	para começar a dar aulas.	profissionais na dança contemporânea.	para fazer dança”.	palco.		
		- Trabalhos com educação e dança.	- Possibilidade de fazer faculdade de dança na Unicamp.			
			- Rompimento com o clássico.			
			- Novas possibilidades artísticas e profissionais na dança contemporânea.			
Idade de ingresso na carreira	23 anos	21 anos.	16 anos.	34 anos	23 anos.	22 anos.
Recrutamento	- Escola de Londrina e experiência com outras danças: “Fui picada pelo bichinho”.	- Formação clássica. - Ingresso na Faculdade de dança e contato com o Nova Dança: Novas possibilidades de trabalho e	- Formação clássica. - Ingresso na Faculdade de dança e contato com o Nova Dança: Novas possibilidades artísticas e	- Desejo de ser bailarina e novas possibilidades artísticas e profissionais na dança contemporânea. - Passa a ser requisitada para escrever projetos e fazer os	- Trabalho de consciência corporal por conta de anorexia. - Faculdade de dança: incentivo, contatos e trabalho com professores.	- Balé clássico como atividade física. - Faculdade de dança: incentivo, contatos e trabalhos com professores.

	dança contemporânea, em São Paulo.	artísticas na dança contemporânea.	profissionais na dança contemporânea.	registros da companhia. Isso diz respeito ao redimensionamento político da dança.	s.	
Carreira	- Professora de balé para crianças em escola de Londrina. - Interrupção. - Assistente de aulas da Zélia Monteiro. - Fundadora, bailarina e professora do Estúdio Nova Dança. - Diretora, bailarina e professora do Estúdio Oito Nova Dança e professora da sala Crisântemo.	- Bailarina de performance em boate de Campinas. - Aulas de dança para crianças na periferia de Campinas. - Aulas de dança no Sesc de São Paulo. - Bailarina e professora do Estúdio Nova Dança. - Diretora da Companhia Balangandança. (dança para crianças)	- Professora de balé clássico para crianças na escola de dança de Piracicaba. - Interrupção. - Bailarina da Companhia dois Nova Dança. - Bailarina da Companhia Oito Nova Dança. - Professora de dança do Estúdio Oito Nova Dança e da Escola Viva.	- "Olho externo": opinar, discutir, fazer o registro do processo criativo de companhias como a Oito Nova Dança e do núcleo de improvisação Zélia Monteiro. - Escrever projetos e relatórios para editais e prêmios de companhias e grupos de dança contemporânea. - Professora universitária de dança da Universidade Anhembi Morumbi.	- Cursos de preparação corporal e dança para adultos e crianças. - Diretora e bailarina da Cia. Vitrola Quântica: editais e prêmios.	- Patinadora profissional. - Professora de dança de crianças em academias como Pulsarte. - Diretora e bailarina da Cia. Vitrola Quântica: editais e prêmios.

	(clássico e contemporâneo)	- Bailarina da Companhia 8 Nova Dança.	-	Atendimento pessoal.	
	- Professora universitária de dança da universidade de Anhembi Morumbi.	- Professora de dança da escola Oswald de Andrade.	-	Preparação corporal para atores no Teatro Escola Célia Helena.	
		- Capacitação para professores em Mogi das Cruzes.			
Envelhecimento do corpo	- Depois do Kazu Ono o bailarino pode dançar até morrer. - O bailarino foi importante e na sua fase de formação: com 19 anos ver o Kazu Ono, uma pessoa de idade, dançando a dança dele, isso me abriu	- Depende do trabalho de cada companhia. - Tem coisas que eu não posso fazer. "Se a Lu não topar eu não posso estar no trabalho". - "Achei que não ia conseguir fazer o curso do Osman Kelili".	- A dança contemporânea tira o obstáculo da idade. - O bailarino pode dançar até qualquer idade: "Ao contrário, se você assiste ao Steve Paxton com 62 anos, reza para ter 62 anos e ter mais maturidade e em	- Ingresso tarde na dança e dificuldade de se manter como bailarina. - Falta de formação técnica no clássico e dificuldade de incorporar o clássico, que começou a fazer tarde. - Busca uma linguagem na dança que "contemple a realidade de meu	- Experiência não é da idade, mas de quanta profundidade você está vivendo naquilo. - Bailarino pode dançar até quando tiver o que falar. - O corpo muda e é "óbvio que se chega em um limite corporal". "Quando

perspectivas.

- A dança vai se transformando, vai acolhendo o corpo.

“Muda o virtuosismo”.

- “Se fosse para fazer como esporte, ter uma habilidade física que teria uma hora que eu não conseguiri a fazer e ter que virar uma outra coisa eu acho que eu não ia me bancar nesse lugar.” (de bailarina)

- A dança é uma arte, uma expressão artística que tem o corpo como instrumen

- Administração do capital corporal para não desgastar o corpo.

- Quando o trabalho é autoral tem o acolhimento e essa coisa do que é dança e o que é arte.

- O modelo físico passa a ser a unidade saúde.

- cena”. corpo”.

eu tiver 60 anos não vou ficar me jogando no chão”. O corpo é capaz de fazer outras coisas mais sutis.

	to.					
Reconversã o	- Pensou em interromper a dança com 19 anos para fazer agronomia. -A experiência em São Paulo e a dança de Kazuo Ono abriram perspectivas para que o bailarino possa ser intérprete até morrer	- Bailarina - Dança e educação.	- Intérprete criadora. - Diretora corporal.	- Bastidores da dança: olho externo, e textos. - Atuação como professora acadêmica de curso de dança.		- Bailarina. - Tem muita vontade de fazer cinema. Vestibular que prestou e não passou.

Subjetividades

Bailarinas Nova dança	Informante 13	Informante 14	Informante 15	Informante 16	Informante 17	Informante 18
Atração	- Prazer com a dança. - Adora dar aula: "Graças a Deus. O bailarino de minha geração precisa dar aula para	- Sonho de ser bailarina clássica. - Pensava a dança como transformadora da pessoa, que por meio dela mudaria o mundo.	- Mito da bailarina clássica. - Físico adequado para o balé. - Incentivo da família (tia) que trazia	- Enorme desejo de ser bailarina. - Encontro pessoas e grupos, como Klauss Vianna, que pensam	- Anorexia e consciência corporal. - Ser pesquisadora, profunda, artista. - Incentivos dos	- Adorava o balé até a adolescência. Depois ia para a aula com camiseta do Nirvana: "Bem Rock Roll".

sobreviver.	(Dimensão ideológica)	acessórios de balé do exterior.	que para ser bailarino não precisava ter essa trajetória toda do clássico.	professores da faculdade.	- Prazer do movimento.
- Encontro e trabalho com Klaus Vianna.	- Convite para participar do Estúdio Nova Dança.	- Faculdade de dança: contato com a dança contemporânea e outras atividades físicas como a capoeira.	- Desde pequena teve paixão pela dança. Sonhava. “não sei porque eu sonhava quando era criança que eu dançava, ponta, acho que é uma coisa karmática.”	- Incentivo da mãe.	- Incentivo dos professores da faculdade.
- Dança contemporânea: sua liberdade de criação é cativante e sedutora para o intérprete.	- Possibilidade de trabalhar com dança educação.	- Contato com o Nova Dança e suas práticas.	- “Não sei de onde veio isso. Precisa de muita batalha essa coisa”.	- Facilidade em adquirir técnicas da dança contemporânea.	- Apoio material e moral dos pais.
- Paixão pela dança. Prazer de fazer.	- Bailarinos que mantêm companhia por amor.	- Convite para integrar como bailarina da Companhia dois Nova Dança.		- Autonomia do intérprete: “ele é quem cria”.	
	- “Eu tinha uma coisa com a dança”.				
	- Trabalho com o corpo: preservação do ser humano.	- Apoio financeiro dos pais.			
		- Dança contemporânea: ser artista, questionador, fazer reflexões profundas.			

Compensações	<p>- Fazer profissionalmente o que queria.</p> <p>-</p> <p>Deslocamento do Paraná para São Paulo.</p> <p>- Se você é apaixonado pelo que faz, se tem o retorno que é o prazer de fazer independente do quando você ganha com aquilo e do quanto você trabalha. Se você tem essa paixão, as coisas vão pouco a pouco se construindo ...</p>	<p>- Trabalho com as crianças é uma grande felicidade.</p> <p>- Abre para o autoconhecimento e para uma visão de mundo.</p> <p>- Trabalho com coisas essenciais: não ficar a mercê do comercial, trabalha com arte, com o corpo.</p> <p>- Fazer dança por amor.</p> <p>-</p> <p>Reconhecimento artístico: visibilidade na mídia e prêmios.</p> <p>- Privilégio: trabalhar com a criação, dar forma as loucuras da vida contemporânea</p>	<p>- Sempre fez os papéis principais dos espetáculos clássicos.</p> <p>-</p> <p>Reconhecimento.</p> <p>-</p> <p>Deslocamento para São Paulo: sempre quis sair do interior.</p> <p>- Dança contemporânea: se vê criando.</p> <p>- Viver de arte.</p> <p>- Atuação como artista: "não vejo outra saída para o ser humano que não seja refletir internamente, poeticamente, a sociedade. É o que eu posso fazer em um</p>	<p>- Encontro com pessoas que tratavam a dança de uma maneira que ela, já mais velha e sem trajetória do clássico, poderia tornar-se bailarina.</p> <p>- Não se torna bailarina, mas a ampliação do meio abre possibilidades para atuar em outras funções na dança.</p>	<p>- Campo da dança no Brasil é aberto do ponto de vista estético.</p> <p>-</p> <p>Formação heterogênea que permite trabalhar em outros campos.</p> <p>- Estar dentro de um pensamento. Estar no mundo.</p>	<p>- Ganha prêmios e incentivos para projetos.</p> <p>- Trabalhar com dança é um privilégio. Ter a possibilidade de trabalhar com o que gosta.</p>
--------------	--	--	--	---	---	--

		nea que revele ou traga luz para as pessoas. Uma função social da arte.	momento do ser humano tão descrente, descompem- sado, distante do próprio corpo, do próprio eu, do coletivo.”			
Sacrifícios e submissã o corporal	- Ascese. - Crise com o clássico. - Conflito com os pais. - Faz bicos para bancar as aulas e sobreviver com pouco dinheiro que os pais mandavam. - Instabilidade e. Na batalha de projeto a projeto. - Na dança não se sente no lugar de seus direitos. - Aula de	- Ascese. - Processo ruim no clássico na escola Halina: Acho que ao entrar nessa escola famosa tornaria-se bailarina. Mas “ tudo que eu fazia estava errado, eu era gorda. Eu saia da aula chorando e minha mãe dizia para eu deixar a dança e eu não queria sair.” - Desilusão com o clássico e adolescênci	- Ascese. - Trabalhos de vanguarda: comunicação e público grande buraco. Problema mundial. - Instabilidade e financeira e artística. - Lugar marginal, difícil. - Não vive de dança, precisa dar aulas para sobreviver como artista. - Viver com menos	- “Tenho mais desejo de ser bailarina do que sou (ser) bailarina”. - Passar por ridícula: começou tarde no balé, não assimilou os códigos e fazia aulas com meninas mais novas. - Esticou em dez anos a graduação por conta dessa “história de querer ser bailarina”. - Percebe depois de	- Conflito com o pai: “Vai fazer alguma coisa séria”. - Inseguranç a na escolha pela dança já que não teve uma formação clássica e trajetória na dança. - Trabalho profissiona l sem ganhar dinheiro. - “Essa dança que eu faço é bem undergrou nd, que é uma coisa	- Ascese. Com o balé, jazz e patinação, que se torna profissiona l. - Frustração com o clássico. - Faculdade: dificuldade corporal com o tipo de trabalho de dança contempor ânea: Corpo clássico e de atleta. Ruptura total. Sofrimento na passagem

dança: “se fico doente paro de receber”.	a revoltada.	dinheiro e conforto e continuar fazendo dança.	quase 10 anos na dança que seria muito difícil se tornar uma bailarina em razão de sua família não ter uma estrutura material como apoio.	que eu não gostaria de ser.	para dança contemporânea.
- Abertura do Estúdio: falta de grana e precariedade: pintar, arrumar, administrar e pouco retorno financeiro.	- Dançar profissionalmente e não ganhar dinheiro.	“Não abro mão de jeito nenhum porque nenhuma profissão parece ser tão importante . Pode parecer discurso de louca porque as pessoas não acreditam muito nesse paixão”.	- Profissionalização não se deu no palco, mas nos bastidores.	- Não é uma dança comercial, é investigação.	Deixa as antigas atividades, inclusive a de patinadora porque o corpo precisava mudar.
- Precisa gostar muito, precisa se alimentar muito desse desejo da dança para valer a pena.	- Passagem do clássico para o contemporâneo: sofrimento, dificuldades .	- Submissão ao prazer que o movimento trás.	- Se conformar com isso foi sofrido, mas objetivo porque era uma questão de sobrevivência.	- Bancar financeiramente o treinamento. E se ficar parada perde o nível técnico.	- Forma de trabalho com dança underground, que não é comercial.
- É uma batalha. Precisa ser guerreiro. Tem a construção a médio, longo prazo. Precisa persistir.	- Conflito com os pais que a convem de fazer outra faculdade, que a leva a depressão: “Meu pai tinha esperança de eu descobrir que a dança era brincadeira” . “Como vai se sustentar”, “Uma carreira curta.”	- Pagamento do movimento que o movimento trás.	- Se conformar com isso foi sofrido, mas objetivo porque era uma questão de sobrevivência.	- Instabilidade de para quem vive a margem das companhias grandes.	- estabilidade e difícil na dança, mas não impossível.
	- Ganhar dinheiro com dança dando aula e não dançando.		- profissão muito difícil. Apoio, infraestrutura. Para vivenciar essa profissão é preciso ter	- Depressão quando falta trabalho.	- Pagar a manutenção do corpo.
				- Não pode fazer audições	- Seu corpo não era para o clássico.
					- Difícil manter a integridade e como pesquisadora, como pessoa para não ir

- Pequenos serviços no Nova Dança (“Dar uma força”)
 - Nova Dança: pouco dinheiro, pouco público: “como bailarina nunca tive estrutura”.
 - Demora do reconhecimento da família, que vai ocorrer quando Geórgia passa a sobreviver da dança, com a visibilidade na mídia e os prêmios.
 - Trabalhar com dança é ingrato: machuca, fica parado e não ganha. O que você ganhou não cobre o tratamento. Batalha, batalha, batalha e
- apego, crédito, uma fé muito grande.
- em que o clássico é exigido: “Se eu tivesse feito clássico teria tentado todas as companhias grandes como Grupo Corpo.
 - A dança é ainda muito marginal.
 - Arte e entretenimento: “colocam tudo na mesma organização de mercado de trabalho. Exige um tempo maior fazer um trabalho artístico: “Você tem que sobreviver é essa será sempre a questão.”
- para caminhos tortuosos, para uma arte vendável.
 - Falta de reconhecimento.
 - Tem muito grupo e não tem mercado como o teatro.
 - “Politicamente você vê a aristocracia ainda aí”. Investimentos para trabalhos próximos do clássico.
 - Arte em pesquisa é muito difícil porque não é vendável.

quando
você tem...
(mais
condições)
já passou a
sua idade. E
você não
pode mais
fazer aquilo
que fazia. O
tempo todo
lidando com
limites
concretos.

-

Reconhecim
ento de
grana. Se
mantêm aos
trancos e
barrancos,
não saia de
férias, não
viajava.

-

Machucado
s. Ninguém
te ajuda.
Estava
ganhando o
meu maior
cachê que
gastei todo
em taxi e
tratamentos
alternativos.
O médico
do plano
disse que
ela não
voltaria a
dançar.

Teve nesse

período que
morar com
a mãe.

- “Eu quero
meu corpo
para andar,
ir a lugares
que ainda
não fui e
não só para
dançar”.

- Eu faço
dança
porque
gosto. É por
amor não
pelo
mercado.

- Não tem
respeito da
classe em
tono de si e
do
mercado.

- “Eu olho a
minha casa
e não tem
sofa, não
troquei a TV
desde a
época da
faculdade.
Já ganhei
muitos
prêmios e
não tenho
recurso
material:
“Nossa, será
que vale a
pena?”

Condição - Sofri

- Trajetória

- Clássico:

- Ingresso -

- O corpo

s corporais muito para de machucados . muitas dores no tarde no Professore passou por um treinament o de atleta. Muito sofrimento e dificuldade para mudar para um corpo sensível: "Eu parecia um escudão, nada entrava". - Saia chorando da aula da Lu. Não tinha coragem de improvisar nas aulas por vergonha: "As pessoas vão me julgar, tenho um corpo duro, estava em processo de me aceitar."

códigos corporais do clássico no meu corpo. - Forma do corpo: corpo sensível na sua motricidad e. - Treinament o: não precisa fazer todo dia. É o quanto você está envolvido com o trabalho como ser humano.

Clássico: machuca o pé na aula o que a leva para a ginástica holística e expressão corporal. - Dança contemporânea: machuca o joelho. Operação e fisioterapia. Machuca o outro joelho em cena. Teria que fazer nova operação. Prefere tratar com medicina alternativa. - Conviver com dores. - Bancar financeiram ente todos esses tratamentos . - Enquanto se recupera não pode trabalhar e, portanto,

Clássico: machuca o pé na aula o que a leva para a ginástica holística e expressão corporal. - Machuca feio os dois tornozelos em ensaio para fazer a fada açucarada. Seria sua principal atuação. - Mais de um ano parada cuidando do machucado . - Corpo dança contemporânea: diminui suas dores e realização de um trabalho corporal integrado que leva a um estilo de vida

do ridículo. Não conseguir fazer aquelas seqüências, meu corpo não se adaptava aquilo".

Físico não adequado para ginástica e no teatro tendência para o moviment o. - Anorexia a leva para educação somática. - Se tivesse feito clássico estaria no Grupo Corpo, mas como não fez..."

tem muita disciplina.

não recebe
salário.

- “Eu tenho
essa coisa
com o
joelho, mas
nunca
quebrei
nada.”

alternativo.
(Outro
corpo,
outra,
visão de
mundo)

-
Atendimen
to para
reestrutura
r o corpo
no estilo
Nova
Dança
gerou
angústias
psíquicas,
sofrimento
s. Teve que
fazer
terapia:
“Estava
mudando
minha
vida”.

- Pessoa
saudável
não vai ser
obesa.

- Ganha
força
muscular
de outro
jeito. O
treino é de
dentro
para fora.

- Corpo na
forma da
consciência
corporal.

- Tipo de

treinament
o depende
do trabalho
que se
quer fazer.

-
Desconstru
ção do
corpo
clássico
para
depois
incorporar
o
contempor
âneo.

Especifici dade	- Trajetória clássico para contempor âneo.	- Trajetória do clássico para contemporâ neo.	- Trajetória do clássico para o contempor âneo.	- Trajetória de ingresso tarde na dança e origem social mais modesta. - Ampliação do meio e novas funções.	- Bailarina contempo rânea sem formação clássica. - Discurso intelectual izado sobre a dança. - Trajetória novas gerações e universida de de dança.	- Bailarina clássica e patinadora . Passagem para a dança contempor ânea. Trajetória novas gerações e universida de de dança.
	- Discurso sobre contempor âneo e clássico.	- Machucado s e condições corporais.	- Discurso articulado sobre dança. - Atração e compensaç ões: O que pensa da profissão e público de dança.			
	- Gênero masculino.	- Sacrifícios e submissão corporal.				

Morfologia

Bailarinos Nova Dança	Informante 19	Informante 20	Informante 21
Idade	34 anos	29 anos	43 anos
Lugar onde nasceu	São Paulo, SP	São Paulo, SP	São Paulo, SP
Cor	Branca	Branca	Branca
Nível de instrução	Ensino fundamental e médio: Escola privada (Lorenzo Castanho). Ensino superior: Faculdade de arquitetura - Mackenzie; Brás Cubas, Mogi das Cruzes; Anhembi Morumbi. (privadas)	Ensino fundamental: Escola privada, bolsa de estudos. (Mackenzie) Ensino médio: Escola pública (Escola técnica federal de mecânica). Ensino superior: Faculdade de física, Usp. (pública)	Ensino fundamental e médio: Escola pública e privada de bairro. Ensino Superior: Faculdade de direito, PUC-SP. Pós-graduação: mestrado em vídeo dança, Mackenzie.
Condições familiares	Pais separados. Morte de um irmão.	Morte do pai na adolescência.	Estáveis

Profissão do pai	Arquiteto	Engenheiro	Pequeno comerciante, dono de quitanda.
Profissão da mãe	Dona de casa	Bióloga. Professora do ensino fundamental e médio da rede pública e particular.	Dona de Casa. Trabalha com o pai na quitanda.
Opção sexual	Heterossexual	Homossexual. Declarou.	Heterossexual
Relação amorosa e profissão do parceiro	Casado com bailarina contemporânea.	Namora com um cantor.	Casado com atriz.
Bairro atual e com quem mora	Sumaré com a mulher.	Vila Madalena. República com um casal de amigos.	Ipiranga com a mulher e o filho.
Trajetória – Carreira			
Bailarinos Nova Dança	Informante 19	Informante 20	Informante 21
Atividades artísticas e físicas antes da dança	Triatleta e Circo.	Teatro, música e somoterapia.	Artes plásticas, fotografia e capoeira.
Idade de ingresso na dança	29 anos	21 anos	32 anos
Porque ingressou na dança. Incentivos e obstáculos na fase de formação	<ul style="list-style-type: none"> - Incentivo de Sonia Mota e indicação para a escola na Holanda. - Dificuldade com a escolha profissional. - Pouca remuneração na dança. - Retorno ao Brasil, onde poderia ser arquiteto e bailarino, a um só tempo. 	<ul style="list-style-type: none"> -Atividade corporal de autoconhecimento. -Atividade abstrata como a música e a física. - Não sabe o porque. - Dificuldade de escolher entre dança e música. - Machucados da dança. 	<ul style="list-style-type: none"> - Necessidade de atividade artística coletiva. - Relação de troca entre as artes plásticas e a dança. - Visão multidisciplinar da cultura.
Família e arte	Não	Avô e pai: músicos	Não

		amadores. Avó: pintora amadora.	
Formação na dança	Dança contemporânea: - Circo - School New Dance Developement - Estúdio Nova Dança	- Dança flamenca. - Dança contemporânea e clássico: Cursos nos Sescs e no Estúdio Nova Dança.	Estúdio Nova Dança: contemporâneo, contato-improvisação e clássico.
Viagem ao exterior	- Europa, livre. (8meses) - Europa turnê de circo, livre e School New Dance Development. (um ano e meio)	- Turnê com a Companhia Dois Nova Dança na França. (uma semana) - Europa: trabalho de dança em companhia francesa e livre. (três meses)	Não
Incentivos e obstáculos para a profissionalização	- Experiência na escola de dança da Holanda. - Formação e trabalhos com o Nova Dança. - Conflito com os pais.	- Convite para ingressar na Companhia Dois e Oito Nova Dança. - Conflito na escolha entre dança e música.	- Sociabilidade com pessoas do meio artístico.
Idade de ingresso na carreira	31 anos	22 anos. Interrupção. Retorno aos 29 anos.	36 anos
Recrutamento	- Convite de Lu Favoreto para fazer parte do seu grupo de estudos e substituições do Zé na Companhia Oito Nova Dança.	- Convite para ingressar na Companhia Dois Nova Dança e na Companhia Oito Nova Dança. - Ingresso nas companhias por afinidade e não por	- Convite para trabalhar na Companhia Oito Nova Dança. - Ingresso por afinidade: “a pessoa tá fazendo aula, tá junto, ta conhecendo, ta indo e uma hora ta junto

Carreira	Bailarino e administrador da Companhia Oito Nova Dança.	audição. - Bailarino da Companhia Dois Nova Dança. - Bailarino e músico da Companhia Oito Nova Dança.	demais e ficou.” - Bailarino e trabalhos com vídeo na Companhia Oito Nova Dança.
Envelhecimento do corpo		- A dança contemporânea abraça velho, gordo, sem perna, novo. - Kazuo Ono ficou famoso aos 60 anos. - Se estivesse no Cisne Negro estaria iludido. Mas o mercado é plural. É possível dar aula, fazer produção, direção.	- Tenho 43 anos e é bem diferente de quando comecei a dançar, mesmo, com 35, 36 anos. - Cena de se jogar no chão: “é bem difícil e era bem mais fácil quando eu era mais novo”. - O bailarino “pode dançar o tempo que quiser, mas tem que adaptar a dança ao corpo que se tem naquele momento. Se não chega uma hora que vira conversa de louco. - Envelhecimento do corpo: “claro que a dança está ligada a um corpo jovem, vigoroso, disponível, bonito, que são coisas que você vai deixando pelo caminho. Vaidade. Você vai perdendo certas coisas e vai ganhando outras. A dança contemporânea da

valor a essas coisas.

Reconversão	Trabalha paralelamente como arquiteto em seu escritório.	Trabalha paralelamente como músico.	Trabalha paralelamente como artista plástica e professor universitário.
Subjetividades			
Bailarinos Nova Dança	Informante 19	Informante 20	Informante 21
Atração	<p>- Encontro com Sonia Mota e novos parâmetros da dança contemporânea em que o estado em cena (dramaturgia) e a masculinidade predominam como novos critérios de produção.</p> <p>- Convívio, idéia de comunidade: “me pegou essa coisa de família, essa história do convívio.”</p> <p>- Quer ser artista e abrir mão dessa vida de trabalhar e ganhar dinheiro. A morte do irmão que mexia com muito dinheiro o fez repensar e o levou a um mergulho no mundo artístico.</p> <p>- Experiência na escola de dança da Holanda: “Fiquei lá iluminado. Foram os melhores três meses</p>	<p>- Abstração da dança como as outras escolhas, música e física.</p> <p>- Lugar meio indefinido.</p> <p>- Não teve conflito com os pais.</p> <p>- Encontrar pessoas que tem um olhar diferente para arte e para o corpo.</p> <p>- Intérprete criador: criar em cena.</p> <p>- Profissão de autodescoberta, disciplina e êxtase.</p> <p>- Muito contato com o não corporal, emoção, Dionísio.</p>	<p>- Dança contemporânea abre a possibilidade de dançar mais tarde.</p> <p>- Conviver com pessoas que gostem de falar de arte, pensar arte, viver de arte: “este é o grande barato”.</p> <p>- Privilegio: “trocar com pessoas que tem essa vontade e desejo artístico”.</p> <p>- Envolvimento com um lugar próximo do sensível, da percepção, da memória, de coisas que considera importantes: “ acho um privilégio me envolver com pessoas assim, nesse lugar.”</p> <p>- Na dança você pode ir para aula triste e sempre sai feliz. Nunca vi ninguém</p>

da minha vida. Não fazia nada. Só lia, estudava, dançava. Lá todo mundo te conhece, parece um jardim de infância.”

- Dança é o lugar de encontro com a essência. Ao contrário da arquitetura que é mais materialista é o lugar onde a última coisa que importa é o dinheiro.

- Dança tem um lugar que é o non sense. Quanto mais louco melhor. É um estado que as pessoas querem chegar, mais provocativo.

Compensações

- Trabalhar em comunidade.

- Ter uma vida melhor, mais saudável, mais feliz.

- Chance de transformar a realidade.

- Viver outra realidade. Na dança o convívio é uma mistura de vida íntima com profissional: Isso é a realidade, não o trânsito, o dinheiro.” (sair do mundo)

- Na dança: “me

dançar triste. (corpo e sensação de bem estar)

- Conhecimento do corpo que trazemos é legal como homem, indivíduo, cidadão e pai.

- Conviver no meio artístico.

- Trabalhar com dança, que por sua vez alimenta o seu trabalho com as artes plásticas e fotografia.

- Repertório cultural que vai se adquirindo para realizar essa dança. (Distinção pela cultura)

- Conhecimento do corpo.

Sacrifícios e submissão corporal	encontro, troco, abstraião . Uma forma de terapia onde conheço melhor o meu corpo”.	- Esforço físico e machucados.	- Crise em relação as suas escolhas: física, música, dança.	- Preocupação com a sobrevivência e com dinheiro.
	- Fazer pequenos serviços para o Nova Dança.	- Mercado: “o bailarino vive suando, não trabalhamos uma linguagem comercial que tem um salário”.	- Dança é difícil tanto que todo mundo da aula.”	- Instabilidade financeira e profissional.
	- Desproporção entre o quanto se trabalha e o quanto se recebe na dança.	- Instabilidade financeira.	- Lidar com fantasmas e sacar que o corpo não é mais o mesmo.	
	- Não tem mercado.	- As pessoas não tem o habito de ver dança.		- Situação pessoal profissional confusa.
	- A dança não se articula politicamente.	- Investimento para o corpo para prevenir machucados. Parte do orçamento é manutenção do corpo.	- Conviver com dores constantes.	
	- Conflito pais. - Desrespeito com a profissão de bailarino: “você é bailarino e é um morto de fome, e é verdade” (imagem que fazem dos bailarinos). “O bailarino é um artista e não uma ostra que só sabe mexer o corpo e nasceu com o dom, é bem delineado. Ele trabalha uma linguagem e expressa a cultura de seu país”.	- Precisa ser guerreiro: “tem que querer mesmo, enfrentar as dificuldades.		
	- “Sem mercado não tem respeito. A vanguarda está em			

outro lugar do mercado”.

- Público. Pares ou amigos.

- Bailarino que vive mais ou menos bem são professores.

Condições corporais

- Aos 16 anos era triatleta e teve, em razão de excesso de esforço físico, uma febre reumática. Isso o aproximou da educação somática.

- Problemas no joelho que resolveu não operar e trata com medicina alternativa.

- Muito machucado. Exercícios pesados de salto, a improvisação e os machucados.

- Dor no pós treino: não se compara a nenhum esporte que já praticou. Corpo ressentido. Você percebe que a estrutura sofreu.

- Sensação de esvaziamento de energia muscular e óssea: “machuca e machuca muito”.

- Machucados na dança o fez parar de dançar: “acabava a aula ficava cansado, doído, não queria isso para mim”. Mas retorna: “fui aprendendo a usar o corpo.

- Problemas no joelho.

- Já machucou muito mais nunca quebrou nada.

- Considera indispensável acompanhamento: yoga, alongamento, massagem.

- O corpo é a ferramenta de trabalho, então, é preciso fazer a manutenção.

- Não desgastar o corpo, dar a energia necessária.

- Machucados: o corpo vai machucando. Osteopatas dizem que vamos construindo minifissuras.

- Dores em alguns tipos de cenas.

- Cuidados com o corpo: de acordo com o trabalho de cada companhia. Estilo de vida: alimentação, condutas mais alternativas.

- Adquirir técnicas para se jogar. Se não machuca.

- Faz yoga para se cuidar. Força e alongamento que se perde com a idade.

Especificidade

- Bailarino de origem social alta. Mundo material x mundo artístico. Realidades.
- Esforço físico, machucados e doença.
- Trajetória de um homem na Nova Dança.
- Discurso sobre a dança contemporânea.
- Homossexualidade e percurso na dança.
- Machucados.
- Crises de escolhas. Perdido.
- Artista criador.
- Dança contemporânea e repertórios culturais. Ascensão pela cultura. "Alta cultura".
- Pluralidade. Linguagens artísticas e a dança.

O subsistema da formação de pós-graduandos

Em 2006, a UFBA criou a primeira e única pós-graduação em dança do Brasil. No entanto, a produção de dissertações e teses sobre o assunto acompanhou a dinâmica de crescimento dos cursos de graduação. Estes trabalhos se dispersam por instituições federais, estaduais e particulares de todo país e estão submetidos a múltiplas áreas de conhecimento. Como não há dados oficiais sobre esse subsistema foi preciso recorrer à produção destas pesquisas para realizar um mapeamento das instituições, das principais áreas de conhecimento e dos centros de formação.¹⁹⁹ Além disso, para compreender de maneira mais ampla o perfil das pesquisas e os agentes mais relevantes deste universo realizei uma investigação nos sites de pós-graduação das universidades mais importantes e no *curriculum lattes* de pesquisadores que tratam do tema.

Este trabalho de pesquisa está baseado em uma amostra da produção de dissertações e teses no Brasil, entre os anos de 1974 e 2007. Neste período, foram defendidos 427 trabalhos voltados para a temática da dança. Contudo, esse número se distribui de maneira bastante irregular entre as décadas que compreendem esse intervalo de tempo. A concentração da produção diz respeito, sobretudo, aos anos 90 e 2000, o que indica a concordância entre a produção da pós-graduação e a proliferação de cursos de graduação. Entre as décadas de 70 e 80, a produção é quase inexistente e conta com apenas 21 pesquisas (4,91%). No decorrer dos anos 90, esse número cresceu para 143 (33,4%). Mas, o salto quantitativo está ocorrendo em 2000. Até o ano de 2007 a produção passou para 263 trabalhos (61,5%).

¹⁹⁹ Esta pesquisa foi realizada com as informações do site Bibliografia de Dança no Brasil, de Lucia Villar. Os dados apresentados dizem respeito a uma amostra da produção acadêmica de dança, entre os anos de 1974 e 2007. O período estipulado levou em conta o momento em que o tema da dança começa a ser abordado, com mais regularidade, nas pesquisas acadêmicas.

Destes 427 trabalhos, 287 (67,2%) foram produzidos em três universidades de São Paulo: Universidade de São Paulo – USP – 99; Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 98 e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – 90. A UFBA segue com 33 trabalhos. O restante, que soma 107 (25%) pesquisas do total, se dispersa por inúmeras pós-graduações espalhadas pelo Brasil.

Curiosamente, a USP está inserida no grupo dos principais centros de produção. As teses e dissertações sobre dança são produzidas, sobretudo, na Escola de Comunicação e Artes – ECA e na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH. No entanto, boa parte dos orientadores destes trabalhos não é pesquisador da área.²⁰⁰ Além disso, a produção se dispersa para a Faculdade de Educação, de Educação Física, de Enfermagem e para o Instituto de Psicologia. O que justifica esse destaque é o fato da USP ser o pólo de excelência de produção acadêmica do país, que funciona desde 1934. Outra coisa, é que boa parte dos trabalhos das décadas de 70 e 80 foi defendido nesta universidade.

A despeito da expressão quantitativa e das temáticas bastante interessantes de suas pesquisas, voltadas para a história social da dança no Brasil, a dança contemporânea, o balés russo e cubano, a filosofia da dança, não é possível apreender as principais características do campo por meio dessas experiências. A USP apesar de formar alunos que atuam no meio, não tem cursos específicos, de graduação ou pós, voltados para a dança.

Já a UNICAMP é uma das principais instituições de formação no nível de pós-graduação em dança no país. O estudo de dança tem seu lugar no Instituto de Artes e está submetido à área de concentração de artes cênicas. A Pós-Graduação em Artes (mestrado 1994 e doutorado 2004) é um centro de caráter interdisciplinar voltado para as artes visuais, teatrais e dança, com enfoque na produção e criação contemporânea. Os trabalhos de dança, no entanto, estão vinculados ao setor das artes cênicas, o que caracteriza, entre outras coisas, as múltiplas direções temáticas da produção de seu corpo docente.²⁰¹ Boa parte dos professores tem formação acadêmica na própria UNICAMP. E o conteúdo de suas pesquisas busca contemplar os estudos da dança em diversos ângulos. Entre eles, a política cultural da dança, o método bailarino - intérprete

²⁰⁰ Foram analisados dez trabalhos, entre dissertações e teses, de alunos de pós-graduação da USP.

²⁰¹ Em razão do caráter eclético da produção acadêmica da área de artes cênicas do Instituto de Artes, optei em consultar os trabalhos dos professores do curso de dança.

- pesquisador, dança e gênero, o corpo e a sociedade indígena, o corpo na capoeira, a dança africana, a dança e a saúde mental, as linguagens cênicas do corpo, entre outros.²⁰²

A Faculdade de Educação da UNICAMP é também outro espaço importante na produção de pesquisas em dança. Exemplo disso é o trabalho que a socióloga Liliana Segnini desenvolveu, por meio de um temático da Fapesp cujo título é “Trabalho e formação no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos”.

A despeito da centralidade da UNICAMP na formação de pós-graduandos em dança, a PUC-SP ocupa lugar estratégico nesse contexto. O Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica foi responsável pela formação de muitos pesquisadores, que hoje atuam no universo acadêmico e artístico da dança, e exerce um papel relevante na formação de novos estudiosos. Um dos principais nomes envolvidos neste projeto é o de Helena Katz, que além de ser responsável, desde 1986, pela crítica de dança do jornal *O Estado de São Paulo*, é considerada figura emblemática do trânsito entre a dança e a universidade.

Boa parte da produção da PUC-SP é reveladora desse intercâmbio. As características e temas mais frequentes dos trabalhos mostram o papel de legitimação que o discurso acadêmico busca exercer sobre os segmentos mais inovadores do campo coreográfico contemporâneo. Esse processo de legitimação diz respeito aos conteúdos de teses e dissertações que se orientam, principalmente, pela defesa da dança contemporânea e por apresentar os registros de acontecimentos, de protagonistas e de manifestações deste meio. Nessa perspectiva, o balé clássico que ainda tem presença relevante na formação e profissionalização de bailarinos é pouco problematizado e muitas vezes considerado um estilo “fora do lugar” no mundo “transitório” e “efêmero” de hoje.

É também significativo o número de trabalhos que tratam das políticas culturais destinadas à dança, sobretudo, no Brasil. Entre temas como a crítica jornalística e a formação do pensamento em dança, o balé romântico e a semiótica, a educação infantil em dança, o balé e o nacionalismo, destacam-se os seguintes títulos: “A política da

²⁰² Foram analisados o *curriculum lattes* de dez membros do corpo docente do curso de Pós-Graduação em Artes – área de concentração artes cênicas, para identificar o lugar que defenderam o doutorado e a temática central do mesmo. Além disso, foi realizada uma pesquisa nos títulos de dissertações e teses de alunos deste Programa, que revelaram a variedade dos temas da produção.

dança nos anos 90, em Florianópolis”; “O sistema da dança contemporânea carioca, nos anos 90”; “A política cultural em dança: Sesc Santos e a co-autoria cultural”; e “Dança brasileira em Lyon: estudo de uma Bienal Verde Amarelo” (pesquisa sobre as políticas culturais em dança no Brasil e na França). Estas pesquisas começam a desenhar o mapa do campo da dança contemporânea de maneira bastante interessante. Por um lado, contribuem como registro histórico e acadêmico e, portanto, para a construção do patrimônio da dança. Por outro, esses textos mais valorizam o próprio meio, os seus princípios e os seus representantes do que submetem às questões que as pesquisas sugerem a indagações mais amplas.²⁰³

²⁰³ Foram analisados dez trabalhos, entre dissertações e teses, de alunos da PUC-SP, e os doutorados de Helena Katz e de Christine Greiner, outro nome importante envolvido no projeto do curso de graduação em *Comunicação e Artes do Corpo* da PUC-SP.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)