



ANA LIGIA TRINDADE

**IDENTIDADE PROFISSIONAL DO BAILARINO  
NO RIO GRANDE DO SUL:UM ESTUDO EM MEMÓRIA SOCIAL**

CANOAS, 2019

ANA LIGIA TRINDADE

**IDENTIDADE PROFISSIONAL DO BAILARINO  
NO RIO GRANDE DO SUL:UM ESTUDO EM MEMÓRIA SOCIAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação para o Doutorado Interdisciplinar em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle.

Orientação: Patrícia Kayser Vargas Mangan

Canoas, 2019

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T277i Trindade, Ana Lúgia de Oliveira.

Identidade profissional do bailarino no Rio Grande do Sul [manuscrito] : um estudo em memória social / Ana Lúgia de Oliveira Trindade – 2019.  
187 f.; 30 cm.

Tese (Doutorado em Memória Social e Bens Culturais) – Universidade La Salle, Canoas, 2019.

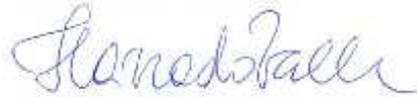
“Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dra. Patrícia Kayser Vargas Mangan”.

1. Identidade profissional. 2. Memória social. 3. Bailarinos. 4. Dança. 5. Cultura. I. Mangan, Patrícia Kayser Vargas. II. Título.

CDU: 316.7

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL E BENS SOCIAIS**

**BANCA EXAMINADORA**



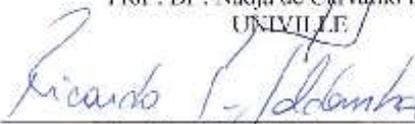
Profª. Drª. Flavia Pilla do Valle  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Lucas Graeff  
Universidade La Salle



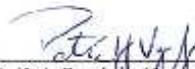
Profª. Drª. Nadja de Carvalho Lamas  
UNIVILLE



Prof. Dr. Ricardo Pedrosa Saldanha  
Universidade La Salle



Prof. Dr. Robson da Silva Constante  
Universidade La Salle



Profª. Drª. Patricia Kayser Vargas Mangan  
Universidade La Salle. Orientadora e Presidenta da  
Banca

**Área de Concentração:** Memória Social

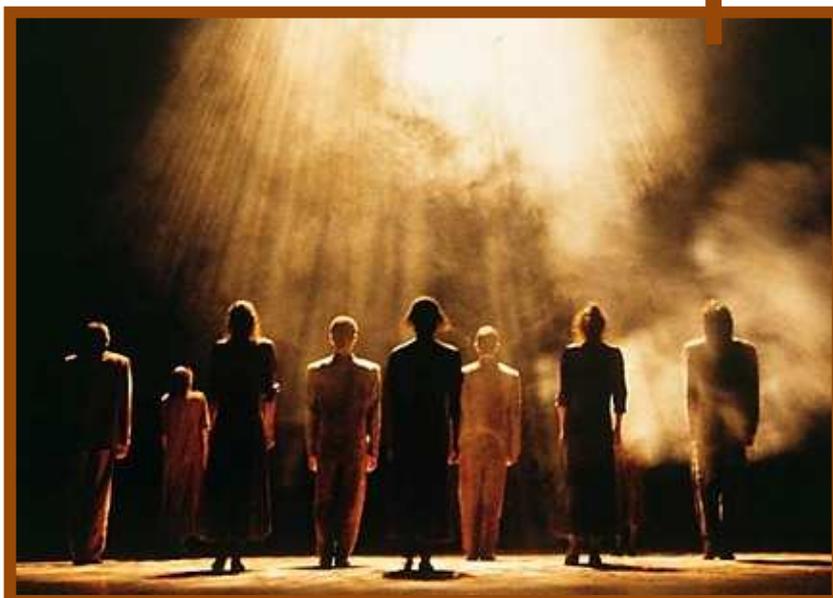
**Curso:** Doutorado Interdisciplinar em Memória Social e Bens Culturais

Caroas, 11 de outubro de 2019.

# IDENTIDADE

*[...] cada pessoa é voltada para seu lado obscuro, para seu perfil mais secreto, para um mundo sem letras, incodificável. Quem procura palavras para se decifrar está buscando autenticar uma farsa. É sempre um parto difícil, induzido, e não se sabe o que vamos ter que adotar como nosso até o fim da vida. Quanta responsabilidade, identificar-se!”*

*(Martha Medeiros, 2006<sup>1</sup>)*



Grupo Corpo, Missa do Orfanato, 1989 (Foto: Acervo Corpo)  
<http://www.grupocorpo.com.br/en/obras/15/missa-do-orfanato>

<sup>1</sup> MEDEIROS, Martha. **A sedução do texto**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. p. 56.

## *Agradecimentos*

Agradeço a alegria de ter novamente compartilhado conhecimento com minha querida orientadora: **Patrícia Kayser Vargas Mangan**. Uma profissional competente, eficiente, habilidosa e ética, que se tornou uma amiga querida, incansável em me dar apoio e incentivo nos momentos difíceis. E foram muitos... Orientadora, não apenas nas leituras teóricas, elaboração textual, perfil investigativo e linha metodológica, mas também na postura acadêmica. Parceria constante e essencial!

Agradeço aos brilhantes profissionais que gentilmente me receberam e participaram desse estudo. Principalmente os diretores artísticos **Airton Tomazzoni, Carlinhos Santos, Ivan Motta e Eduardo Severino**.

Agradeço sempre ao meu incansável esposo **Rocelito Amaral**. Bailarino, músico e artista em todas as dimensões. Foi motorista e companheiro desta doutoranda em sua jornada de investigação, estudo e entrevistas. Há meses já me chama de Doutora, sem ter ainda defendido.

Agradeço o carinho de toda a equipe da Secretaria do PPG de MSBC da Universidade La Salle, sempre atenciosos e prestativos. E aos professores do Doutorado Interdisciplinar em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, que iniciaram essa jornada comigo na construção de conhecimento essencial para esta investigação. E agradeço o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), pois sem a bolsa recebida em 2015 não seria possível a realização desta pesquisa.

Por fim, costumamos agradecer aos pais em momentos importantes ou solenes de nossas vidas. Eu tive uma mãe artista e de muita leitura, aluna do curso de Direito (UNISINOS). E um pai de muita espiritualidade e também de muita leitura, com formação em Agronomia (UFRGS). Ambos influências importantes no caminho acadêmico, artístico e espiritual. A eles, **Arancíbio Meneses Trindade e Theresa de Oliveira Trindade**, um especial agradecimento, com muita emoção.

## RESUMO

Considerando o reconhecimento dos espaços de tensões que acompanham ainda hoje o profissional da dança, se delineou como objeto de estudo a identidade profissional do bailarino no Estado do Rio Grande do Sul. Esse estudo insere “identidade” na área da Memória Social com base principalmente nos autores Michael Pollak, Zygmunt Bauman, Claude Dubar, Joël Candau, e Stuart Hall. Compreende-se identidade profissional como um processo contínuo que se vincula à identidade e memória, igualmente ligada aos vínculos e sentimentos de pertencimento a uma determinada categoria ou grupo social. No processo da construção de identidade profissional está em jogo dimensões sociais e pessoais, objetivas e subjetivas, vivenciadas individualmente e com o grupo e que dão significado à profissão. Partindo do pressuposto que a identidade profissional está relacionada com experiências de formação e atuação, esta tese estabelece uma noção de identidade do bailarino profissional a partir de relatos de membros de companhias de dança sobre suas memórias e trajetórias pessoais relativas ao contexto da dança. O estudo tem por objetivo geral determinar um conjunto de informações e características pessoais e/ou profissionais que identifiquem a atual identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul. Caracterizando-se como uma investigação qualitativa interpretativa, a qual expõe características de uma determinada população: diretores e bailarinos profissionais de companhias e grupos independentes de dança do Rio Grande do Sul. Metodologicamente se trabalhou com uma abordagem qualitativa de coleta de dados, utilizando como instrumentos a entrevista (roteiro semi estruturado) e o diário de campo (observação não participante), sendo que a metodologia utilizada para trabalhar com a análise das transcrições, produto das entrevistas, foi a Análise de Conteúdo segundo Laurence Bardin. Por fim, o estudo apresenta em seu desenvolvimento relações com o contexto do profissional bailarino e os teóricos de memória social. Destacamos que a identidade é uma elaboração social em permanente construção à medida que se molda conforme o contato estabelecido com a alteridade e insere-se num processo contínuo que se altera permanentemente. Tendo em consideração esse caráter de transitoriedade das configurações identitárias e das imagens do bailarino, destaca-se como principais resultados do estudo a apresentação de um contexto de mercado de trabalho com instabilidades que levam o artista a atividades anexas, um bailarino

apaixonado pela sua profissão e a verificação do “paradoxo de Mozart” presente em muitas falas. Assim, a identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul passa pelo sentido intrínseco da atividade (valores); tempo e intensidade de dedicação; e instâncias de reconhecimento e consagração (prêmios, audições, concursos e outros).

**Palavras-chaves:** Identidade. Memória Social. Profissional Bailarino. Dança.

## ABSTRACT

The professional identity of the dancer in the State of Rio Grande do Sul is the object of this study, considering the recognition of the spaces of tension that still accompany the professional dancer. This study inserts “identity” in the area of Social Memory based mainly on the following authors: Michael Pollak, Zygmunt Bauman, Claude Dubar, Joël Candau, and Stuart Hall. We understand professional identity as an ongoing process that is linked to identity and memory, equally connected to the bonds and feelings of belonging to a particular social category or group. Social and personal, objective and subjective dimensions, experienced individually and with the group and which give meaning to the profession, are at stake in the process of building professional identity. Assuming that professional identity is related to instruction and performance experiences, this thesis establishes a notion of professional dancer identity from reports by members of dance companies about their memories and personal trajectories related to the dance context. This research is characterized as an interpretative qualitative investigation, which exposes characteristics of a certain population: directors and professional dancers of dance companies and independent dance groups of Rio Grande do Sul. We conducted the research with a qualitative methodological approach to data collection. We used as instruments the interview (semi-structured script) and the field diary (non-participant observation). The Content Analysis Methodology, according to Laurence Bardin, was used to work with the analysis of the transcripts resulting from the interviews. Finally, the development of the study relates the context of the professional dancer and the theories of social memory. We emphasize that identity is a social elaboration in permanent construction as it molds itself according to the contact established with alterity and is part of a continuous process that changes permanently. Considering this transiente character of the dancer’s identity configurations and images, the main results of this study are the presentation of a labor market context with instabilities that lead the artist to extra activities, a dancer in love with his profession and the verification of the “Mozart paradox” present in many narratives. Thus, the identity of the professional dancer in Rio Grande do Sul goes through the intrinsic meaning of the activity (values); time and intensity of dedication; and instances of recognition and consecration (awards, auditions, competitions and others).

**Keywords:** Identity. Social Memory. Professional Dancer. Dance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro de processos identitários típicos .....	28
Figura 2 – Dimensões de análise do conceito do processo de construção da identidade profissional .....	30
Figura 3 - Artistas da Dança .....	46
Figura 4 – Quadro de divisão regional por modalidade de formação .....	61
Figura 5 – Distribuição dos ocupados no Brasil: categorias de artistas .....	65
Figura 6 – Situação dos ocupados em Dança e Música .....	66
Figura 7 – Empregos para profissionais da dança no Brasil – 2001 .....	67
Figura 8 – Empregados no Brasil e nas áreas de Dança e Música (2002-2004).	68
Figura 9 - Categoria de Artistas – CBO 2002 .....	70
Figura 10 - Crescimento Ocupados Área da Dança 2013/2017 .....	71
Figura 11 – Tipos de Vínculos de Trabalho .....	74
Figura 12 – Dimensões de análise do conceito do processo de construção da identidade profissional de Ghisleni 2010 .....	86
Figura 13 – Relação Quadro Ghisleni e Categorias do Estudo .....	87
Figura 14 – Quadro de códigos dos entrevistados .....	91
Figura 15 – Bailarinos da Companhia em 2014 .....	96
Figura 16 – Audição da Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul para bailarinos .....	102
Figura 17 – Cartaz de divulgação de espetáculo/Cia. H .....	108
Figura 18 – Y KÛÁ: O silenciar de um rio (2006) .....	113

## LISTA DE TABELAS

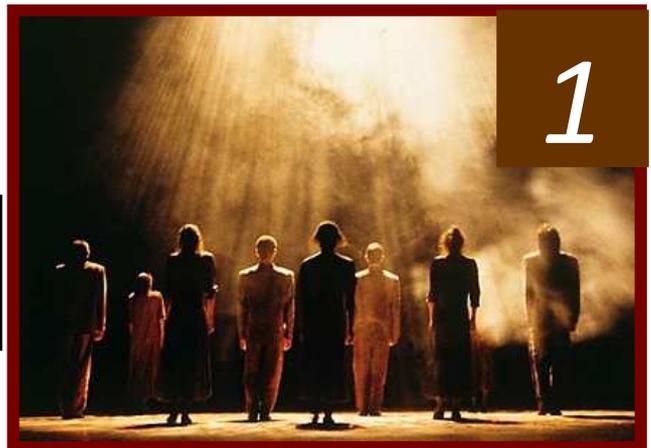
Tabela 1 - Relação Todas as Ocupações x Ocupações da Área da Arte e da Dança - Brasil 2013/2017 (ocupações segundo CBO 2002) .....	70
Tabela 2 - Pessoas Ocupadas na Área da Dança no Rio Grande do Sul 2013/2017 - (ocupações segundo CBO 2002) .....	72
Tabela 3 - Relação Todas as Ocupações x Ocupações da Área da Arte Brasil 2013/2017 (ocupações segundo CBO 2002) .....	73

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO AO ESTUDO .....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>IDENTIDADE E SEUS ASPECTOS TEÓRICOS .....</b>	<b>22</b>
<b>2.1</b>	<b>Socialização e construção de identidades .....</b>	<b>27</b>
<b>2.2</b>	<b>Identidade Profissional .....</b>	<b>29</b>
<b>2.3</b>	<b>Esclarecimentos quanto ao termo “profissão” .....</b>	<b>32</b>
<b>3</b>	<b>A ARTE E O TRABALHO: O ARTISTA COMO TRABALHADOR .....</b>	<b>37</b>
<b>3.1</b>	<b>O profissional da dança: o contexto brasileiro .....</b>	<b>45</b>
<b>3.2</b>	<b>Quem é o profissional bailarino brasileiro: reflexões sobre carreira e formação .....</b>	<b>50</b>
<b>3.2.1</b>	<b>Formação profissional: cursos superiores X cursos livres .....</b>	<b>53</b>
<b>3.2.2</b>	<b>Atuação profissional: perspectivas acadêmicas e nos palcos .....</b>	<b>57</b>
<b>3.2.3</b>	<b>A dança no Rio Grande do Sul: formação e atuação .....</b>	<b>60</b>
<b>3.3</b>	<b>Mercado de trabalho para a arte no Brasil .....</b>	<b>63</b>
<b>3.3.1</b>	<b>Mercado de Trabalho: atualizando dados .....</b>	<b>69</b>
<b>3.3.2</b>	<b>No Brasil: de cachê em cachê, de projeto a projeto... ..</b>	<b>74</b>
<b>3.4</b>	<b>Carreira e mercado de trabalho contemporâneo .....</b>	<b>77</b>
<b>4</b>	<b>ASPECTOS METODOLÓGICOS DO ESTUDO .....</b>	<b>80</b>
<b>4.1</b>	<b>Levantamento de dados: instrumentos e procedimentos .....</b>	<b>82</b>
<b>4.2</b>	<b>Sobre a análise das entrevistas .....</b>	<b>88</b>
<b>4.3</b>	<b>Outras considerações acerca do percurso metodológico .....</b>	<b>90</b>
<b>5</b>	<b>SITUAÇÃO DAS COMPANHIAS SELECIONADAS .....</b>	<b>94</b>
<b>5.1</b>	<b>As Companhias Municipais .....</b>	<b>94</b>
<b>5.2</b>	<b>Os Grupos Independentes .....</b>	<b>107</b>
<b>6</b>	<b>FORMAÇÃO PROFISSIONAL .....</b>	<b>118</b>
<b>7</b>	<b>ATUAÇÃO PROFISSIONAL .....</b>	<b>126</b>
<b>8</b>	<b>CARREIRA .....</b>	<b>143</b>
<b>9</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>156</b>

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>161</b>
<b>APÊNDICE A – Diário de Campo – roteiro .....</b>	<b>170</b>
<b>APÊNDICE B – Questionário .....</b>	<b>171</b>
<b>APÊNDICE C – Roteiro de Entrevista (Direção – R1) .....</b>	<b>172</b>
<b>APÊNDICE D – Roteiro de Entrevista (Bailarino(a) – R2) / versão 1 .</b>	<b>173</b>
<b>APÊNDICE E - Roteiro de Entrevista (Bailarino(a) – R2) / versão 2 ..</b>	<b>174</b>
<b>APÊNDICE F - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) .....</b>	<b>175</b>
<b>APÊNDICE G – Tabela de Pessoas Ocupadas na Área da Dança por Região - 2013/2017 .....</b>	<b>177</b>
<b>ANEXO A – Tabelas RAIS consultadas .....</b>	<b>179</b>

# Introdução ao Estudo



## 1 INTRODUÇÃO AO ESTUDO

Inúmeras indagações impulsionaram este estudo. Nenhum objeto de estudo nasce ao acaso. E neste sentido, conceber a problemática me exigiu exploração de minhas próprias inquietações e ansiedades, vivenciadas principalmente na última década. Três décadas em contato estreito com a arte da dança, entre atividades de bailarina, coreógrafa, professora e diretora artística me levaram a inúmeras questões que até hoje, no Rio Grande do Sul, não foram respondidas. De problemas enfrentados pela classe, como mercado de trabalho, profissionalização, incentivo e políticas culturais, até o crescimento de festivais, reconhecimento profissional e surgimento de Cursos de Graduação e Pós-Graduação de Dança. Dentre estes o mais desafiador para a área da dança é o que se refere à profissionalização. Diante deste contexto, o que pode ser respondido quando se questiona: o que sou enquanto bailarino? O que me constitui como profissional?

Neste momento se justifica a apresentação de um breve memorial para contextualização desta tese. Cursei graduação em Biblioteconomia e Documentação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), especialização em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Mestrado em Memória Social e Bens Culturais no Centro Universitário La Salle (UNILASALLE). Com graduação em Biblioteconomia e Documentação atuo na profissão desde 1994, sendo que em 1997 fui contratada pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) para atuar como bibliotecária, na Biblioteca Martinho Lutero de Canoas/RS. Em 1999 passei a atuar como Coordenadora do Setor de Processamento Técnico e em 2009 passei a atuar na Coordenação do Setor de Recursos Online de Informação (SOI).

Paralelamente a minha atuação profissional na área da Biblioteconomia, continuei com minha atuação profissional em Dança, como professora, dando aulas de Ballet, Dança Moderna e Dança de Salão, e como coreógrafa, criando coreografias para as Escolas de Dança e Grupos Amadores de Dança. Trabalhando com a Escola Alegretto (Cachoeirinha), Escola ComPasso (Gravataí), UPC Dance (Cachoeirinha), Espaço Cultural ArtMobile (Canoas), ArtMobile Dance Cia. (Canoas), Balaio das Artes (Porto Alegre) e Escola Vera Biblitz (Porto Alegre). E atuando como bailarina em grupos de dança como Unicâmara Ballet, Grupo Sêmea, Grupo Choreo, Palco & Cia. Dance Works e Clarissa Pesce Cia. de Dança. Em 2000 abri o Espaço

Cultural ArtMobile (ECAM) com Rocelito Amaral, que atuou no MOCUCA (Movimento Cultural de Canoas) junto ao Grupo de Teatro de Rua “De Pernas Pro Ar” dirigido por Luciano Wiser. Em 2005 o ECAM organiza o Troupe ArtMobile Dance (hoje ArtMobile Cia.) se apresentando em Festivais de Dança no Estado. E em 2010 fui aprovada como Membro do Conselho Internacional de Dança (CID-UNESCO 12799) e sócia da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - UFBA. E em 2011, o Espaço Cultural ArtMobile foi aprovado como Membro do Conselho Internacional de Dança (CID-UNESCO 14531), sendo que em 2012 apresentou seus alunos formandos à CID-UNESCO para formatura, diplomação e certificação internacional.

Meu percurso acadêmico e de pesquisa, desde a especialização, se manteve em torno da área da dança. Minha inquietação inicial acerca de notações do movimento gerou minha monografia na Especialização em Dança na PUCRS (2008), com a orientação da Profa. Flávia Pilla do Valle: A (a)notação do movimento no trabalho dos coreógrafos profissionais de Porto Alegre-RS. Em seguida defendi a dissertação de título “Do Terra ao Gaia!: da esquina democrática ao flashmob dance na memória artístico-cultural da dança em Porto Alegre/RS” em 2012, com orientação da Profa. Patrícia Kayser Vargas Mangan e co-orientação da Profa. Nádia Maria Weber Santos. Por fim, ingressei no Doutorado Interdisciplinar em Memória Social e Bens Culturais do Unilasalle em 2015/2, com intenção de pesquisa sobre a identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul.

Encontrar, na literatura científica, trabalhos cujo propósito é discutir, problematizar, quantificar e classificar a formação de profissionais da dança não é difícil. Entretanto, este estudo acerca do profissional bailarino no Estado do Rio Grande do Sul, à luz dos conceitos de memória social, nos parece pouco explorado.

Realizei um primeiro levantamento em março de 2016 nas plataformas de pesquisa como o Portal de Periódicos da CAPES/MEC<sup>2</sup>, EBSCOhost<sup>3</sup> da EBSCO Information Services e Biblioteca Virtual em Saúde<sup>4</sup> (BVS) da BIREME – Biblioteca Regional de Medicina (Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde), que contém inúmeras bases de dados, incluindo bancos de

---

<sup>2</sup> BRASIL. Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Brasília, 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em: 10 set. 2019.

<sup>3</sup> EBSCO Host. Ipswich, MA, 2019. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx>. Acesso em: 10 set. 2019.

<sup>4</sup> ORGANIZAÇÃO PANAMERICANA DE SAÚDE. Portal Regional BVS. São Paulo: Bireme, OPAS, OMS, 2019. Disponível em: <http://brasil.bvs.br/>. Acesso em: 10 set. 2019.

teses e dissertações, com uma estratégia de busca que incluiu os seguintes descritores: memória social, identidade, bailarino, dança, identidade profissional, profissão. Desta forma, a plataforma apresentou como resultado 12 itens, onde o estudo mais aproximado tratava-se de uma dissertação de 2009, intitulada “A profissão de bailarino na cidade do Rio de Janeiro: mercado de trabalho, relações profissionais, decisões de carreira e identidade profissional” de Antonia Kjellerup Nacht. Este, porém, mais direcionado à análise de mercado de trabalho por se tratar de um mestrado em administração. Constatou-se, portanto, que o tema da identidade, dentro do ambiente teórico da memória social e relacionado ao profissional da dança, ainda não havia sido estudado, principalmente no Estado do Rio Grande do Sul. A mesma busca foi realizada novamente em fevereiro de 2017 e dezembro de 2018, sem que novos trabalhos fossem identificados com o mesmo viés a que essa pesquisa se propõe.

Desta forma, considerando o reconhecimento dos espaços de tensões que acompanham ainda hoje o profissional da dança se delineou aos poucos os contornos chegando a um objeto de estudo: a identidade profissional do bailarino no Estado do Rio Grande do Sul. Um estudo que teve dois aspectos definidos: formação e atuação do profissional bailarino.

Ao construir uma representação da profissão nos resguardamos enquanto grupo profissional. Criamos uma identidade social para nós mesmos e para o coletivo de bailarinos, permitindo, desse modo, nos reconhecer como profissionais e desempenhar nossas atividades. Em outras palavras, são construídas imagens e significados da profissão para lhe dar concretude (LIMA, 2012). Essas imagens e significados, enfim, essas representações, são uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social (JODELET, 2001).

O termo identidade não pode ser compreendido senão por vias interdisciplinares. Assim sendo, nos vemos envolvidos por áreas como a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia, a História, entre outros. Desta forma, se compreende identidade profissional como um processo contínuo que se vincula à identidade pessoal, igualmente ligada aos vínculos e sentimentos de pertencimento a uma determinada categoria ou grupo social. Nas perspectivas de cada uma das abordagens citadas (sociológica, psicológica, antropológica, histórica), o processo da construção de identidade profissional está em jogo dimensões sociais e pessoais,

objetivas e subjetivas, vivenciadas individualmente e com o grupo e que dão significado à profissão.

Para cada um de nós a identidade expressa a representação que temos de nós mesmos. Deste modo, as identidades são representações subjetivas que se constroem a partir de diferentes discursos e práticas sociais (HALL, 2006). Em diferentes períodos e espaços atribuímos inúmeros significados às nossas experiências e aquilo que somos como profissionais. Significando dizer que a construção da identidade profissional é um território de disputa permanente (LIMA, 2012). A tentativa de delinear uma identidade profissional do bailarino pressupõe situá-lo na complexidade de um contexto social, histórico, político e cultural. Uma contextualização contemporânea de profundas mudanças que estão provocando transformações na profissão e no próprio bailarino, uma vez que a constituição de identidade tem relação com a realidade na qual se insere. Nesse sentido alguns pontos afetam a maneira como exercemos a profissão e possíveis discussões se apresentam como formação acadêmica, autodidata, ensino formal/informal, registro profissional (DRT<sup>5</sup>), etc., implicando em novos princípios estruturadores de nossa identidade profissional.

Por outro lado, também é importante lembrar que as profissões artísticas são consideradas ambíguas e constituem um desafio à análise teórica das profissões e do trabalho (FREIDSON; CHAMBOREDON; MENGER, 1986). A escolha da profissão para os artistas de espetáculo (músicos, atores, bailarinos) é, geralmente, uma escolha própria, pautada na paixão em exercê-la. Normalmente, antes de se tornarem profissionais, a arte escolhida já era uma atividade de lazer na vida do sujeito. Por excelência, o trabalho artístico é considerado flexível tanto em termos de conteúdo, locais, horários e contratos de trabalho. A instabilidade na condição de trabalho e na carreira do artista; como empregos casuais e contingentes, descontinuidade devido à demanda, relações de trabalho de curto prazo; é reconhecida historicamente em vários países, incluindo o Brasil (SEGNINI, 2011).

Tendo em mente estas características descritas a cerca das profissões artísticas e de condições de trabalho e trazendo à discussão as novas condições que a profissão na área da dança assumiu no âmbito das transformações ocorridas no cenário profissional, estabelecemos as seguintes questões norteadoras: a) qual a

---

<sup>5</sup> DRT (registro profissional) - Documento de Registro Técnico. É um registro junto ao Ministério do Trabalho requerido para exercer profissões regulamentadas por lei.

percepção dos bailarinos sobre os espaços de atuação e formação profissional? b) o que significa ser profissional para um bailarino?

Sendo bailarina e atuando na comunidade a ser estudada, ocupo neste estudo o lugar de investigadora interessada em conhecer a reconfiguração nas imagens e no conjunto de informações e características pessoais e/ou profissionais que identificam os profissionais bailarinos atuantes no Estado do Rio Grande do Sul, no âmbito das contemporâneas transformações ocorridas na sua formação e formas de contratação. Tinha, contudo, como pressupostos algumas observações realizadas ao longo da minha atuação profissional que apontavam para um distanciamento entre a atuação como bailarino profissional e um processo de formação formal do profissional. No entanto, este fato não guiou as decisões ou interpretações da pesquisa.

Esse estudo insere “identidade” na área da Memória Social com base principalmente nos autores Michael Pollak, Zygmunt Bauman, Claude Dubar, Joël Candau, e Stuart Hall. Partindo do pressuposto que a identidade profissional está relacionada com experiências de formação e atuação, esta tese estabelece uma noção de identidade do bailarino profissional a partir de relatos de membros de companhias de dança sobre suas memórias e trajetórias pessoais relativas ao contexto da dança. O estudo tem por **objetivo geral** determinar um conjunto de informações e características pessoais e/ou profissionais que identifiquem a atual identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul.

Trata-se de uma investigação qualitativa interpretativa, a qual expõe características de uma determinada população: diretores e bailarinos profissionais de companhias e grupos de dança do Rio Grande do Sul. O campo delimitado para a coleta de dados foram companhias de dança municipais e grupos independentes. Foram selecionadas para o estudo a Companhia Municipal de Porto Alegre, a Companhia Municipal de Caxias do Sul, a Companhia H e a Eduardo Severino Companhia de Dança. Metodologicamente se trabalhou com uma abordagem qualitativa de coleta de dados, utilizando como instrumentos a entrevista (roteiro semi estruturado) e o diário de campo (observação não participante), sendo que a metodologia utilizada para trabalhar com a análise das transcrições, produto das entrevistas, foi a Análise de Conteúdo segundo Laurence Bardin (2016). Foram entrevistados os quatro diretores das companhias, e doze bailarinos (selecionados a

partir da análise de um questionário elaborado para este fim e aplicado durante uma das observações).

A apresentação dos resultados desta pesquisa organizada em nove capítulos, sendo que os três iniciais discorrerão, além da introdução ao estudo, acerca dos aspectos teóricos de identidade, profissão na área da arte e o profissional bailarino. Os seis capítulos que se seguem, tratam dos aspectos metodológicos, situação das companhias selecionadas e a análise de resultado, intitulados “formação profissional”, “atuação profissional” e “carreira”, além das conclusões do estudo.

Esta tese levou em consideração o caráter de transitoriedade das configurações identitárias e das imagens do bailarino, destacando como principais resultados do estudo a apresentação de um contexto de mercado de trabalho com instabilidades que levam o artista a atividades anexas, um bailarino apaixonado pela sua profissão e a verificação do “paradoxo de Mozart” presente em muitas falas. A identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul passa pelo sentido intrínseco da atividade (valores); tempo e intensidade de dedicação; e instâncias de reconhecimento e consagração, (prêmios, audições, concursos e outros).

Constatamos que a dificuldade de se entender o artista como trabalhador deriva da ideologia romântica da criação como algo fora do mundo, tornando as análises com tendências a “privilegiar a obra do artista enquanto criação estética, em prejuízo do processo de trabalho que a elaborou”. Contudo, como é característico do mundo da arte, encontramos um profissional com paixão em exercer sua profissão, apesar de poucos sobreviverem somente da sua “arte” de dançar, talvez pelo fato de geralmente a dança estar atrelada ao conceito de vocação, normalmente relacionado ao sacrifício e sublimação, e, geralmente, aquele que é movido pela vocação tem uma personalidade que é colocada à prova pelas incontáveis dificuldades que se apresentam pelo caminho e o pouco reconhecimento pelo seu esforço.

Destacamos também contribuições da pesquisa ao identificar elementos acerca do “paradoxo de Mozart”, nos depoimentos sobre necessidade de formação de público consumidor da arte da dança. O sonho da liberdade de criação e da autonomia profissional do artista, na prática, está condicionado à necessidade de encantar a audiência e convencer consumidores a comprar seus produtos artísticos. Encontramos, no contexto brasileiro, a necessidade do artista bailarino ter, não

somente um registro profissional (DRT), mas também um registro como pessoa jurídica (CNPJ), tendo que se tornar um pequeno empresário de si mesmo e seu nome artístico se tornar um nome fantasia de uma microempresa individual, mesmo não tendo sua profissão elencada na lista de ocupações permitidas para MEI (Micro Empresa Individual). Também nos deparamos com a constatação da situação de invisibilidade do profissional bailarino nos dados do Ministério do Trabalho, nos levando a refletir que esse seja o reflexo de considerar a arte apenas como um negócio e um artista somente como um empresário.

Por fim, o estudo apresenta em seu desenvolvimento relações com o contexto do profissional bailarino e os teóricos de memória social e identidade profissional. Destacando que a identidade é uma elaboração social em permanente construção à medida que se molda conforme o contato estabelecido com a alteridade e insere-se num processo contínuo que se altera permanentemente. Ela é construída a partir de relações, reações e interações sociais das quais emergem visões de mundo e sentimentos de pertencimento (CANDAU, 2014). A nossa identidade é constantemente colocada à prova por diferentes representações sociais que nos pressionam (HALL, 2006). Portanto, hoje, as identidades são “processos de negociação” (HALL, 2006; POLLAK, 1992). Ela não é garantida para toda a vida, é negociável e revogável. As decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005).

**Identidade e seus  
Aspectos teóricos**



## 2 IDENTIDADE E SEUS ASPECTOS TEÓRICOS

Identidade nunca é dada, é sempre construída, nos afirma Dubar (2005). Para Dubar essa construção é um processo de constituição da identidade, que ele chama de formações identitárias. Ele indica este termo no plural, pois considera que são várias as identidades que assumimos. Este processo se constitui em movimento de tensão permanente entre o que ele define de identidades virtuais, ou seja, os atos de atribuição (o que os outros indivíduos dizem que o sujeito é) e os atos de pertença (o próprio sujeito se identifica com as atribuições recebidas, aderindo às identidades atribuídas). A pertença indica a identidade para si e a atribuição corresponde à identidade para o outro. E o movimento de tensão se caracteriza pela oposição entre o que esperam que o sujeito seja e o desejo do próprio sujeito de assumir determinadas identidades. Pollak (1992) também aborda esta tensão, considerando o sentimento de identidade sendo tomado no sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é,

a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (p. 5).

O processo de constituição identitária está na identificação, ou não, com as atribuições que são sempre do outro, visto que esse processo, segundo Dubar (2005), só é possível no âmbito da socialização. A essência da identidade constrói-se em referência aos vínculos que conectam as pessoas umas às outras.

Entretanto para Baumann não é nada fácil conceituar identidade. Para Bauman ...

[...] numa sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de 'solidificar' o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída. (2005, p.12).

Segundo Bauman (2005, p. 83), "o campo de batalha é o lar natural da identidade". Para ele a identidade se revela como invenção e não descoberta, é um esforço, um objetivo, uma construção; é algo inconcluso, precário. O pensar sobre

se ter uma identidade não ocorre enquanto se acredita em um pertencimento, mas quando se pensa em uma atividade a ser continuamente realizada. Essa ideia surge do que Bauman (2005) chama de crise do pertencimento, onde afirma que o “pertencimento” e a “identidade” não são garantidos para toda a vida, são negociáveis e revogáveis. Desta forma, as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005). O autor afirma que existe relação entre identificação e uma identidade alternativa, um personagem a ser assumido, um experimento, em que “a construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável” (p. 91).

Na mesma direção, mas com foco na identidade cultural, Hall (2006) entende que as condições atuais da sociedade estão “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2006, p. 37). Identidade cultural está associado ao sentimento de pertencimento a uma cultura nacional, ou seja, aquela cultura em que nascemos e que absorvemos ao longo de nossas vidas. Esta identidade, segundo Hall (2006), não é uma identidade natural, geneticamente herdada, ela é construída socialmente. Segundo o autor, uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar (HALL, 2006, p. 13).

Para Hall (2006), que desenvolveu um estudo sobre representações sociais na vida cotidiana, a vivência dos papéis sociais é considerado como um processo de descentração da concepção essencialista de identidade cultural. Logo, ele considera que a vivência de diferentes papéis sociais possa significar, muitas vezes, a vivência de múltiplas identidades culturais. Para o autor, a nossa identidade é constantemente colocada à prova por diferentes representações sociais que nos pressionam.

Assim, pesquisadores da área de memória social como Hall (2006), Bauman (2005) e Pollak (1992), consideram uma concepção pós-moderna, onde não há uma identidade essencial, fixa ou permanente. Nessa noção de identidade como um processo, o sujeito, dotado de uma identidade unificada e estável, é desintegrado e se torna fragmentado, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditória e não-resolvidas” (SOUZA, 2014, p. 92). “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006, p. 12).

Hall ainda alerta que o confronto com uma verdadeira gama de identidades culturais é traço marcante da contemporaneidade e que o fenômeno da globalização contribui para o deslocamento das identidades culturais desintegrando-as, homogeneizando-as e, conseqüentemente, enfraquecendo-as. O autor afirma que a globalização inegavelmente tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, tornando as identidades menos fixas e unificadas. A globalização pode ser entendida como os processos “atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2006, p. 67). A globalização provoca uma hibridização das identidades, que se constituem à semelhança de um mosaico cultural. Sendo que:

a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença* (HALL, 2006, p. 21).

As considerações de Candau (2014) e Hall (2006) convergem no sentido de que a identidade deve ser pensada pela característica do provisório, pois, como processo que é, não permite delimitação ou estabilização, estando sempre em fase de construção. Para Candau, a identidade é uma elaboração social em permanente construção à medida que se molda conforme o contato estabelecido com a alteridade e insere-se num processo contínuo que se altera permanentemente.

Para Hall (2006) a identidade é construída no nível cultural, num sistema complexo de articulação com o externo, de relação de interação e dependência com o outro. Porém, o autor alerta que essas articulações e interações implicam também em hierarquização social e cultural. E que este sistema de interação e articulação no qual se desenvolve o processo identitário sinaliza para a elaboração discursiva das identidades pós-modernas, sendo que estes discursos culturais servem de âncoras no processo de identificação. Se faz necessário recorrer à memória em razão da construção discursiva da identidade, por ser necessário revolver o passado para narrar-se, para construir uma identidade, para constituir-se como sujeito diante do outro e posicionar-se dentro do grupo. Nesse ponto a ligação de identidade à memória torna-se mais evidente, sendo possível afirmar que “a memória é a identidade em ação” (CANDAU, 2014, p. 18).

A faculdade mnemônica é entendida como uma das fontes a partir das quais as identidades se edificam, pois [...] vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade (CANDAU, 2014, p. 16).

A identidade, para Candau (2014), é construída a partir de relações, reações e interações sociais das quais emergem visões de mundo e sentimentos de pertencimento. Nessa mesma linha argumentativa, quanto à relação memória-identidade, Pollak (1992, p. 5) afirma:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade.

O autor afirma que existem três elementos essenciais na construção da identidade: a unidade física individual (sentimento de fronteiras físicas) ou coletiva (sentimento de fronteiras de pertencimento ao grupo); a continuidade dentro do tempo (no sentido físico, moral e psicológico); e o sentimento de coerência (os diferentes elementos que formam o indivíduo são efetivamente unificados).

Desta forma, o autor considera possível afirmar que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de

continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 5).

Partindo do que foi exposto e se passarmos a considerar a relação de identidade social à imagem de si, para si e para os outros, devemos também considerar um elemento óbvio que, conforme Pollak, escapa ao indivíduo e ao grupo: o Outro.

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros (POLLAK, 1992, p. 5).

Pensamento semelhante ao de Hall (2006) que argumenta sobre as identidades serem formadas sempre com relação ao outro e ao grupo. Os indivíduos são constantemente postos em relação com o outro. A pós-modernidade revelou a alteridade como elemento constituinte do sujeito. O indivíduo é moldado diante da diferença, num processo de aproximação e distanciamento, por isso não é possível crer em identidades estáveis, consolidadas, fechadas.

[...] as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado positivo de qualquer termo – e, assim, sua identidade – pode ser construída (HALL, 2011, p. 110).

Hall (2006) e Pollak (1992) também concluem no mesmo sentido, reconhecendo que as identidades hoje são “processos de negociação”.

O ponto chave do exposto é que “memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo” (POLLAK, 1992, p. 5). Sendo possível confronto entre memória individual e dos outros, portanto a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais.

Identidade coletiva traz em si o sentimento de unidade, continuidade e coerência. Importante enfatizar que

quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual (POLLAK, 1992, p. 7).

Hall e Pollak demonstram que a identidade deve ser pensada dentro do panorama social pós-moderno e, desta forma, Hall argumenta:

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 38-39).

De um modo geral, existe consenso, entre os autores citados neste estudo, de que a identidade é uma construção social, permanentemente redefinida em uma relação dialógica com o outro, que também a memória é uma reconstrução continuamente atualizada do passado e que memória e identidade estão indissoluvelmente ligadas. Essa linha teórica dá sustentação á estrutura desta pesquisa, bem como, os processos identitários descritos a seguir.

## **2.1 Socialização e construção de identidades**

As identidades são representações subjetivas que se constroem a partir de diferentes discursos e práticas sociais (HALL, 2006). O individuo passa por numerosos processos de socialização ao longo de sua trajetória, refletindo na sua capacidade de interagir com os outros num determinado contexto sociocultural.

O processo de socialização, segundo Dubar (2005), permite compreender a noção de identidade numa perspectiva sociológica restituída numa relação de identidade para si e identidade para o outro. O autor afirma que as identidades estão em movimento e a dinâmica de desestruturação/estruturação pode, às vezes, tomar forma de “crise de identidade”.

Hall introduz a noção de crise de identidade:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado (2006, p. 7).

Para Hall, a crise de identidade é um processo de mudança que desloca estrutura e processos centrais das sociedades modernas e abala os quadros de referência de estabilidade do mundo social.

Neste sentido, Dubar (2005) apresenta quatro configurações identitárias, esclarecendo que as formas identitárias resultam da articulação entre a transação objetiva e subjetiva, caracterizam estados de continuidade ou ruptura entre a identidade herdada e visada no âmbito subjetivo, e estados de reconhecimento e não-reconhecimento social no âmbito objetivo, entre a identidade atribuída pelo outro e identidade incorporada para si. Considerando ambiente profissional e/ou de trabalho do sujeito, Dubar (2005) apresenta um quadro de processos identitários típicos (figura 1).

**Figura 1 – Quadro de processos identitários típicos**

OS QUATRO PROCESSOS IDENTITÁRIOS TÍPICOS			
Identidade para si	Identidade para o outro	Transação objetiva	
		Reconhecimento	Não-reconhecimento
Transação subjetiva	Continuidade	PROMOÇÃO (interna) IDENTIDADE DE EMPRESA	BLOQUEIO (interno) IDENTIDADE DE OFÍCIO
	Ruptura	RECAPACITAÇÃO (externa) IDENTIDADE DE REDE	EXCLUSÃO (externa) IDENTIDADE DE FORA DO TRABALHO

Fonte: Dubar, 2005, p. 326.

Dubar (2005) esclarece que os processos identitários típicos apresentam as seguintes características: 1) são enraizados na esfera socioprofissional, mas não se reduzem a identidades no trabalho; 2) definem trajetórias diferentes, mas não reduzidas a *habitus* de classe; 3) envolvem categorias oficiais, posições nos espaços escolares e sócio profissionais, mas não se resumem a categorias sociais; 4) são intensamente vividos.

O processo de construção da identidade profissional deverá ser permeado pela dinâmica de mercado, pela concepção de trabalho e pela posição e status da profissão no contexto social. A socialização profissional iniciada na formação profissional estimula a aquisição de comportamentos profissionais específicos, que devem ser postos em prática no exercício profissional. Como tem, simultaneamente, caráter permanente e temporário, estes comportamentos modificam-se ao longo das experiências profissionais posteriores, constituindo parte da realidade do mundo de trabalho. A identidade profissional em formação, resultante do processo de formação profissional pode ser ratificada ou modificada ao longo do exercício profissional sob influência e pressão do contexto social e econômico, ou seja, do contexto atual de trabalho.

## **2.2 Identidade Profissional**

A identidade profissional relaciona-se a saberes específicos e a papéis vinculados à divisão social do trabalho. Ao destacar identidade profissional, não se pretende desvincular sua compreensão de outros tipos de identidade, e sim enfatizar um determinado aspecto da construção da identidade, que é o profissional.

A identidade profissional pode ser entendida como uma construção social assinalada por diversos fatores como a nossa história de vida, as condições objetivas de trabalho e o imaginário que permeia a profissão que, ao interagirem entre si, tem como resultado uma série de representações que fazemos de nós mesmos e das funções que exercemos (LIMA, 2012).

Em um estudo realizado por Angela Peña Ghisleni em 2010 acerca da construção da identidade profissional dos fisioterapeutas, foram analisadas as dimensões que contribuem para a compreensão conceitual do processo de construção da identidade profissional, considerando aspectos como:

- a) consolidação nas relações de trabalho: pertencer à equipe de trabalho o insere nas relações sociais que fomentam a identidade profissional;
- b) impulsionado pelo reconhecimento por seus pares e superiores: possuir conhecimento científico e especializado ou reflexivo que enriquece o grupo, que leva a noção de trabalho em cooperação, com reconhecimento e autonomia, leva ao auto reconhecimento;

- c) desestabilização pela não valorização profissional: ter baixo reconhecimento de suas competências e do valor de seu trabalho pode levar à frustração e uma identidade profissional desestabilizada.

Partindo destes aspectos, Ghisleni (2010) elaborou um quadro (figura 2) que pode ser perfeitamente aplicado à construção identitária de qualquer profissional e que foi utilizado nesta tese como base para o roteiro das entrevistas. O quadro estabelece bases importantes de constituição identitária demonstrando a relevância de fatores como o valor do processo de construção da identidade no trabalho na contribuição da definição da identidade profissional; a importância do conhecimento profissional, caracterizado pelo conhecimento científico, contextual e reflexivo que se inicia no período da formação profissional, como uma herança, e se consolida nas relações de trabalho; e, por fim, as expectativas de projeções profissionais futuras, refletindo a valorização do profissional no ambiente de trabalho e no contexto social.

**Figura 2 – Dimensões de análise do conceito do processo de construção da identidade profissional**

Conceito	Dimensões		
Processo de construção da identidade profissional	Identidade no trabalho	Reconhecimento	Pela retribuição simbólica das ações do profissional, na perspectiva da valorização de seus atos e de seus saberes e pela retribuição material por meio da remuneração considerada justa pelo profissional.
		Cooperação	Ocorrida nas relações de confiança entre os profissionais, na pertença ao coletivo e no compartilhamento do trabalho entre colegas.
		Autonomia	A partir do controle sobre os elementos do trabalho, na possibilidade de tomada de decisões, de assumir responsabilidades nas atribuições de seus atos.
	Conhecimento profissional	Científico	Conhecimento prático e abstrato marcado pela cientificidade, adquirido na formação e em estudos científicos.
		Contextual	Conhecimento prático desenvolvido nas relações de trabalho, no coletivo, referente ao contexto de trabalho.
		Reflexivo	Conhecimento em rede, capacidade de articulação dos conhecimentos científico e contextual e de construção reflexiva de formas de pensar e agir no trabalho que permita a identificação e resolução de situações problema.
	Herança da formação	As percepções da contribuição da formação no processo de construção da identidade profissional.	
	Projeção profissional	As expectativas e projeções futuras na profissão decorrente do processo de construção da identidade profissional.	

Fonte: Adaptado de Ghisleni, 2010, p. 25

Candau afirma que “todo grupo profissional valoriza os comportamentos apropriados e reprime os demais a fim de produzir uma memória adequada à

reprodução de saberes e fazeres e à manutenção de uma identidade da profissão. A aquisição de uma identidade profissional ou, mais genericamente, de uma identidade vinculada a poderes e saberes não se reduz apenas a memorizar e dominar certas habilidades técnicas: ela se inscreve, na maior parte dos casos, nos corpos mesmos dos indivíduos” (2014, p. 118-119).

Ao construir uma representação da profissão nos resguardamos enquanto grupo profissional. O indivíduo cria uma identidade social para si e para o coletivo, permitindo, desse modo, se reconhecer como profissional e desempenhar suas atividades. Em outras palavras, são construídas imagens e significados da profissão para lhe dar concretude (LIMA, 2012). Essas imagens e significados, enfim, essas representações, são uma forma de conhecimento socialmente elaborada e compartilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social (JODELET, 2001).

Em diferentes períodos e espaços atribuímos inúmeros significados às nossas experiências e aquilo que somos como profissionais. Significando dizer que a construção da identidade profissional é um território de disputa permanente (LIMA, 2012). A tentativa de delinear uma identidade profissional do indivíduo pressupõe situá-lo na complexidade de um contexto social, histórico, político e cultural. Uma contextualização contemporânea de profundas mudanças que estão provocando transformações nas profissões, uma vez que a constituição de identidade tem relação com a realidade na qual se insere. Nesse sentido alguns pontos afetam a maneira como exercemos a profissão e possíveis discussões se apresentam, implicando em novos princípios estruturadores de nossa identidade profissional.

A formação profissional do bailarino no Brasil, neste seu novo contexto de formalidade (acadêmico) – com a criação de cursos superiores de dança a partir de 2007 - assume as responsabilidades e papéis, que vão além da transmissão e construção de conhecimentos teóricos e práticos, perfazendo uma responsabilidade maior na construção e no desenvolvimento de identidades, desde a educação básica a educação superior, além do desenvolvimento de uma consciência crítica e emancipatória do bailarino.

Consideramos a pressuposição de que a identidade se constrói no processo de formação continuada a ser desenvolvido pelo profissional, indicando que a constituição da identidade pessoal e profissional são processos concomitantes que deveriam ser preocupação da formação em exercício.

Seja como for, Dubar (2005) afirma que o processo de construção da identidade profissional tem seu início mediante confrontação com as relações, o ambiente e o mercado de trabalho.

### **2.3 Esclarecimentos quanto ao termo “profissão”**

Com vistas a diminuir ambiguidades, é pertinente esclarecimentos referentes aos termos trabalho, ocupação, ofício e profissão, sendo importante fazer uma ressalva sobre a oposição entre profissão e ofício. Também é interessante, para a análise da área da arte, os conceitos de vocação e carreira.

Dubar (2005) afirma que antes da multiplicação das universidades no século XIII, o trabalho era algo consagrado a todos os trabalhadores, sejam eles das artes liberais (artistas, intelectuais) ou das artes mecânicas, (artesãos, trabalhadores manuais). A separação entre artes liberais e artes mecânicas ocorre com a expansão e fortalecimento das universidades, gerando uma oposição entre profissões. A profissão passa a ser associada ao espírito, ao intelectual, ao nobre (artes liberais) e o ofício surge associado à mão, braços, prático, etc. (artes mecânicas) (ANGELIN, 2010).

Encontra-se na teoria da sociologia da profissão (e/ou do trabalho) duas vertentes interessantes: autores que abordam o monopólio do conhecimento como essencial na profissionalização (como Parsons, 1939; Hughes, 1958; Freidson, 1998) e outros que defendem o monopólio das práticas profissionais (como Wilensky, 1964; Abbott, 1988, Schön, 2000). Portanto, para Parsons (1939), seguidor da vertente acadêmica, é atribuição das universidades o papel de legitimação e institucionalização do saber do profissional (GHISLENI, 2010).

Freidson (1998) define a profissionalização como um processo pelo qual uma ocupação organizada através da reivindicação de suas competências, da qualidade de seu trabalho e dos benefícios que com isso proporciona à sociedade, obtém o direito exclusivo de realizar um determinado tipo de trabalho e de controlar a formação e o acesso.

Por outro lado, Wilensky (1964 *apud* GHISLENI, 2010), em sua vertente prática, afirma que para ser reconhecida uma profissão deve ser contemplado os seguintes pré-requisitos: controle sobre a formação, criação de uma associação profissional que defina as tarefas essenciais, que gerencie os conflitos internos e os

conflitos com outros grupos que desenvolvam atividades semelhantes, proteção legal, e definição de código de ética.

Por outro lado Freidson (1998) nos apresenta um outro ponto de vista. Segundo ele, “qualquer que seja a forma de definir “profissão” ela é, antes de tudo e principalmente, um tipo específico de trabalho especializado” (1998, p. 2). Algumas atividades não são reconhecidas como trabalho, algumas vezes, porque não são formalmente recompensadas, outras, porque não são realizadas em tempo integral. Em outras ocasiões são atividades pagas e realizadas em tempo integral, mas informalmente, à margem da economia oficial. Freidson esclarece que

o restante desse amplo universo de trabalho é composto de ocupações e ofícios desempenhados na economia reconhecida oficialmente. É aí que encontramos as profissões, listadas como um tipo especial de ocupação nas modernas classificações oficiais. Contudo, nenhuma teorização sobre profissões (sem falar de outros tipos de trabalho) pode tratar do trabalho reconhecido oficialmente sem considerar também aquele não reconhecido, na economia informal, no mínimo porque muitas profissões tiveram suas origens na economia informal e só depois se tornaram reconhecidas oficialmente (1998, p. 2).

Para Freidson,

[...] as profissões, enquanto ocupações reconhecidas oficialmente, se distinguem em virtude de sua posição relativamente elevada nas classificações da força de trabalho (1998, p. 2).

[...] profissionais são aquelas pessoas que criam, expõem e aplicam aos assuntos humanos o discurso de disciplinas, campos, corpos demarcados de conhecimento e qualificação. Esse é seu trabalho, que não pode ser desempenhado sem instituições que lhes garantam apoio econômico, poder e organização (1998, p. 9).

No Brasil, Ghisleni (2010, p. 15) afirma que o conceito do termo “profissão” “tem sido alvo de reflexão com a elaboração da nova Classificação Brasileira de Ocupação (CBO) de 2002”. A autora esclarece que, segundo o CBO/2002, profissão é um conjunto de regras de acesso, sancionado por um diploma de nível superior, possibilitando o ingresso em determinados tipos de trabalho. É definido, portanto, pelo seu conhecimento e competência escolar e não por suas competências no exercício de sua atividade laboral.

[...] o termo 'profissional' é utilizado na CBO para um grande número de famílias ocupacionais cujo exercício requer nível superior, já que as atividades exigem alto nível de conhecimento, e que visam à ampliação do acervo de conhecimentos científicos e intelectuais, por meio de pesquisas, além de aplicar conceitos e teorias para a solução de problemas (GHISLENI, 2010, p. 15).

Entretanto, em alguns casos, a CBO utiliza este termo para um conjunto de situações de trabalho que não requer nível superior, como no caso dos técnicos de nível médio (cursos profissionalizantes). Na realidade, o termo profissão, no Brasil, “costuma ser utilizado no censo comum para qualquer ocupação, sem a exigência de uma formação de nível superior” (GHISLENI, 2010, p. 15), independente se a atividade foi aprendida na escola ou no seu exercício.

Percebe-se, portanto, a dificuldade em conceituar o termo “profissional” no atual contexto sócio-histórico cultural, contudo, entende-se que ao procurar compreender o processo pelo qual o indivíduo passa na socialização das relações de trabalho, na construção da percepção de si mesmo como profissional, seja possível traduzir melhor o que seja o profissional (GHISLENI, 2010, p. 15).

Magalhães (2013, p. 306) sintetiza todos estes conceitos e esclarece que

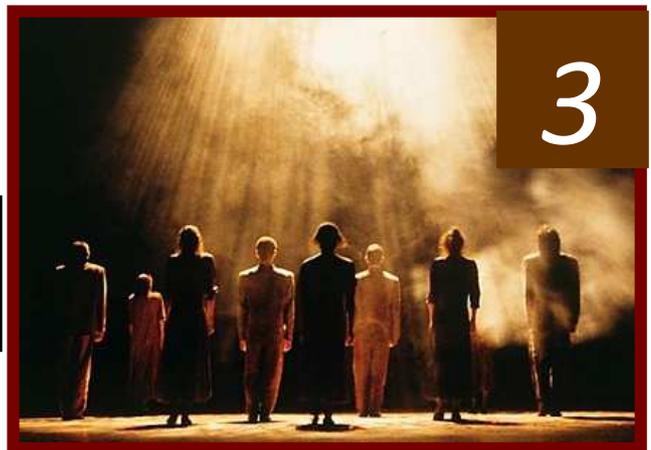
ocupação refere-se ao conjunto de atividades necessárias para produzir um bem ou serviço. O termo *profissão* agrega, como dimensão descritiva, o grau de profissionalismo das ocupações. Uma *ocupação* assume o *status* de profissão na medida em que requer um longo processo de formação e de treinamento, legitimado socialmente como fundamento para o exercício de autoridade em relação aos temas de sua competência, que possui um código de ética regulador e uma cultura profissional estável.

No universo da dança, além dos esclarecimentos referentes aos termos já citados, nos parece importante mencionar acerca do fato de que a dedicação à dança está atrelada ao conceito de vocação, sendo este mais forte do que o conceito de trabalho ou ocupação, e sendo talvez também superior ao conceito de ofício e profissão, segundo Wainwright e Turner (2006). A ideia de vocação, normalmente associada à inclinação religiosa, está também relacionada ao sacrifício e sublimação, e, geralmente, aquele que é movido pela vocação tem uma personalidade que é colocada à prova pelas incontáveis dificuldades que se apresentam pelo caminho e o pouco reconhecimento pelo seu esforço (WEBER,

2000). Normalmente o sacrifício e a devoção fazem parte da rotina dura de treinamento e ensaio do bailarino, além da contínua presença da dor e de possíveis lesões. O risco de lesão significa também o risco de parar de dançar representando grande impacto em sua identidade (NACHT, 2009).

Interessante a posição de Magalhães (2013, p. 306) que apresenta uma relação importante entre vocação e carreira, afirmando que “o comprometimento com a carreira é uma atitude relacionada a um sentimento positivo do indivíduo em relação à própria vocação, incluindo a profissão”. Para o autor, carreira “significa uma sequência de trabalhos articulados ao longo do tempo, que pode incluir ocupações e/ou profissões, agregando uma dimensão temporal” e considera que “a natureza sequencial da noção de carreira implica a aquisição progressiva de comportamentos e de atitudes necessários ao desenvolvimento profissional”. Este “comprometimento com a carreira”, comentada por Magalhães (2013, p. 306), “deve implicar não somente uma atitude favorável à permanência na ocupação ou profissão, mas, principalmente, o envolvimento do indivíduo no seu desenvolvimento profissional”. Entretanto, embora o termo *carreira* venha sendo amplamente utilizado, não significa que tenha a sua definição estabelecida de forma clara. Conforme Tolfo (2002, p. 43), o termo “pode adquirir significados diversos, tais quais: relativo à mobilidade ocupacional, à estabilidade profissional ou a uma vida profissional bem estruturada”. Segundo a autora, também pode incluir a ideia de progresso constante, denotando uma concepção de um percurso sistematizado percorrido por um indivíduo, com características espaciais e temporais.

## A Arte e o Trabalho: o Artista como Trabalhador



### 3 A ARTE E O TRABALHO: O ARTISTA COMO TRABALHADOR

Na análise das possibilidades do estabelecimento das artes como profissão e do artista como trabalhador, os teóricos Freidson, Chamboredon e Menger (1986), em um estudo desses profissionais na Europa, afirmam que, embora os artistas sejam majoritariamente provenientes da classe média e possuam formação superior à da média da população, poucos sobrevivem da arte. Geralmente são obrigados a exercer outras atividades econômicas para garantirem seu sustento, diferentemente de profissionais de outras áreas, como médicos, engenheiros, advogados. Além disso, Menger (2005) afirma que o mercado capitalista, incerto e instável, utiliza o trabalho do artista como modelo de trabalho flexível. Geralmente o artista-trabalhador dificilmente consegue se manter apenas com o resultado de sua criação, precisando dedicar-se a formas multifacetadas de trabalho como o auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitente, a tempo parcial, multi-assalariado).

Para Freidson, Chamboredon e Menger (1986) as profissões artísticas são as mais ambíguas e constituem um desafio à análise teórica das profissões e do trabalho. De acordo com estes autores, Cerqueira (2015) esclarece que a dificuldade de se entender o artista como trabalhadores deriva da ideologia romântica da criação como algo fora do mundo, tornando as análises com tendências a “privilegiar a obra do artista enquanto criação estética, em prejuízo do processo de trabalho que a elaborou” (p. 2). Existe uma percepção profissional do artista fundamentada numa visão bastante idealizada da vocação, escondendo aspectos reais de uma carreira. A arte é considerada inspiração pura, irracional, somente suscetível de revelação e não de compreensão, interior, gratuita, transcendente, mágica e iluminada. Contudo, Cerqueira (2015, p. 2) esclarece:

Contrariando as compreensões que encerram as explicações do trabalho artístico em palavras como talento natural, dom, vocação e genialidade, observa-se que o trabalho artístico é (também) um processo consciente e racional, ao fim do qual resulta uma obra como realidade dominada e não – de modo algum – um estado de pura inspiração. O ofício do artista requer um longo processo de formação profissional. Todo ensaio, todo espetáculo significa, ao mesmo tempo, trabalho.

Diante deste contexto torna-se “importante um esforço de análise que compreenda a própria realidade desse campo em suas dinâmicas, contradições, estratégias de envolvimento e dificuldades de identidade e organização” (CERQUEIRA, 2015, p. 2).

Segundo Segnini (2006) os artistas, frequentemente, são descritos de forma preconceituosa e plena de estereótipos, com uma visão equivocada referente ao trabalho de criação como sendo um processo individual e solitário, indiferente a opinião do público e ao sucesso. Para a autora trata-se de uma visão distorcida do trabalho artístico.

Observa-se que a criação artística, seja ela qual for (dança, música, teatro, cinema, pintura, arquitetura e etc.), é um trabalho realizado coletivamente, implica em pesquisas sociológicas, econômicas, políticas, históricas e psicológicas (SEGNINI, 2006, p. 6).

Em suas pesquisas Segnini (2006) identifica que a escolha da profissão para os artistas de espetáculo é apresentada como “própria”, isto é, pautada na paixão em exercê-la. Normalmente, antes de se tornarem profissionais, a arte escolhida já era uma atividade de lazer na vida do sujeito. A autora também relata acerca de suas investigações que esses trabalhadores artistas – músicos e bailarinos – estão submetidos à constante incerteza face à garantia do trabalho. É permanente, para estes artistas, a procura por trabalho, uma vez que é comum dependerem de projetos artísticos que, quando contemplados, são por tempo determinado. Importante lembrar que a remuneração nesta área é mediante a execução do espetáculo, muitas vezes não levando em consideração todo o preparo dos artistas para a performance. Contudo, mesmo desempregado, o profissional artista necessita se manter pronto para o trabalho, mesmo sem programação estabelecida, pois as oportunidades podem aparecer a qualquer momento. No caso de bailarinos, esclarece Segnini (2006) é preciso manter o corpo preparado diariamente e os músicos necessitam realizar um estudo diário com seus instrumentos musicais. Os artistas são trabalhadores que trabalham diariamente, sem ter a garantia do espetáculo ao vivo, ou seja, sem garantias de remuneração.

Por excelência, o trabalho artístico é considerado flexível tanto em termos de conteúdo, locais, horários e contratos de trabalho. A instabilidade na condição de trabalho e na carreira do artista; como empregos casuais e contingentes,

descontinuidade devido à demanda, relações de trabalho de curto prazo; é reconhecida historicamente em vários países, incluindo o Brasil (SEGNINI, 2011).

As profissões artísticas possuem diversas particularidades, das quais Kronemberger (2016, p. 12) destaca duas principais:

[...] o *status* do artista não é protegido por títulos ou certificados educacionais (dificuldade de definição dos critérios de entrada nas posições ofertadas no mercado – Quais são os critérios sociais legítimos para se tornar artista?); e a relação particular com o mercado (demanda complexa e instável das atividades e produtos artísticos).

Essas singularidades, para Kronemberger (2016) trazem um problema teórico fundamental – o de definição do termo profissão. Para a autora, muitas profissões, principalmente as liberais, possuem um processo de profissionalização no qual suas atividades de formação se ligam às universidades, onde a certificação acadêmica autoriza a prática da profissão. Para esta autora, os títulos de formação formal se constituem em um traço constitutivo da definição das profissões. Porém é preciso considerar que existem outras formas de reconhecimento profissional, conforme Heinich (2005). Outro aspecto característico nas definições da noção de profissão é a sua vinculação à atividade remunerada.

Assim, especificidades encontradas em profissões artísticas, problematizam as noções usuais de profissão e de trabalho, que tomem como centrais as credenciais acadêmicas e a relação entre atividade produtiva e mercado, sobretudo no que se refere à remuneração. Conforme Heinich (2005), existe hoje uma grande diversidade nos modos de ser artista. A autora esclarece (p. 140-141):

A fronteira que permite determinar quem é artista se organiza hoje de duas maneiras diferentes: seja pela distinção entre arte e ofícios de arte, que diferencia categorias de atividades, seja pela distinção entre profissionais e amadores, que diferencia, no interior de uma mesma atividade, graus de implicação da pessoa. Em ambos os casos, há uma hierarquia própria a essas duas grandes categorias de critérios: tradicionalmente, a “arte” é considerada mais nobre que os “ofícios da arte” (hierarquia que certamente muitos contestam, o que é a porção de toda a hierarquia), e o “profissionalismo” é considerado como mais sério, mais autêntico que o “amadorismo”.

Apesar de Heinich estar se referindo ao contexto do artista plástico e analisando a arte contemporânea na França, a situação apresentada pela autora

pode ser avaliada, de um modo geral, a todos os artistas, aplicando-se também aos artistas das artes cênicas. Para Heinich (2005) o reconhecimento na arte se dá primeiramente pelos pares, depois pelos críticos, em seguida pelos *marchands* e colecionadores, e finalmente, pelo público.

Pode-se afirmar ainda que o *status* do artista é protegido por títulos e certificados de outro tipo que não acadêmico. A notoriedade, consagração e reconhecimento do artista passam pela consistência do percurso artístico como: a trajetória artística (participação em concursos, prêmios); número e tipo de exposições ou apresentações (espetáculos) realizadas; internacionalizações; reputação das galerias, museus, teatros, coleções onde o artista participa; capital social (redes de relações privilegiadas); visibilidade; tempo de dedicação e entrega à arte; e coerência e homogeneidade do percurso.

Heinich afirma ainda que

a própria noção de “carreira” artística evoluiu paralelamente à identidade de artista e ao lugar do mercado nos critérios do sucesso. De fato, a economia propriamente “vocacional” se caracteriza por uma inversão dos meios e dos fins em relação à economia habitual: ganhar a vida é, para um artista, o meio de exercer sua arte, muito mais que o exercício de sua arte não é – como na maior parte das atividades – o meio de ganhar dinheiro (2005, p. 143).

Acerca do contexto social dos artistas, Freidson, Chamboredon e Menger (1986), afirmam que, para considerar a atividade artística uma profissão, devemos ir além de uma definição que leve em conta apenas critérios econômicos. Freidson, Chamboredon e Menger (1986) afirmam que esta definição esteve por muito tempo dominante, a ponto de nos cegar sobre o alcance teórico da prática contemporânea das artes. Para estes autores, devemos considerar a profissão como empreendimento humano organizado que visa o cumprimento de tarefas especializadas às quais se reconhece um valor social, tratando-se do exercício de uma competência especializada dentro da divisão do trabalho ou de uma função social.

Ao analisar a profissionalização dos músicos de Porto Alegre, a pesquisadora Julia da Rosa Simões (2016) aborda em sua tese alguns pontos interessantes que podem ser considerados acerca dos profissionais das artes (p. 13-14):

Muito ligada ao lazer e à arte, a música parece principalmente uma ocupação prazerosa, desvinculada de questões pragmáticas. É comum não se pensar na dimensão profissional da atividade ao se considerar a atuação dos músicos no contexto histórico brasileiro [...]. A arte, e também a música, é muitas vezes vista como o inverso da vida econômica, lembrou o sociólogo Craig Calhoun, interessado por esse “mundo” tão contraditório. Visto não ser muito conhecida a labuta diária dos instrumentistas pela subsistência, dentro ou fora de seus ambientes performáticos (palcos, salas de aulas etc.), [...] uma “profissão difícil” ou “mais obscura” – para citar estudos recentes sobre história das profissões artísticas.

Pensar em artistas - sejam eles músicos, bailarinos, atores - como profissionais envolve o conhecimento de certas especificidades destes ofícios que, conforme Simões (2016), devem levar em consideração que são diversas as competências e qualidades exigidas pelo trabalho não-alienado desempenhado pelo artista. Para a autora:

Este se movimenta entre dois mundos, sendo artista – criando, interpretando –, mas também trabalhador – vendendo sua força de trabalho no mercado. Sua atividade não pode ser definida como mero lazer, apesar de muitas vezes seguidamente prazerosa e muitas vezes sem fins lucrativos, mas também escapa à categorização usual de trabalho remunerado, pois nem sempre o critério econômico é suficiente para diferenciar o amador do profissional. Aliar arte e profissão parece constituir um desafio e uma ambiguidade, tanto para os analistas da matéria quanto para seus protagonistas (SIMÕES, 2016, p. 18).

De fato, invariavelmente os profissionais da arte se defrontam com o que Bendassolli e Wood Jr. (2010) denominaram “paradoxo de Mozart<sup>6</sup>”, ou seja, o sonho da liberdade de criação e da autonomia profissional, porém condicionado pela necessidade de encantar a audiência e convencer consumidores a comprar seus produtos. Segundo Elias (1995), Mozart “sempre desejou poder criar livremente, seguir suas vozes interiores sem se preocupar com os compradores” (p. 42). O autor

---

<sup>6</sup> Wolfgang Amadeus Mozart foi um pioneiro. Em 1781, conforme Elias (1995), o músico deixou os serviços do Arcebispo de Salzburg para tentar a sorte como músico e professor autônomo em Viena. Por 10 anos, Mozart conheceu as alegrias e as tristezas da vida de profissional independente. Para facilitar a venda de suas peças, Mozart ressaltava a flexibilidade das composições, que poderiam ser utilizados por diversas formações. Sempre que iniciava uma composição ou preparava-se para apresentá-la em público, vinham à tona as questões: como compor para este novo público dos concertos? O que fazer para agradá-los? Mozart morreu em 1791, com 35 anos de idade, endividado, derrotado e marcado pela sensação de fracasso social e profissional” (ELIAS, 1995). Por um lado o sonho de liberdade de criação e de autonomia profissional, e por outro a necessidade de encantar a audiência e convencer consumidores a comprar seus produtos foi denominado “paradoxo de Mozart” por Pedro F. Bandassolli e Thomaz Wood Jr. em 2010.

comenta que Mozart era espontâneo na transformação de fantasias em sons e possuía uma rica imaginação musical, por outro lado, era indiferente e incompetente para dinheiro. Para Elias (1995), no tempo de Mozart, e mesmo hoje em dia, “a busca de significado e realização e a procura de uma existência segura raramente apontam para a mesma direção” (p. 126).

Desta forma, os artistas buscam a “auto-realização e a autonomia de expressão, porém são limitados pela capacidade de comercializar de forma bem sucedida seus talentos e competências” (BENDASSOLLI, 2009, p. 10). Bendassolli e Wood Jr. (2010) afirmam que, as transformações econômicas, sociais e culturais ocorridas desde os anos 1980 acabaram por colocar profissionais dos mais variados setores diante deste paradoxo. Entretanto, nem todos os profissionais artistas tem a habilidade de administração da própria carreira.

Em concordância com Simões (2016) e Bendassolli e Wood Jr. (2010), Cerqueira (2015, p. 2) afirma que nas análises do trabalho artístico

é possível identificar tanto as seduções de um mercado de trabalho não tradicional (valorização da autonomia, da responsabilidade, da criatividade) quanto às ameaças da efemeridade dos empregos (banalização da atipia salarial e respectivos riscos) e da intensidade da concorrência num contexto de grande fragmentação do trabalho e de grande variabilidade das competências exigidas. Diante disso, o próprio indivíduo é chamado a comportar-se como empresário da sua própria carreira, *portfólio worker*, a custo de uma forte individualização do seu sistema pessoal de atividade.

Cerqueira (2015) esclarece que seus estudos acerca do trabalho artístico, baseados em autores como Menger (2005), Segnini (2006) e Benhamou (2007), permitem afirmar que o trabalho artístico é caracterizado pela imagem de flexibilidade e inserido em contexto de auto-emprego, *freelancing* e diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado).

Em concordância com Heinich (2005), Frederickson, Rooney (1990) e Simões (2016) consideram, ainda, que “o sucesso em música poderia ser medido através de habilidades facilmente observáveis, não através de certificação de conhecimento, conforme atestado pelo fato de um diploma não ser pré-requisito para a entrada em orquestras”.

Analisando as considerações e conclusões apresentadas por Frederickson, Rooney e Simões, claramente reconhecemos situação semelhante com profissionais bailarinos. Os bailarinos, como os músicos, tem sua formação baseada na

habilidade manifesta de copiar a *performance* do professor: análises críticas das tradições do ofício são desencorajadas, e consentimento mútuo dos procedimentos é a base na qual uma lealdade é estabelecida (FREIDSON, 1986 *apud* SIMÕES, 2016, p. 19).

Entretanto esse não é o caso no ensino formal (acadêmico) de dança em que, como na música, se procura colocar o seu estudo mais próximo das demais áreas acadêmicas, mas em linhas gerais, segundo Simões (2016), o ensino musical continua dependendo de observação direta e trabalho sob a batuta de um mestre, situação semelhante na dança.

Simões (2016) revela outra situação acerca dos profissionais músicos bastante semelhante aos profissionais bailarinos: o perfil enquanto empreendedores dedicados a carreiras *freelance*, ou enquanto trabalhadores independentes de padrões ou instituições. A autora menciona que o músico seguidamente precisa dividir-se entre várias atividades dentro da mesma área (atividades anexas), como instrumentista, compositor, arranjador e, acima de tudo, professor. “Em todas, necessita ser oportunista, no sentido de que desenvolve a habilidade de perceber oportunidades e tirar vantagem delas” (p. 23).

As transformações ocorridas desde os anos 1980, citadas por Bendassolli e Wood Jr. (2010), trouxeram um contexto onde músicos, pintores, atores e outros profissionais da arte compõem um campo hoje denominado como indústrias criativas. No final do século XX, ganhou notoriedade o conceito de “indústrias criativas”, em reconhecimento ao peso das atividades criativas (artistas em geral) na economia. A emergência do termo indústrias criativas, segundo os autores, aponta para uma nova tentativa de articulação entre os domínios da arte ou cultura, da tecnologia e dos negócios.

Especificamente, entendemos que, no decorrer dos últimos séculos, muitas mudanças ocorreram: determinadas carreiras artísticas desapareceram, outras perderam importância e outras emergiram e ganharam proeminência. A despeito de tais mudanças, é provável que o “paradoxo de Mozart” persista, na medida em que os artistas, agora atuando nas denominadas indústrias criativas, continuam buscando sua auto-realização e autonomia num enquadre

econômico em que são pressionados a comercializar de forma bem sucedida seus talentos, competências e “obras” (BENDASSOLLI; WOOD JR., 2010, p. 262)

Neste contexto, Throsby (2001) define artista como “indivíduo que cria ou dá expressão a trabalhos de arte ou de conteúdo cultural, domina competências artísticas, se percebe como artista e é reconhecido por pares e público como tal, e é capaz de se manter do produto de sua arte”.

Bendassolli e Wood Jr. (2010, p. 263), alertam que, de um modo geral, predominam, nesse mercado, empregos casuais e contingentes, caracterizados pela instabilidade e pela descontinuidade, que ocorre devido às variações das condições de demanda, à forma de produção (que comumente ocorre por projetos), às pressões por inovação, diferenciação e singularidade, e à natureza incerta do processo criativo. Desta forma, existe uma tendência a prevalecer relações de trabalho de curto prazo. Sendo que os artistas, em sua trajetória profissional, “costumam passar por vários projetos e organizações, eventualmente sob condições contratuais desfavoráveis e precárias, até adquirir reconhecimento suficiente e poder definir ou ter influência sobre sua própria trajetória”.

Throsby (2001), Menger (2005), Bendassolli e Wood Jr. (2010) concordam que o trabalho artístico é uma ocupação de tempo parcial, para a qual a educação formal tem valor relativo, de retornos financeiros incertos e grandes distorções salariais. Geralmente a força de trabalho costuma ser mais jovem que a média e apresenta maiores níveis de sub-emprego, emprego em tempo parcial e desemprego.

Quanto à carreira artística, Borges (2008, p. 525) afirma que estão geralmente baseadas numa “profunda identificação dos indivíduos com a sua profissão, com o conteúdo das suas tarefas e com o estilo de vida que lhe é inerente, mais do que com a organização onde trabalham”. A autora comenta que normalmente os artistas movimentam-se em redes de relações e associações informais, lutando contra as incertezas da profissão e assumindo os possíveis riscos da profissão.

### 3.1 O profissional da dança: o contexto brasileiro

A dança como profissão abrange uma extensa variedade de funções e, conforme Corrêa e Nascimento (2013, p. 55):

[...] por sua característica prática, não se restringe ao espaço da Licenciatura ou Bacharelado como opção formativa. A maioria dos profissionais da dança tem a sua formação realizada através do ensino não formal, em cursos livres, academias e grupos de dança, que fazem surgir no cenário artístico novos bailarinos, coreógrafos, ensaiadores, iluminadores, etc., todos os anos.

Segundo as autoras a regulamentação da profissão de artista ocorre em maio de 1978, quando promulgada a Lei 6.533/78<sup>7</sup>, que disciplina o exercício das profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos de Diversões. Conforme a lei, o artista é

o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública (BRASIL, 1978).

Conforme o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) do Brasil, em uma classificação brasileira de ocupações (CBO), os “artistas da dança” estão classificados sob o código 2628 (figura 3) e, resumidamente, conforme quadro apresentado, “concebem e concretizam projeto cênico em dança, realizando montagens de obras coreográficas; executam apresentações públicas de dança e, para tanto, preparam o corpo, pesquisam movimentos, gestos, danças, e ensaiam coreografias, podendo ensinar dança”.

Além das atividades resumidas o MTE apresenta condições gerais de exercício (figura 4), com o seguinte texto:

Trabalham nas áreas de criação, pesquisa e ensino. Suas atividades são sempre realizadas em equipe e podem se desenvolver tanto em companhias estáveis de bailado, em que predominam os vínculos formais de trabalho, estabilidade no emprego e possibilidade de

---

<sup>7</sup> BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978**: dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Brasília, 1978. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6533.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm). Acesso em: 10 set. 2019.

construir uma carreira, como em cooperativas ou como autônomos, realizando produções independentes. Esta última é a situação da grande maioria dos profissionais, os quais, em geral, se auto-financiam, costumeiramente, exercendo atividades como professores, terapeutas etc. concomitantemente à dança (BRASIL, 2016).

**Figura 3 - Artistas da Dança**

<b>2628 :: Artistas da dança (exceto dança tradicional e popular)</b>	
<b>Títulos</b>	
2628-05 - Assistente de coreografia	
2628-10 - Bailarino (exceto danças populares)	Bailarino criador, Bailarino intérprete, Dançarino
2628-15 - Coreógrafo	Bailarino coreógrafo, Coreógrafo bailarino
2628-20 - Dramaturgo de dança	
2628-25 - Ensaaiador de dança	
2628-30 - Professor de dança	Maitre de ballet
<b>Descrição Sumária</b>	
Concebem e concretizam projeto cênico em dança, realizando montagens de obras coreográficas; executam apresentações públicas de dança e, para tanto, preparam o corpo, pesquisam movimentos, gestos, dança, e ensaiam coreografias. Podem ensinar dança.	

Fonte: BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego, 2016.

Também é apresentada a formação e experiência exigidas:

O exercício das ocupações da família não exige escolaridade formal determinada, embora siga-se a tendência que vem ocorrendo no mundo das artes em geral, rumo à profissionalização. Nesse sentido, torna-se-á cada vez mais desejável que o profissional tenha curso superior na área. Para o exercício pleno das atividades, requer-se mais de cinco anos de experiência (BRASIL, 2016).

Após a promulgação da Lei 6.533/78, criou-se no Rio Grande do Sul, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATÉD)<sup>8</sup>, que teve

<sup>8</sup> Os SATÉDs, Sindicatos dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões são constituídos para fins de estudo, coordenação, proteção e representação legal da categoria dos Artistas e Técnicos, conforme estabelece a legislação em vigor sobre a matéria e com intuito de colaboração com os poderes públicos e as demais associações no sentido da solidariedade social e da sua subordinação aos interesses nacionais (SATÉD-RS, 2016).

como origem a Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul (APATEDERGS), com objetivo de luta por melhores condições de trabalho para a classe artística e oferecendo alguns serviços específicos, como o registro profissional<sup>9</sup> regulamentado pela Lei 6.533/78.

O Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul (SATED-RS) apresenta em seu site na Internet uma curta definição de alguns profissionais de dança com base no quadro anexado ao Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, de títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões. Dentre todos os profissionais considerados artistas de teatro, circo, cinema, fotonovela e radiodifusão, estão os da dança como: bailarino ou dançarino, coreógrafo e *maitre* de ballet.

A “ocupação” de bailarino, portanto, conforme a Classificação Brasileira de Ocupações, está inserido entre os profissionais que fazem parte das artes do espetáculo. Entretanto, conforme Neves (2010, p. 132), “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 neste *metier*”.

Somente em 2015, começou a tramitar no Senado o Projeto de Lei 644/2015<sup>10</sup>, para regulamentar especificamente o exercício da profissão de dança, sendo aprovado em 02 de março de 2016 pela Comissão de Assuntos Sociais (CAS). Este projeto dispõe sobre o exercício da profissão e traça uma série de critérios, como a exigência de cláusulas obrigatórias do contrato de trabalho, além de vedar a cessão de direitos autorais decorrentes da prestação de serviços e fixar jornada de 30 horas semanais. A proposta também garante o livre exercício da dança, ao vedar a exigência de inscrição desse profissional em conselhos de fiscalização de outras categorias. Isso porque atualmente, os conselhos regionais de Educação Física consideram que a dança profissional está sob sua jurisdição. Por isso, exigem de bailarinos, coreógrafos e dançarinos a comprovação de habilitação

---

<sup>9</sup> Para solicitar o registro profissional no Ministério do Trabalho (DRT), o artista deve cumprir alguns critérios estabelecidos pelo Sindicato, apresentando currículo com comprovação para a área de registro pretendida.

<sup>10</sup> BRASIL. SENADO FEDERAL. **Lei n. 644 de 2015**. Brasília: Senado Federal, 2015. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=4265787&ts=1559260701109&disposition=inline>. Acesso em: 18 out. 2018.

em curso de graduação em Educação Física e a inscrição profissional no respectivo CREF.

Caso a proposta vire lei, poderão continuar exercendo a profissão todos os trabalhadores que já exercem a atividade em qualquer de suas modalidades. Os novos profissionais serão reconhecidos caso possuam diploma de curso superior ou certificado de curso técnico em dança, diploma estrangeiro na área ou atestado de capacitação profissional fornecido pelos órgãos competentes (BRASIL, 2016). O autor do projeto, senador Walter Pinheiro (BRASIL, 2015, p. 4), afirma no final de seu projeto que “a proposição é fruto da articulação profissional de inúmeros artistas que desejam a melhoria das condições de trabalho e o devido reconhecimento profissional”.

Entretanto, em 2018, uma ação judicial, publicada em 2013, começa a tramitar novamente pelo Supremo Tribunal Federal. Trata-se de uma Ação de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 293<sup>11</sup> enviada em 2013 pela Procuradora Geral da República Helenita Acioli questionando a obrigatoriedade do diploma ou de certificado de capacitação para registro profissional (DRT) no Ministério do Trabalho, como condição para o exercício das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões.

De acordo com a petição, o registro criaria requisitos que impediriam a livre manifestação artística de quem não possuísse o documento. A alegação é de que essas leis ferem os incisos IV, IX e XII do artigo 5º da Constituição Federal, que asseguram a livre manifestação do pensamento, a liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura, além do livre exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão. "Sob o pretexto de resguardar direitos e interesses gerais da sociedade, a regulamentação da profissão acabou por retirar da arte aquilo que lhe é peculiar: sua liberdade" defende a ADPF (NUNES, 2018).

Outro argumento da Procuradoria-Geral da República (PGR), é que o exercício da profissão de artista não traz em si qualquer risco a terceiros, sendo injustificável a fixação de requisitos de acesso à profissão. “A simples ideia de um órgão público capaz de controlar e estabelecer uma qualificação mínima para

---

<sup>11</sup> BRASIL. SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. **Ação de descumprimento de preceito fundamental 293**. Brasília: STF, 2013. Disponível em: <http://portal.stf.jus.br/processos/downloadPeca.asp?id=4856454&ext=.pdf>. Acesso em: 18 out. 2018.

artistas é incompatível com a liberdade de expressão artística”, diz a nota no site da PGR (SOUZA, 2018). Se acatada, a ADPF 293 poderá extinguir o Registro Profissional da classe e desregulamentar as profissões.

O Atestado de Capacitação Profissional emitido pela Delegacia Regional do Trabalho (DRT) foi conquistado em 1978 e, além dos direitos óbvios – o acesso aos benefícios da previdência como aposentadorias, auxílios doença e maternidade – corroborou também no reconhecimento social do trabalho de artistas e técnicos.

No mês de abril de 2018 houve grande mobilização de artista e técnicos contra a ADPF 293 no país e o Ministro da Cultura Sérgio Sá Leitão se encontrou com representantes da classe em São Paulo e declarou seu apoio: "A exigência de registro para o exercício profissional de atividades artísticas é importante, não só para garantir a qualidade da produção mas, principalmente, permitir que os profissionais da cultura tenham seus direitos garantidos" (NUNES, 2018).

Camargo e Takara (2018) afirmam que parte da defesa da exigência do Atestado Profissional para a expedição da DRT apoia-se na ideia de que

o registro serve para proteger o trabalhador da precarização e de que a regulamentação do artista e do técnico, por meio da Lei 6.533 de 24 de maio de 1978, deve servir de saída para que o profissional da área cultural e da arte não seja **associado à figura da prostituta**, do michê – como oficialmente ocorria antes da DRT e que ocorre, ainda, de certa forma – ou do **trabalhador informal, ilegal, desempregado**; ou seja, do setor mais marginalizado e precarizado da sociedade. [grifo do autor]

Quanto à argumentação de que a profissão não traria consequências ou riscos para terceiros, fica claro o desconhecimento da preparação física e performance na atuação destes profissionais artistas e técnicos. Estes são profissionais (iluminadores e cenógrafos, por exemplo) que precisam ter conhecimentos específicos que nas mãos de ineptos pode colocar não somente os técnicos, mas artistas e público em situação de risco. São também conhecidos os riscos do trabalho de um trapezista ou uma bailarina, que podem sofrer distensões e/ou rompimentos musculares e fraturas no exercício de sua profissão, pois o instrumento de trabalho destes artistas é o próprio corpo, e este é vulnerável às situações de possíveis acidentes ou mesmo contusões devido à falta de formação adequada das artes do corpo.

O mais importante, talvez, seja o fato de que se a ADPF 293 for aprovada irá atingir diretamente o ensino da arte que é tão desprestigiado no meio acadêmico no Brasil e ameaçar a economia criativa do país. Em maio de 2018, o Ministério da Cultura divulgou nota de apoio à classe artística, segundo Souza (2018) afirmando:

O Ministério da Cultura defende o reconhecimento legal das profissões de artista, técnico de espetáculos e músico, fundamental para a consolidação da economia criativa no Brasil. A exigência de registro para o exercício profissional de atividades artísticas é importante não só para garantir a qualidade da produção mas, principalmente, permitir que os profissionais da cultura tenham seus direitos garantidos. [...] o respeito ao exercício profissional da arte não se confunde com a livre manifestação artística, direito previsto na Constituição, que sempre deve ser preservado. A extinção do reconhecimento profissional representaria um retrocesso para áreas estratégicas da economia criativa brasileira, que atualmente responde por 2,64% do PIB nacional e contribui de forma significativa para o desenvolvimento do país, gerando emprego, renda e inclusão.

A ADPF 293 deveria ter sido votada em 26 de abril de 2018, no STF, mas foi adiada e posteriormente excluída do calendário de julgamento.

As considerações aqui apresentadas sobre a regulamentação ou não da profissão se fazem necessárias para contextualizar o ambiente profissional e legal no qual os entrevistados para essa pesquisa estavam inseridos.

### **3.2 Quem é o profissional bailarino brasileiro: reflexões sobre carreira e formação**

O que se estabelece para este profissional, certamente, é que sua ferramenta de trabalho é, sem dúvidas, seu próprio corpo. E este tem de estar preparado tecnicamente, além de apresentar uma imagem exigida pelo estilo de dança - longilínea e magra, para o ballet clássico, por exemplo - devendo ser saudável e vigoroso.

Outra característica fortemente encontrada neste meio profissional é a competição. Este parece ser atributo estrutural da experiência de vida e de trabalho de bailarinos(as).

Uma espécie de ética do “eu por mim mesmo/a” é o que determina o funcionamento do mercado de trabalho destes. Cada aspirante precisa ser aceito e ingressar inicialmente numa companhia por uma

espécie de audição determinada. Depois é cotidianamente testado em aulas, ensaios que selecionam quem vai dançar os melhores papéis, os papéis secundários, e, até mesmo, quem não vai dançar. Todos os dias, portanto, uma competição. (AGOSTINI, 2010, p. 5).

Menger (2005) comenta que a organização do trabalho em dança impõe flexibilidade elevada ao trabalhador artista. Para manutenção das organizações do espetáculo ao vivo, existe uma necessidade de recrutamento rápido por meio de redes de conhecimento, audições (identificação dos melhores artistas para cada espetáculo) e de acordo com diferentes possibilidades de remuneração/cachês. Esta condição reflete no profissional artista. Segnini e Lancman (2011, p. 43) explicam:

O processo de construção de um espetáculo exige dupla dimensão dos bailarinos: trabalho individual e coletivo. No trabalho individual é observado o desenvolvimento da técnica; o conhecimento do próprio corpo, pesquisa sobre movimento, obtenção de repertório de movimento por meio da investigação individual e manutenção dos requisitos em termos biológicos. Os bailarinos e bailarinas estão em constante movimento, uma vez que o instrumento de trabalho é o corpo, é preciso mantê-lo sempre pronto para o trabalho. [...] Assim como é de extrema necessidade o trabalho realizado coletivamente sob as orientações do coreógrafo, com o objetivo de se aprender o movimento de determinada coreografia (ensaios).

Diante deste contexto Rannou e Roharik (2006) afirmam que a carreira do bailarino pode ser resumida em quatro grandes etapas: a) encantamento com a atividade; b) busca de colocação no mercado e de estabilidade artística; c) reconhecimento profissional e; d) a saída do palco devido à complicações profissionais geralmente relacionadas com o corpo. Este estudo apresenta depoimentos de profissionais inseridos nas fases “b” e “c”, que foram chamados a refletir sobre suas fases anteriores e posteriores.

Segnini e Lancman (2011) concluem que “a relação entre o amadurecimento profissional e a necessidade de um corpo jovem expressa um potencial conflito permanente na profissão”, pois...

O amadurecimento profissional é um prelúdio do fim da atividade. Desta forma, é observada uma relação ambígua: quanto mais o profissional amadurece e se torna mais cômico de suas habilidades e fragilidades, também se depara com a proximidade de ter que se retirar da cena em razão de um corpo que se fragiliza biologicamente e é menos valorizado no mundo da dança. A preocupação com o

futuro profissional é frequente entre os bailarinos (SEGNINI; LANCMAN, 2011, p. 44).

Em um estudo de caso realizado pela pesquisadora Neves (2013) com o *Cisne Negro Cia. de Dança* de São Paulo, SP, a profissão de bailarino(a) foi considerado um ofício pouco reconhecido como profissão e que implica muitos sacrifícios. Sendo uma carreira bastante concorrida e curta, por conta das restrições impostas pelo envelhecimento do corpo, e cujas recompensas materiais não são expressivas e sendo limitados os espaços que garantem estabilidade de emprego.

Na investigação de quem são, do ponto de vista social, os profissionais bailarinos em São Paulo, a autora aponta que “o ambiente é predominantemente feminino e a significativa presença de homossexuais na dança fazem com que os bailarinos se sintam seguros e mais à vontade para assumir ou enfrentar as questões da homossexualidade” (NEVES, 2013, p. 214). Entretanto, o bailarino masculino tem de processar, no âmbito da prática e da atmosfera da dança, a opção pela homossexualidade e a construção e vivência de uma corporalidade *masculina* na cena.

Importante salientar que neste ambiente artístico 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” (NEVES, 2013, p. 219). Além disso, o bailarino tem que se defrontar com as reflexões de ingresso ou não ao *métier*, exigidas frente às cobranças da família e/ou sociedade; o que significa também resignar-se ou não a esse universo artístico, abrindo mão de experiências de vida, como festas, namoros, reuniões familiares, etc., do mundo lá fora. Essa rotina do período de aprendizagem é redimensionada no plano profissional. Normalmente, mais maduros e adultos, os bailarinos passam a atuar em um universo embora igualmente competitivo, menos conservador e mais artístico. Essa realidade se aplica principalmente às bailarinas. O bailarino, por sua vez, geralmente entra em contato com o balé clássico mais tarde e depois de já ter praticado outras modalidades de dança, tendo em sua formação não apenas nas aulas de balé clássico, mas adicionam à sua técnica outros estilos de dança como a contemporânea, o jazz, o *hip-hop*, etc.

Geralmente, nas companhias brasileiras, os bailarinos movimentando-se na aula de balé clássico para depois iniciar os ensaios de coreografias

contemporâneas. Este fato é, inúmeras vezes, apontado pelos próprios profissionais da dança, como um contra censo, sendo considerado o mais lógico a Companhia realizar treinamento e criação coreográfica no mesmo estilo e técnica de dança. Contudo Neves (2013), concordando com Mora (2008), considera:

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 eles se reconheçam dentro e fora do mundo da dança (NEVES, 2013, p, 230).

De qualquer forma, o que se encontra na atual produção contemporânea de criação coreográfica tem base nos procedimentos de treinamento do balé clássico e nas linguagens da vanguarda, por vezes transgressoras, amparadas, sobretudo, nas técnicas de improvisação na dança contemporânea.

[...] um dos principais atrativos para a dança é a presença de fatores de transgressão presentes nessa vocação, que fazem render carreiras femininas e masculinas no universo clássico da dança contemporânea. 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 (NEVES, 2013, p. 36).

Por fim, pontualidade, disciplina, energia física e habilidade mental são qualidades que dizem respeito ao ritmo desses profissionais que tem o corpo como seu instrumento de trabalho.

### 3.2.1 Formação profissional: cursos superiores X cursos livres

O artista da dança no Brasil pode estudar e se tornar um profissional através de cursos livres nos estúdios, academias, escolas, o que é considerado ensino informal; após muitos anos de estudos e experiência, poderá obter o DRT (registro profissional) através de um sindicato, prestando um exame específico e comprovando algum trabalho na área. No Brasil, pela tradição, bailarinos mais

velhos ensinam os mais jovens. O ensino da dança sempre foi informal, fora da sala de aula.

A ideia de que a teoria ameaça a prática está bastante forte na realidade de nossas artes. Na área da dança ainda há muito mais uma formação informal, puramente técnica e prática do que formal e teórica. Nos contextos europeu ou norte-americano os profissionais da dança costumam desenvolver a prática juntamente à teoria, sendo muito mais fácil encontrar bailarinos, professores ou coreógrafos pesquisadores e com grande produção científica.

Apesar da dança ser reconhecida pelo Ministério da Educação "como um curso superior com diretrizes próprias desde a década de 1970" (STRAZZACAPPA (2002-2003, p. 74), no Brasil, "ela sempre foi compartilhada pela Educação Física e por outras áreas do conhecimento" (EHRENBERG, 2003, p. 46), ou seja, ela pode ser estudada em outras graduações, como é o caso das Artes Cênicas, Educação Artística, Comunicação Social (PACHECO, 1999), Educação Física e Artes Plásticas.

Entretanto, antes do reconhecimento do MEC, o primeiro curso Superior de Dança surgiu em 1956 na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e, conforme Aquino (2001), permaneceu quase três décadas como único no País. Após sua abertura, somente a partir da segunda metade da década de 1990, o ensino da dança começa a se consolidar nas universidades brasileiras.

Hoje (2018), conforme o Ministério de Educação e Cultura (BRASIL, 2018), existem 29 Instituições Superiores com Curso de Graduação em Dança oferecendo o montante de 32 (trinta e dois) graduações em dança, nas habilitações de bacharelado e de licenciatura, sendo quatro (oferecendo cinco cursos) no Rio Grande do Sul (UFRGS, UERGS, UFSM e UFPEL).

O artista da dança pode se tornar um profissional através de um Curso Técnico (ensino médio, profissionalizante) ou em Curso de Graduação e/ou Licenciatura em Dança (ensino superior); o ensino técnico e universitário é considerado ensino formal, totalmente fiscalizado pelo MEC. Após conclusão do ensino formal de nível superior, o profissional obtém seu DRT.

Contudo, concordando com Aquino (2001), podemos considerar que o ensino da dança na história da universidade brasileira ainda hoje (2019) é recente, principalmente no Rio Grande do Sul, onde o primeiro Curso Superior de Dança surgiu em 1998 em Cruz Alta, e teve suas atividades encerradas em 2010.

Conforme a autora a formação do profissional de dança no Brasil ocorreu, anteriormente à criação de cursos superiores, quase que exclusivamente, nos teatros das grandes cidades, como exemplo Rio de Janeiro e São Paulo (CORRÊA; NASCIMENTO, 2013).

Entretanto, mesmo recente, com o crescimento no número de universidades oferecendo Curso de Graduação em Dança, mais e mais profissionais formam-se todos os anos, configurando um momento de “expansão, avaliação e criação de metodologias e pesquisa de produção própria na área e, em especial, de preocupação com a inserção desses novos profissionais no mercado de trabalho” (CORRÊA; NASCIMENTO, 2013, p. 57).

Como consequência deste crescimento de Cursos Superiores em Dança se constata uma maior preocupação com a formação destes profissionais, já que, segundo Corrêa e Nascimento (2013), há alguns anos a formação do professor de dança era exclusivamente a mesma do bailarino, que acontecia essencialmente nos cursos livres de dança, principalmente nas escolas e academias de balé clássico. Hoje as Universidades oferecem cursos de licenciatura e bacharelado em dança, norteando os interessados em formação para professor ou bailarino.

Geralmente, nos cursos de graduação, o perfil do profissional formado bacharel em dança é fortemente marcado pelo traço do intérprete de dança (seja ele intérprete-criador ou apenas intérprete); e a formação do licenciado em dança qualifica-o para o trabalho em instituições educativas escolares e não-escolares, tanto no âmbito do ensino, como professor da educação básica, quanto em outras dimensões do trabalho educacional, fazendo parte dessa formação profissional a experiência investigativa bem como de reflexão acerca de aspectos políticos e culturais da ação educativa.

Em outras palavras, temos (WOSNIAK, 2010, p. 128):

- a) bacharel em dança: é o profissional – dançarino – que desenvolve habilidades de análise crítico reflexiva, de investigação teórico-prática e de proposição de novos conhecimentos metodológicos de criação e de meios de produção cultural na área da Dança;
- b) licenciado em dança: é o profissional – professor – que desenvolve habilidades que o tornam capaz de se dedicar ao magistério e à pesquisa em dança, podendo atuar no ensino regular – fundamental e médio.

Strazzacapa (2006, p. 13) também considera que “para se entrar na universidade, precisa-se já ter estudado e vivenciado a dança, daí o papel fundamental das academias e escolas livres de dança”. O que faz Correa e Nascimento (2013, p. 63) refletirem que talvez se pudesse considerar que “as escolas, estúdios, academias deveriam ter o papel principal de iniciar a formação técnica e artística do futuro profissional da dança; e os Cursos Superiores teriam como função, ampliar a formação e áreas de atuação deste profissional, oferecendo embasamento teórico, científico, cultural, além da prática artística”.

Segundo Navas (2010, p. 59) “diferentemente do que ocorre em outras profissões, muitos dos alunos já chegam formados aos cursos superiores, constituindo-se em profissionais-alunos”. Na realidade acadêmica da dança, os cursos superiores possuem alunos que já atuam profissionalmente como bailarino. Essa situação não se constitui em uma novidade para os profissionais das artes. Na música, por exemplo, acontece situação bem semelhante, onde um aluno frequentemente já atua profissionalmente na execução de algum instrumento antes de ingressar em curso superior. Situação que nos remete às afirmações de Heinich (2005) sobre o *status* do artista ser protegido por títulos e certificados de outro tipo que não acadêmico, sendo que a notoriedade, consagração e reconhecimento do artista passam pela consistência do seu percurso artístico.

Navas (2010) afirma ainda que apesar de, com a introdução das artes, entre elas a dança, na academia/universidade, os artistas e professores estarem se formando dentro desta “academia”, continuam a se formar para além dela, em grupos/companhias de dança, nas escolas livres e em núcleos enraizados na cultura popular.

No início do desenvolvimento desta tese, considerava-se que o aumento de cursos e de formados em curso de dança em nível superior teria forte reflexo no perfil e percepções dos bailarinos porto alegrenses. Essa dimensão foi, no entanto, pouco relevante, prevalecendo a noção de formação do bailarino por meio dos cursos livres. Em particular, as discussões sobre ensino superior que poderiam ser um ponto a emergir nas entrevistas, não foi tão presente como supúnhamos.

### 3.2.2 Atuação profissional: perspectivas acadêmicas e nos palcos

Segundo Terra (2010, p. 75) a...

... condição de artista da dança não se esgota no ser dançarino, coreógrafo ou professor. Novos campos de atuação passam a significar uma continuidade de atuação na área: curadoria, produção, pesquisa, gestão, ação sócio-cultural. No caso daqueles que detêm uma formação universitária, existe a perspectiva de uma carreira acadêmica, devotada ao ensino e à pesquisa.

Para Terra (2010) os Programas de Graduação, os Cursos Técnicos, os Centros e demais espaços de formação devem considerar questões dessa magnitude que redesenham a dança, como linguagem artística, como área de conhecimento, como profissão e, conseqüentemente, redesenham novos perfis para o artista-professor da dança, exigindo a revisão de projetos artístico-pedagógicos, dos currículos, dos métodos e das diferentes atividades previstas nos processos de formação profissional.

Existe ainda toda uma possibilidade que se revela aos poucos aos profissionais da dança: a carreira acadêmica. Uma profissão que sempre se apresentou como fundamentalmente prática, atualmente pode ser concebida no âmbito teórico.

Neves (2010) afirma que uma situação de precariedade no mercado de trabalho para bailarinos, 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.

Levando em consideração a formação de profissionais dentro do meio acadêmico, em cursos de licenciatura, conforme Corrêa e Nascimento (2013) o avanço em termos de mercado de trabalho pode ser comemorado. Segundo as autoras vários editais de concursos públicos foram abertos desde 2005, sendo oito somente no Rio Grande do Sul. Foram editais que exigiram formação específica de Graduação em Dança, confirmando, desta forma, a crescente demanda de profissionais formados em Dança.

Analisando este panorama, aparentemente positivo, que começa a aparecer podemos considerar:

- a) o surgimento de Cursos de Graduação em Licenciatura em Dança;
- b) a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB 9394/96 - com alteração em 2010), que determina que o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constitui componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos;
- c) a criação dos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino da Dança (1997), que apontam as quatro linguagens artísticas (música, dança, teatro e artes visuais) que devem ser contempladas.

Infelizmente, “se, por um lado, a alteração da legislação apresenta um avanço na formação do cidadão, por outro, não deixa claro qual o profissional habilitado a ministrar esse componente curricular” (STRAZZACAPPA; MORANDI, 2011, p. 8).

Contudo somando a promulgação da LDB 9394/96, a disseminação dos PCN para o Ensino de Dança, e o aumento no número de universidades oferecendo o curso de Licenciatura em Dança, formando mais e mais professores em dança todos os anos, temos configurado “o período atual como um momento de expansão, avaliação e criação de metodologias e pesquisas de produção própria da área e, em especial, de preocupação com a inserção desses novos profissionais no mercado de trabalho” (CORRÊA; NASCIMENTO, 2013, p. 57).

Desta forma, se acredita que “o campo profissional para o professor licenciado em dança ainda está em adaptação para o recebimento deste novo perfil profissional. Pelo fato de que muitas pessoas sem formação específica ainda trabalham com dança, muitos espaços não acreditam ser necessária esta titulação para o ensino” (CORRÊA; NASCIMENTO, 2013, p.59).

Contudo, conclui-se que, mesmo a dança sendo apontada como uma das formas mais antigas – e registradas – de expressão do homem (FARO, 1986), “sua validade como ação educativa somente vem a ser referendada nos últimos anos, no Brasil, depois de outras linguagens artísticas que, no decurso da história, *aparecem* como sendo posteriores à utilização do movimento corporal como ato representativo/performativo. Assim, a legitimidade da dança no contexto do processo

formativo é, a despeito dessas considerações, ainda problemática” (PEREIRA; SOUZA, 2014, p. 26).

Para o profissional de dança com interesse na atuação cênica e não acadêmica o campo não parece muito promissor. Nacht (2009, p. 12) afirma:

Infelizmente, o mercado de trabalho brasileiro, [...], é composto por uma maioria expressiva de companhias enquadradas na realidade da instabilidade de recursos, cujas atividades da equipe são caracterizadas pela contínua busca por captação de recursos, enfrentando os desafios da descontinuidade. [...] a maioria das companhias não possui patrocinador estável, grande parte das oportunidades de trabalho para bailarinos não oferece vínculo empregatício ou contrato, pois os artistas são chamados para participar de um projeto com duração específica e, devido ao baixo valor destinado à maioria dos patrocínios culturais, as companhias não conseguem arcar com os pesados encargos atrelados à carteira assinada.

As consequências deste cenário são:

- a) a atuação *free-lancer* dos bailarinos, com dependência de cachês inconstantes e com valores oscilantes, fazendo com que estes profissionais não se fixem em uma só companhia/grupo;
- b) o desafio dos gestores de desenvolver e estreitar laços entre os membros da equipe para elaboração de um trabalho de maior nível de qualidade.

Ao profissional bailarino que opta por atuação cênica, as companhias e grupos independentes de dança caracterizam-se como principais espaços de empregabilidade. Nacht (2009, p. 15) em seu estudo realizado em 2009, aponta os tipos de companhia/grupo existentes no Brasil, com os modelos mais comuns de organograma:

- a) Companhia/Grupo – projeto independente: a dimensão da equipe varia de companhia a companhia, podendo ser composta até mesmo por apenas um elemento (coreógrafo/intérprete), mas o formato mais comum é: um coreógrafo/gestor/fundador e os bailarinos *free-lancers*. Algumas iniciativas possuem ainda ensaiador/professor, que auxilia nas atividades cotidianas e diminuem a carga de trabalho do fundador. A maioria não possui na equipe um profissional especializado no ramo

administrativo ou financeiro, e normalmente possuem um produtor também *free-lancer* que auxilia na realização de apresentações/temporadas. Inúmeras trabalham diariamente (quantidade de horas varia em função dos compromissos, por vezes de fora da área da dança), e outras agendam ensaios intermitentes, em função dos compromissos paralelos dos membros da equipe (que geralmente trabalham em mais de uma companhia/grupo);

- b) Companhia particular com patrocinador estável: possuem estrutura mais elaborada, geralmente composta por coreógrafo/fundador, ensaiador, professor de ballet clássico e dança contemporânea, bailarinos contratados com carteira assinada, médico e fisioterapeutas disponíveis e um administrador/produtor exclusivo. Aulas e ensaio de segunda a sexta, geralmente compondo em torno de 6 horas/dia;
- c) Companhia pública: equipe formada por um diretor artístico do corpo-de-baile (define a linha adotada ano a ano, quais os coreógrafos convidados e temporadas realizadas – cargo com oscilação em função de demandas da equipe e de mudanças políticas), *maitre-de-ballet* (responsável pelo cotidiano da companhia, como escala de aulas, ensaios e envolvimento com a definição do elenco de uma produção), ensaiadores, professores de ballet clássico e de dança contemporânea, e bailarinos com dois perfis – funcionários públicos e aqueles contratados por tempo determinado/temporada. Aulas e ensaios de segunda a sexta, geralmente compondo em torno de 6 horas/dia.

No Rio Grande do Sul encontramos companhias do tipo A (companhia/grupo independente) e C (companhia pública), sendo que este estudo toma como base dois exemplos de cada um desses dois tipos de companhia.

### 3.2.3 A dança no Rio Grande do Sul: formação e atuação

A formação de docentes, pesquisadores e artistas na área da dança através do ensino de forma sistematizada e acessível, é um desejo que permeia a história da dança no Rio Grande do Sul. Em 1989 o Estado chegou bem perto disto com a instituição, por decreto, do Centro de Desenvolvimento da Dança que criou o Centro

de Formatividade em Dança, iniciativa que funcionou na cidade de Porto Alegre e durou somente dois anos, sendo precocemente interrompida em 1991.

Menezes (2001, p. 80) esclarece acerca da realidade da categoria na época:

Indivíduos que teriam possibilidade de desenvolver inúmeros projetos estando respaldados por uma formação abrangente e consistente voltaram a ter de buscar subsídios para sua formação e aperfeiçoamento fora do Estado e até então esta lacuna persiste, estando todos aqueles que querem dedicar sua força de trabalho ao desenvolvimento da dança, através do ensino e pesquisa, obrigados a sair do Estado, assumir tripla jornada, investir na criação de novos espaços ou a submeter-se aos interesses das escolas que monopolizam o ensino da dança.

No Rio Grande do Sul o primeiro curso Superior em Dança somente surgiu em 1998 em Cruz Alta (Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ), e teve suas atividades encerradas em 2010. Contudo, hoje, o Estado possui cinco Universidades que oferecem seis Cursos Superiores de Dança, apresentando uma realidade bem superior. São elas: Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS (licenciatura em dança); Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (licenciatura em dança); Universidade Federal de Pelotas - UFPel (licenciatura em dança); Universidade Luterana do Brasil – ULBRA (licenciatura em dança); e, Universidade Federal de Santa Maria – UFSM (licenciatura e bacharelado em dança).

**Figura 4 – Quadro de divisão regional por modalidade de formação**

Região	Licenciatura	Bacharelado
Norte	02	01
Nordeste	06	02
Centro-Oeste	03	–
Sudeste	10	08
Sul	05	02

Fonte: PEREIRA; SOUZA, 2014, p. 29.

Pereira e Souza apresentam um quadro para análise da situação da região sul em comparação com outras regiões do país. Partindo de uma análise do quadro (figura 4) apresentado por Pereira e Souza (2014, p. 29), lembrando que a região sul

é composta por três Estados (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) e considerando que temos registrado no MEC seis cursos superiores de dança no Estado do Rio Grande do Sul, se conclui que os outros dois Estados da região estão em extrema desvantagem neste atual crescimento de cursos de dança no Brasil.

Também pode-se afirmar que em 2014 a região sul do país era uma área geográfica que formava mais professores de dança do que artistas da dança, pois concentra o maior número de cursos de licenciatura (formação de professores) do que cursos de bacharelado (formação de artistas). Hoje (2019) esta situação não mudou, apesar da extinção de alguns cursos na região como o da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). No Rio Grande do Sul o único curso de Bacharelado em Dança é oferecido pela Universidade Federal de Santa Maria.

Quanto á atuação dos profissionais da dança no Estado do Rio Grande do Sul, para os profissionais habilitados na licenciatura, segundo Corrêa e Nascimento (2013), vários editais de concursos públicos foram abertos no Rio Grande do Sul requisitando professores de dança para o ensino formal, nas cidades de São Leopoldo (Edital 01/2005, Edital 01/2007, Edital 01/2008), Porto Alegre (Edital 159/2008), Horizontina (Edital 023/2008) e Esteio (Edital 01/2009). Ocorreram ainda dois concursos para o Magistério Estadual do Rio Grande do Sul, nos anos de 2012 e 2013. Isso confirma a crescente demanda de profissionais professores formados em licenciatura em Dança.

Entretanto, para o profissional bailarino formado em bacharelado em Dança, se apresenta uma realidade bem diferente. Na atuação como bailarino, no Rio Grande do Sul, começa a aparecer timidamente oportunidades de editais para seleção de corpo de baile em Companhias Municipais de Dança como as de Caxias do Sul (1998) e Porto Alegre (2014).

Em 2001 Menezes já afirmava...

Ano a ano diversos futuros profissionais da dança interrompem sua trajetória por não disporem de recursos financeiros para especializarem-se, ficando em desvantagem para disputar oportunidades no mercado de trabalho e, muitas vezes, desviando-se para outras áreas. Este fato reforça a idéia equivocada de que a dança é uma atividade para poucos privilegiados, impede a consolidação de carreiras promissoras e retarda o desenvolvimento cultural e artístico de nosso Estado (2001, p. 81).

Certamente se as Companhias Municipais de Dança do Rio Grande do Sul, além das audições que são normalmente exigência para avaliação e aprovação do candidato, exigirem em edital como documentação a apresentar para contratação, o diploma de Graduação em Bacharelado em Dança, teríamos grandes problemas de complementação de corpo de baile.

Neste momento devemos lembrar o que foi mencionado acerca desta situação por Navas (2010) sobre os bailarinos estarem se formando dentro de “academia” e/ou “escolas livres” e chegarem às Universidades já “profissionais”, constituindo-se em “profissionais-alunos”. Sendo que muitas vezes continuam a se formar para além das Universidades, em grupos/companhias profissionais de dança.

Analisando a situação descrita por Navas, concluímos que as academias e escolas livres acabam sendo os reais formadores dos bailarinos aptos a atuar em Companhias e Grupos Profissionais de Dança. Enfatizando que, neste caso, estamos argumentando acerca da formação técnica do bailarino, sendo em qualquer estilo como o balé clássico, dança contemporânea, jazz, etc.

Cabe neste momento esclarecer que a maioria dos cursos acadêmicos se propõe a formar e capacitar profissionais de dança e não especificamente profissionais bailarinos.

### **3.3 Mercado de trabalho para a arte no Brasil**

“A dança situa-se no Terceiro Mundo da Arte”, nos afirma Strazzacappa e Morandi ao discursar sobre a situação desta arte no Brasil, na obra que discorre acerca da formação do artista da dança em 2006. Conforme as autoras (2006, p. 16):

Enquanto artistas plásticos discutem questões como adequação de espaços públicos para exposições, nós, profissionais da dança, pertencentes ao Terceiro Mundo da Arte, discutimos questões ligadas **à nossa sobrevivência**. Poderemos ainda num futuro próximo dançar? [grifo nosso]

O predomínio da intermitência como forma de emprego do artista e, particularmente do bailarino, para Neves (2010), assumiu dimensões mais amplas e definitivas no contexto da globalização, no qual o aumento e a normatização de

vínculos temporários e precários no mercado tem modificado a organização de trabalho e de produção na sociedade contemporânea.

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 (NEVES, 2010, p. 132).

Neste novo contexto que se apresenta no cenário de formação e atuação dos profissionais da arte da dança, ocorre um redimensionamento da carreira de bailarino. A profissão, que se limitava ao restrito mundo das artes coreográficas, avançou para outros espaços culturais e para as universidades, estabelecendo um ponto de intersecção entre atividade artística e acadêmica. Conforme Neves (2010), “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” (p. 135).

Estes bailarinos contemporâneos, entretanto, estão cada vez mais submetidos às condições de trabalho instáveis oferecidas nesse mercado. Neves esclarece que os espaços de atuação para estes artistas ainda são limitados e o que prevalece no meio é o emprego informal. A autora chama a atenção para o fato de que muitas das soluções encontradas para este problema de mercado, se projetaram para fora do mundo da dança, o que implica outro uso do corpo como instrumento de trabalho, sendo um exemplo disto, a expansão do ensino superior de dança.

Em resumo, o bailarino é alvo de vínculos profissionais flexíveis e temporários. As companhias de dança profissionais, que antes proporcionavam condições estáveis de trabalho no Brasil, não escaparam às dinâmicas do mercado. E o bailarino para continuar no ofício, segundo Neves (2010), ...

... tem que se desdobrar para compensar, com retorno de bilheteria, os contratempos na obtenção de verbas que dependem de leis de incentivo e da subvenção estatal que mantém esses grupos. Mesmo

nas companhias patrocinadas pelo Estado, o bailarino enfrenta situação de instabilidade (p. 136).

Essa realidade leva o bailarino a ter que recorrer à utilização máxima do corpo para a sobrevivência do meio. Neves exemplifica esta situação com a Cisne Negro Cia. de Dança de São Paulo, que apresenta em média setenta espetáculos por ano, e em 2008 superou as expectativas com noventa e quatro apresentações.

Neves (2010) apresenta uma pesquisa de Segnini (2008) acerca da situação de trabalho de bailarinos e músicos no Brasil, onde demonstra um aumento do número de artistas em relação ao crescimento da população ocupada no país. Nesta pesquisa realizada pela pesquisadora Liliana Segnini em 2008, é apontado que 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% conforme dados apresentados pelo IBGE em 2006. A pesquisadora mostra que a proporção de artistas é ainda pouco expressiva se comparada ao total de ocupados. Dentre os 83 milhões de brasileiros ocupados no país, apenas 215 mil são profissionais ligados às artes. Sendo que entre as atividades culturais que compõem os grupos do espetáculo, a dança é uma carreira para a qual se dirige uma população minoritária.

Conforme o quadro (figura 5) apresentado por Segnini se tem apenas 3,3 % de profissionais da dança, entre coreógrafos e bailarinos, ocupados, configurando somente 7.039 de um total de 214.553 ocupados no país.

**Figura 5 – Distribuição dos ocupados no Brasil: categorias de artistas**

Distribuição dos ocupados. Grupos profissionais dos espetáculos e das artes, de acordo com a CBO 2002. Fonte: PNAD/IBGE, 2006. Elaboração Liliane Segnini.		
Categorias de artistas	Total	%
Produtores de espetáculos	27.567	12,8%
<b>Coreógrafos e bailarinos</b>	<b>7.039</b>	<b>3,3%</b>
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%

Fonte: Segnini, 2008, p. 346

Em outro quadro (figura 6), Segnini apresenta a participação dos ocupados em dança e música em comparação ao grupo de profissionais dos espetáculos e das artes, onde se observa a divisão de ocupação formal, ocupação sem carteira, por conta própria, empregador, não remunerado, entre outros. Demonstrando que boa parte dos bailarinos trabalha de modo informal, sem carteira assinada e, portanto, não tem direitos trabalhistas como 13º salário, férias, licença maternidade, aposentadoria, etc.

**Figura 6 – Situação dos ocupados em Dança e Música**

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 Liliane Segnini. <sup>124</sup>

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

Fonte: Segnini, 2008, p. 346.

Neves (2010, p. 139) acredita que “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”.

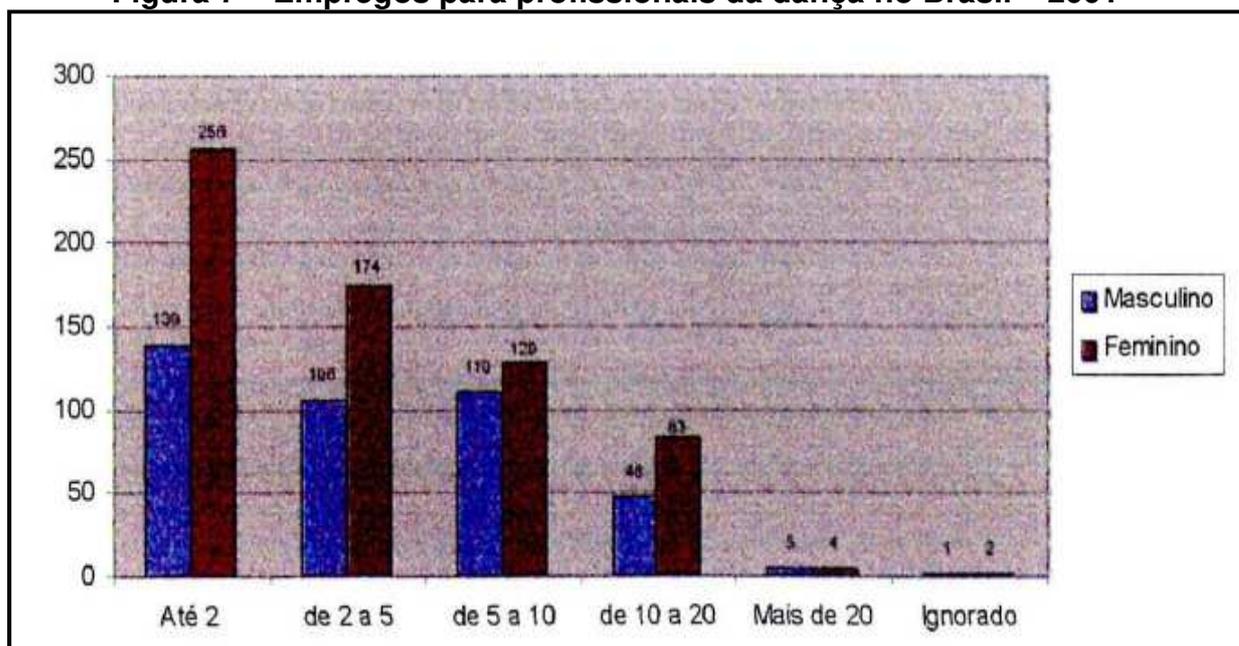
De um lado, as possibilidades de contrato estável para esses profissionais são oferecidas nas companhias de dança “privadas”, que se mantêm com o mecenato do Estado e com parceria e permutas de empresas [...]. Contudo, parte dessas companhias não garante mais empregos formais aos bailarinos, que passam 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 dele seja assegurada por meio de tratos verbais (NEVES, 2010, p. 139).

De qualquer forma, estes vínculos são considerados pelos bailarinos como estáveis. São reconhecidos, embora suas condições informais evidentes, como uma estabilidade “relativa”, pois os profissionais recebem por mês, tem 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 parte dos direitos do trabalhador.

Quando se observa a remuneração destes profissionais, se reconhece outro grande problema. A grande maioria destes profissionais recebem no máximo até 2 salários mínimos. Esta realidade está demonstrada no gráfico (figura 7) apresentado por Neves.

**Figura 7 – Empregos para profissionais da dança no Brasil – 2001**



Fonte: Neves, 2010, p. 140

Nota: gráfico elaborado por sexo e remuneração média mensal em salários mínimos.

Interessante constatar que as exigências quanto à formação e à qualificação técnica desse profissional tem aumentado nestas companhias e as reivindicações no que diz respeito à *performance* do corpo estão mais rigorosas.

Enfim, o bailarino sobrevive “de cachê em cachê, de projeto a projeto, e o valor dos salários recebidos, de modo irregular, é não só irrelevante como

desproporcional ao tempo e ao trabalho despendido nos grupos e companhias” (NEVES, 2010, p. 141-142).

Contudo, tal como explorado em trabalhos relacionados como o de Simões (2016), é usual aos artistas executarem atividades anexas. Frente às dificuldades no mercado de trabalho para bailarinos, o profissional é forçado a realizar outras atividades profissionais, como a docência no ensino superior de dança, e as universidades tornam-se uma oportunidade de emprego estável. Assim sendo, a expansão de postos de trabalho para bailarinos na universidade está sendo usado para justificar o aumento (figura 8), ainda que pouco expressivo, de ocupações estáveis no mercado da dança. Segnini (2008) mostra que entre os anos de 2002 e 2004 ocorreu um crescimento de emprego formal em dança, com criação de postos de trabalho de vínculo empregatício com carteira assinada:

**Figura 8 – Empregados no Brasil e nas áreas de Dança e Música (2002-2004)**

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
<b>Dança</b>	<b>1.137</b>	<b>1.939</b>	<b>2.103</b>

Fonte: Segnini, 2008, p. 346.

Mesmo assim, quando do fato de nova possibilidade de atividade de trabalho formal da dança, o “bailarino” da faculdade é exatamente o que vive de modo instável. O “professor-bailarino” é o que está na batalha da vida profissional, e tem uma necessidade de construir esta profissão, diferente do bailarino de companhia que, este sim, está “estabilizado” na profissão (NEVES, 2010).

Neves arrisca afirmar que “o ensino acadêmico na dança se desenvolve como um ‘mercado paralelo’ ao das companhias estáveis” (2010, p. 143). Isso porque, apesar do aumento dos cursos superiores em dança, o bailarino parece ter dificuldade para seguir um curso superior. Um dos fatores está no número de cursos de bacharelado ser muito menor que os de licenciatura em dança, conforme demonstrado no quadro da figura 6, elaborado por Pereira e Souza (2014). Outra

possibilidade é que o estilo de vida destes artistas seja um obstáculo para a frequência na universidade. Estes bailarinos estão normalmente envolvidos com aulas, ensaios, temporadas e espetáculos, que podem impedir a regularidade de presença na faculdade, o que acaba por desestimular a conclusão do curso. A situação financeira destes bailarinos também pode ser motivo de afastamento do curso. Além disto tudo, ainda é possível que, mesmo nos cursos de bacharelado, há a possibilidade de incompatibilidade entre os conteúdos dos cursos e a realidade dos bailarinos que, por exemplo, trabalham em companhias “estáveis”. Enfim, Neves (2010, p. 146) considera que:

[...] boa parte do público destas 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.

Contudo é possível concluir que a universidade trouxe um efeito positivo no mercado de trabalho para a dança. Primeiramente os cursos no ensino superior contribuem para valorizar a dança como profissão e, em segundo lugar, trouxe um aumento de contratos estáveis, possibilidade de renda fixa, qualificação acadêmica do bailarino que o liberta do “corpo” como principal suporte de trabalho, ampliação de redes de sociabilidade e diminuição de instabilidade na profissão.

### 3.3.1 Mercado de Trabalho: atualizando dados

Atualizando o contexto profissional da área da arte e da dança encontrado no referencial teórico e, principalmente, apresentado por Segnini através de quadros com dados de consultas de 2008, no PNAD/IBGE e RAIS do Ministério do Trabalho, realizamos consulta acerca das denominações e divisões apresentadas pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO 2002) do Ministério do Trabalho, onde encontramos o seguinte quadro (figura 9).

No levantamento de pessoas ocupadas realizado no Programa de Disseminação das Estatísticas do Trabalho (PDET) do Ministério do Trabalho, através das tabelas da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), se encontra a seguinte denominação para a área da arte similar a “Profissionais de Espetáculos e das Artes”: Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos.

**Figura 9 - Categoria de Artistas – CBO 2002**

Grande Grupo:	2 - PROFISSIONAIS DAS CIÊNCIAS E DAS ARTES
Subgrupo Principal:	26 - COMUNICADORES, ARTISTAS E RELIGIOSOS
Subgrupo:	262 - PROFISSIONAIS DE ESPETÁCULOS E DAS ARTES
Resultado das famílias encontradas	
2621 - PRODUTORES ARTÍSTICOS E CULTURAIS	
2622 - DIRETORES DE ESPETÁCULOS E AFINS	
2623 - CENÓGRAFOS	
2624 - ARTISTAS VISUAIS, DESENHISTAS INDUSTRIAIS E CONSERVADORES- RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS	
2625 - ATORES	
2626 - MÚSICOS COMPOSITORES, ARRANJADORES, REGENTES E MUSICÓLOGOS	
2627 - MÚSICOS INTÉRPRETES	
2628 - ARTISTAS DA DANÇA (EXCETO DANÇA TRADICIONAL E POPULAR)	
2629 - DESIGNER DE INTERIORES DE NÍVEL SUPERIOR	

Fonte: Brasil, 2019.

Na tabela que se segue (tabela 1), podemos verificar o percentual de ocupações na área da arte e da dança em relação ao total de ocupados no país de 2013 a 2017. É importante ressaltar que a última consulta foi realizada em maio de 2019, no qual ainda não existiam dados disponível de 2018.

**Tabela 1 - Relação Todas as Ocupações x Ocupações da Área da Arte e da Dança - Brasil 2013/2017 (ocupações segundo CBO 2002)**

Ano	CNAE 2.0 Grupo Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos	CBO 2002 Área da Dança	Total Ocupados Brasil	% de Ocupações em Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos	% de Ocupações em Dança
2017	15718	5,696	1.566.663	1,0	0,36
2016	17143	6,031	1.637.359	1,0	0,36
2015	18540	6,544	1.588.794	1,1	0,41
2014	18967	6,630	1.568.135	1,2	0,42
2013	19190	6,391	1.659.667	1,1	0,38

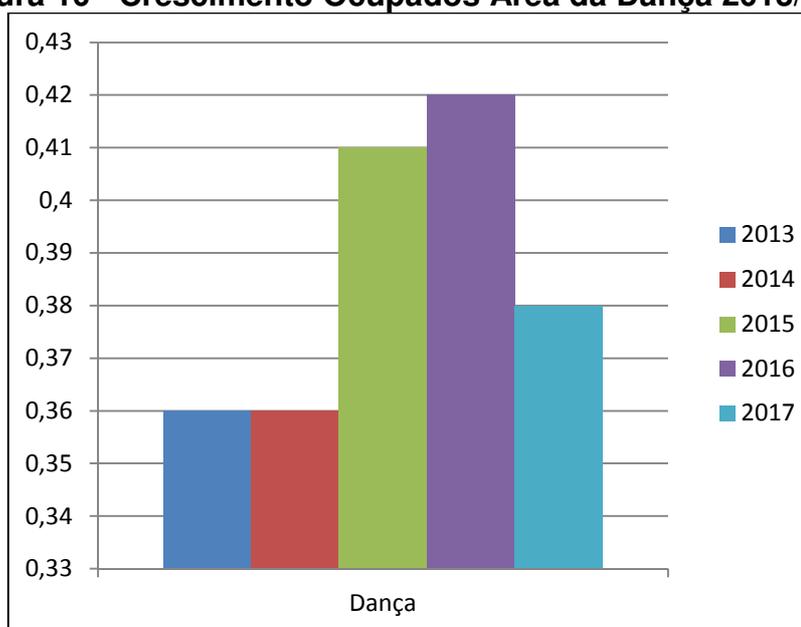
Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do RAIS, 2019 - consulta em maio de 2019

Conforme a tabela apresentada, em 2017 temos apenas 1,0% de profissionais na área da arte em relação ao total de ocupações no país. Quanto à dança, em 2017 apenas 0,38 % de profissionais da dança ocupados, configurando somente 6.391 de um total de 1.659.667 ocupados no país. Mesmo não tendo sido realizada exatamente o levantamento de Segnini de 2008, podemos constatar que ainda a proporção de artistas é pouco expressiva se comparada ao total de ocupados. Considerando 2017, por exemplo, dentre os 1.659.667 de brasileiros

ocupados no país, apenas 15.718 são profissionais ligados à arte e apenas 6.391 são profissionais ligados à dança.

Por outro lado, é possível verificar que houve um crescimento de ocupação na área da dança entre 2015 e 2016 conforme mostra o gráfico da figura 10. Este crescimento, no entanto, não significa que a proporção de artistas comparada ao total de ocupados tenha aumentado. Mas nos leva a questionar se este crescimento poderia estar relacionado aos cursos superiores de dança, já que, conforme levantamento teórico, frente às dificuldades no mercado de trabalho para bailarinos, o profissional é forçado a realizar outras atividades profissionais, como a docência no ensino superior de dança, tornando as universidades uma oportunidade de emprego estável.

**Figura 10 - Crescimento Ocupados Área da Dança 2013/2017**



Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do RAIS, 2019 - consulta em maio de 2019

Desta forma, a expansão de postos de trabalho para bailarinos na universidade foi e pode estar ainda sendo usado para justificar o aumento, ainda que pouco expressivo, de ocupações no mercado da dança. Contudo, devemos lembrar que, conforme Neves (2010), o “professor-bailarino” é o que está na batalha da vida profissional, e tem uma necessidade de construir esta profissão, diferente do bailarino de companhia que, este sim, está “estabilizado” na profissão. No entanto, a figura do “professor universitário” ou “professor escolar” não foi avaliado por Neves,

nem fará parte do escopo desta tese, a qual poderia ser um desdobramento desta pesquisa.

Verificamos ainda a situação de ocupação nas regiões brasileiras (APÊNDICE G), visto que o foco deste estudo é o estado do Rio Grande do Sul. O grupo “Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos” apresenta uma relação de ocupações na área da dança segundo CBO 2002: Assistente de coreografia, Bailarino (exceto danças populares), Coreógrafo, Dramaturgo de dança, Ensaíador de dança, Professor de dança, Dançarino tradicional e Dançarino popular. Os dados da tabela, levantados no RAIS, se referem ao intervalo de 2013 a 2017, por regiões do Brasil, apresentando também o total de ocupações exceto as da dança e o total geral de ocupações no país (APÊNDICE G). A tabela gerada pelo sistema apresenta um panorama geral oficial dos indivíduos ocupados na área da dança no Brasil, mostrando que a concentração de profissionais da área fica na região sudeste (São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais), sendo que logo em seguida está a região sul (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná) do Brasil.

Seguindo com nossas consultas acerca dos dados oficiais registrados nos sites governamentais, nos deparamos com uma situação que levantou importantes questionamentos acerca do profissional bailarino. Realizamos consulta de ocupados na área da dança no estado do Rio Grande do Sul. A tabela (2) a seguir nos apresenta os estranhos números coletados.

Um dos estranhamentos é não ter no Rio Grande do Sul o mesmo comportamento de aumento de profissionais nos anos de 2015 e 2016. Outra possível controvérsia na análise destes dados é quanto ao número absoluto de bailarinos.

**Tabela 2 - Pessoas Ocupadas na Área da Dança no Rio Grande do Sul  
2013/2017 - (ocupações segundo CBO 2002)**

Ano	Assistente de coreografia	Bailarino (exceto danças populares)	Coreógrafo	Dramaturgo de dança	Ensaíador de dança	Professor de dança	Dançarino tradicional	Dançarino popular	Total
2013	11	3	5	5	14	156	8	1	203
2014	9	6	7	0	16	159	14	2	213
2015	9	4	7	0	17	156	13	1	207
2016	9	4	7	0	15	165	14	0	214
2017	5	4	8	0	24	165	11	1	218

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do RAIS, 2019 - consulta em maio de 2019.

Esta pesquisa gerou dados coletados através de entrevistas com 12 bailarinos atuantes (ou seja, indivíduos ocupados e que indicaram atuar há vários anos na profissão) em companhias municipais ou grupos independentes, que se declararam devidamente registrados em sindicatos e com DRT. Desta forma como é possível a tabela 2 acusar somente 4 bailarinos ocupados de 2015 a 2017 no Rio Grande do Sul, sendo apenas 3 em 2013 e 6 em 2014? Seria possível que a maioria destes profissionais não se registraram como bailarinos em 2017 quando as entrevistas iniciaram nesta pesquisa? De que forma então realizaram seus registros junto ao governo federal para fins de imposto de renda?

Por outro lado, baseado na tabela 3, verificamos os dados do quadro da figura 11, onde temos os tipos de vínculos de trabalho registrados pelo RAIS:

**Tabela 3 - Relação Todas as Ocupações x Ocupações da Área da Arte Brasil 2013/2017 (ocupações segundo CBO 2002)**

Ano	CNAE 2.0 Grupo Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos	Total Ocupados Brasil	% de Ocupações em Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos
2017	15718	1.566.663	1,0
2016	17143	1.637.359	1,0
2015	18540	1.588.794	1,1
2014	18967	1.568.135	1,2
2013	19190	1.659.667	1,1

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do RAIS, 2019 - consulta em maio de 2019.

Conforme nos apresenta a tabela 3, em 2017 foram registrados 15.718 ocupados dentro do grupo 2.0 (atividades artísticas, criativas e de espetáculo). Analisando apenas 2017 no quadro da figura a seguir, de tipos de vínculos de trabalho, temos 14.016 sendo de vínculo CLT e 1.702 de vínculo estatutário, somando os 15.718. No quadro apresentado no RAIS (figura 11) aparecem apenas dois vínculos, CLT e Estatutário.

**Figura 11 – Tipos de Vínculos de Trabalho**

RAIS Estabelecimento Id			
Seleções vigentes	Ano igual a 2017, 2016, 2015, 2014, 2013		
	Ind Rais Negativa igual a Não		
	CNAE 2.0 Grupo igual a Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos		
CNAE 2.0 Grupo Métricas temporárias-consulta14054084			
		Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos	
	Qtd Vínculos Ativos	Qtd Vínculos CLT	Qtd Vínculos Estatutários
Ano			
2017	15,718	14,016	1,702
2016	17,143	15,364	1,779
2015	18,540	17,063	1,477
2014	18,967	17,337	1,630
2013	19,190	17,796	1,394
<b>Total</b>	<b>89,558</b>	<b>81,576</b>	<b>7,982</b>
Consulta realizada em 15/05/2019 às 14:25h			

Fonte: Brasil, 2019.

Acreditamos que o registro de tipo de contratação se modificou um pouco com a criação da lei complementar nº 128, fazendo surgir no Brasil, a figura do Microempreendedor Individual (MEI), com o propósito de possibilitar que diversos profissionais pudessem sair da ilegalidade, adequando-se às legislações federal, estadual e municipal, sobretudo tributária; além de permitir o exercício regular da profissão de diversos trabalhadores autônomos. O MEI é uma forma de regularização de quem trabalha por conta própria ou é empreendedor. Sendo microempreendedor individual, é possível ter CNPJ, emitir notas fiscais e contribuir para a aposentadoria. Os profissionais artistas acabaram por se registrarem como MEI para dar continuidade à atuação profissional na área. Desta forma não são ocupados de vínculo CLT, nem estatutários. Esta situação será abordada com mais ênfase no capítulo 8 deste estudo.

### 3.3.2 No Brasil: de cachê em cachê, de projeto a projeto...

Como afirmou Neves (2010, p. 141) o bailarino acaba sobrevivendo “de cachê em cachê, de projeto a projeto”. No Brasil, esta situação ocorre hoje com toda

a área das artes. Atores, músicos, bailarinos, etc. dependem de programas de incentivo à cultura promovidos pelo Estado, nas esferas federal e estadual.

Entretanto, o Brasil tem historicamente, segundo Rubim (2013), uma frágil política pública para a cultura. Diversos fatores contribuem para esta fragilidade, como o autoritarismo vigente em diversos momentos, a ausência de políticas culturais e a própria complexidade do campo e dos agentes culturais. O panorama começou a mudar em 2005, com a construção da Conferência Nacional de Cultura, do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura, que são marcos emblemáticos no processo de mudança. A partir daí, o fomento à cultura começa a se realizar de diversas formas, com um conjunto de mecanismos legais que podem ser utilizados por cidadãos, entidades privadas, associações, grupos, etc., com o objetivo de buscar recursos diversos para viabilizar uma produção cultural. Segundo Rubin (2013), o Ministério da Cultura apoia projetos culturais, tanto por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, quanto por editais específicos.

No que se refere às políticas específicas para as artes, A Fundação Nacional de Artes — Funarte é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. A Funarte apoia e estimula a atividade artístico-cultural do país por meio de editais voltados para diversos segmentos. Os processos seletivos visam difundir e incentivar a atividade intelectual e artística em todas as regiões do país. Nos últimos anos milhões de recursos orçamentários foram investidos em uma série de ações de fomento e estímulo como prêmios, bolsas, programas e outras modalidades de apoio financeiro (BRASIL, 2013).

Em 2014 se identificou a necessidade de atuar com igual vigor no campo das artes, estabelecendo para ele um conjunto de políticas públicas e revitalizando sua principal instituição, a Fundação Nacional de Artes (Funarte). Desta forma surge o processo de construção da **Política Nacional das Artes (PNA)**, cujo objetivo final é a implementação de políticas públicas atualizadas, fundamentadas e duradouras para as artes. O processo de construção da PNA envolveu gestores públicos, profissionais contratados, colegiados setoriais, artistas, produtores e sociedade civil

em geral e teve como base inicial os Planos Setoriais dos Colegiados Setoriais do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), bem como todo o acúmulo de experiências no âmbito das instâncias de participação popular constituídas e legitimadas ao longo dos últimos anos de organização dos diversos segmentos das artes.

Entretanto, com o afastamento da presidenta eleita Dilma Rousseff, em 2016, e a extinção do Ministério da Cultura...

[...] o percurso da Política Nacional das Artes foi violenta e bruscamente interrompido. O processo atravessava um momento de transição: a entrega das propostas de programas setoriais formulados pelos articuladores de cada linguagem e a consolidação das reflexões sobre os eixos transversais em programas e ações estruturantes. O próximo passo do planejamento seria a análise, aprimoramento e validação desse material pelo corpo de servidores da Funarte e do MinC, pelos Colegiados Setoriais e, como etapa final, pela sociedade civil, através de encontros presenciais e consultas públicas (BRASIL, 2016).

Na realidade, foi em 2003 que foi criado um conjunto de políticas públicas inovadoras no âmbito da cultura no país. Entretanto, segundo Gisele Nussbaumer e Isaura Botelho (2017), editoras responsáveis pelo periódico “Políticas Culturais em Revista” da Universidade Federal da Bahia, no que se refere às artes,

[...] não se tem os mesmos avanços que em outros setores. Houve uma ampliação do investimento nas artes, a partir do uso crescente de editais; uma maior descentralização dos recursos; e a criação de importantes instâncias de participação social, como os Colegiados Setoriais, mas não se pode afirmar que essas iniciativas representem um avanço significativo em termos de construção de políticas duradouras (2017, p. 1).

As artes no setor da cultura, segundo Moreira (2016), envolvem em sua cadeia produtiva setores da sociedade com utilização de vários serviços, e como consequência, tem participação efetiva na economia do país. Porém faltam dados estatísticos precisos de sua atuação e de regulamentação legal específica, trabalhista e tributária, que socialize plenamente sua atuação. Precisam ser ampliados o investimento nas relações com a educação e nos programas de formação profissional, e a capacidade deste setor gerar divisas precisa ser reconhecido.

Hoje, no Brasil, são raras as iniciativas governamentais que apórtem incentivos financeiros de forma continuada para viabilizar atividades de longa duração. Uma das exceções que faz parte deste estudo é a Cia de Caxias que atua sem interrupções há 20 anos. O padrão de fomento à cultura é focado em projetos e política pública de incentivo a projetos de curta duração é passível de críticas, pois dificulta a continuidade de ações e grupos artísticos. Desta forma, na ausência de políticas que permitam um horizonte de trabalho de médio e/ou longo prazo, os eventos calendarizados<sup>12</sup>, espaços culturais independentes e grupos e coletivos artísticos possuem dinâmicas instáveis que prejudicam a qualidade dos profissionais das artes, assim como o resultado de suas atividades (BRASIL, 2016).

### **3.4 Carreira e mercado de trabalho contemporâneo**

O mercado de trabalho contemporâneo se caracteriza principalmente por seu dinamismo, trazendo relevantes mudanças nas carreiras ao longo das últimas décadas, com profundas implicações para os indivíduos, organizações e sociedade. Baruch (2004) propõe que uma das questões mais pertinentes neste processo de mudança, consiste na migração do padrão de carreiras lineares – estáticas e rígidas – para carreira multidirecionais – dinâmicas e fluidas. E esta mudança pode ser encontrada com várias denominações, como “racionalização”, “downsizing”, “achatamento”, “reestruturação”, e até mesmo “se preparar para o futuro”.

Desta forma, o antigo sistema de emprego seguro válido para toda a vida, com previsibilidade de ascensão e estabilidade financeira, está simplesmente morto, gerando um novo acordo de trabalho que coloca a relação entre empregado e empregador como uma constante negociação aberta, baseada no poder do mercado (CAPPELLI, 1999).

Baruch (2004) sustenta que após a Revolução Industrial, as empresas desenvolveram e determinaram aos seus funcionários, modelos claros e previsíveis de evolução da carreira ao longo dos anos, organizadas de forma hierárquicas, extremamente estruturadas e inflexíveis. Contudo, a partir do ano 2000, devido ao contínuo progresso tecnológico que caracterizou as décadas anteriores,

---

<sup>12</sup> Entende-se por eventos calendarizados as iniciativas organizadas por pessoas jurídicas, com temática cultural específica ou diversificada, sob forma de bienais, colóquios, conferências, congressos, convenções, encontros, feiras, festivais, fóruns, jornadas, mostras, painéis, salões, seminários, simpósios, e similares (BRASIL, 2016, p. 13).

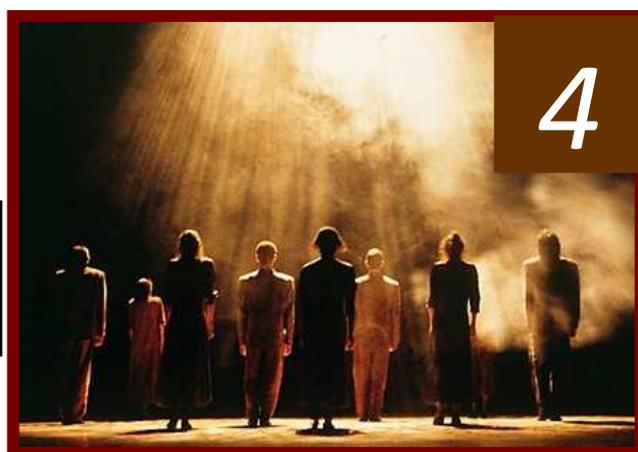
demandando novas vocações e habilidades, esta dinâmica se modificou, resultando na passagem da responsabilidade pela condução da carreira para as mãos dos próprios indivíduos.

Inicia-se no século XXI, segundo Baruch (2004), a transferência de relações de trabalho de longo prazo em que as pessoas buscavam servir à sua empresa ao longo de toda a vida; para relações transitórias e transacionais, nas quais os profissionais esperam que a organização as sirva ao longo do, possivelmente poucos, anos que durar a relação de trabalho entre as partes. Desta forma, não é mais possível prever o caminho de desenvolvimento da carreira, devido à extensa gama de opções e direções possíveis para esta evolução.

Toda esta mudança reflete o pensamento de Bauman (2007), que afirma que estamos vivendo tempos caracterizados pela falta de contorno das instituições e pela rapidez vertiginosa de mudanças, marcadas por circunstâncias de constante incerteza, construindo um contexto onde a capacidade de adaptação a mudanças se configura em um valioso atributo. Segundo Bauman (2007) este contexto modifica também o conceito de identidade, pois passa de definição social dada para uma tarefa a desempenhar. Portanto, a partir do momento em que a identidade não é mais dada por rígidas estruturas sociais, o peso da escolha recai sobre os indivíduos responsáveis pela constituição de sua identidade.

Esta realidade de mercado não se configura em uma novidade para os profissionais da dança no Brasil. Dificilmente o bailarino se encontrava em situação de ter uma organização, seja particular ou governamental, responsável pela evolução de sua carreira. Se constata historicamente, e podemos observar isso também neste estudo, que o profissional da dança sempre teve em suas mãos a condução de sua carreira. Entretanto esta mudança no mercado também influencia este profissional, refletindo na evolução da carreira e construção de identidade profissional.

## Aspectos Metodológicos Do Estudo



#### 4 ASPECTOS METODOLÓGICOS DO ESTUDO

Esse capítulo estabelece o detalhamento do delineamento metodológico dessa pesquisa. Trata-se de uma investigação qualitativa interpretativa, a qual expõe características de uma determinada população: diretores e bailarinos profissionais de companhias e grupos de dança do Rio Grande do Sul. É uma investigação interpretativa, por buscar compreender as múltiplas relações do fenômeno estudado, tentando captar os significados, os valores, os procedimentos e as interpretações que os bailarinos dão à profissão artística (LAKATOS; MARCONI, 2013).

Ao abordarmos o conceito de identidade, concordamos com Faria e Souza (2011), de que trata-se de um considerável desafio determinar o tipo de investigação e delineamento “capaz de apreender fenômeno tão móvel, inconstante, mutante e líquido”. Um dos desafios foi o de delimitar o campo de estudo.

Conforme apresentado na introdução, este estudo tem por **objetivo geral** determinar um conjunto de informações e características pessoais e/ou profissionais que identifiquem a atual identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul. Definimos ainda como **objetivos específicos**:

- a) refletir sobre a profissão de bailarino a partir dos conceitos de memória social e identidade;
- b) realizar um estudo sobre a profissionalização da área da dança no Estado do Rio Grande do Sul, problematizando as questões trabalhistas, econômicas e de mercado de trabalho;
- c) identificar elementos identitários nas narrativas alusivas ao processo de profissionalização envolvendo a escolha da profissão de bailarino, formação inicial e atuação profissional.

Os objetivos explicitam a delimitação de estudo com profissionais atuantes no estado do Rio Grande do Sul. Considerando que a principal forma de atuação profissional se dá através de vínculo com companhias/grupos profissionais de dança, procedeu-se na análise dessas companhias/grupos para seleção do corpo de estudo.

Considerando os tipos de companhia/grupo profissionais de dança estabelecidos por Nacht (2009), citados na seção 3.3.3 – a) Companhia/Grupo

independente, b) Companhia particular com patrocinador estável e, c) Companhia pública - este estudo selecionou dois dos tipos existentes no Rio Grande do Sul, sendo eles Companhia/Grupo independente e Companhia pública.

Desta forma, a pesquisa ocorreu nas duas únicas Companhias Municipais de Dança do Estado e em dois Grupos independentes de Dança de Porto Alegre durante o processo de coleta de dados. O estudo foi realizado, portanto, dentro das **Cias Municipais de Dança** das cidades de **Porto Alegre** (com direção de Airton Tomazzoni) e **Caxias do Sul** (com direção de Carlinhos Santos em 2017) e dos Grupos como a **Cia. H** (com direção de Ivan Motta) e **Eduardo Severino Cia. de Dança** (direção Eduardo Severino). O critério de seleção das Companhias foi a de possuírem criação sancionada por lei e os grupos foram selecionados a partir de consulta nos sites da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) do Ministério da Cultura e Secretaria Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul. Não foi levado em consideração o estilo de dança (ballet, moderna, contemporânea, folclórica, etc.) executado pela companhia.

Procurou-se, inicialmente, aproximação da: (a) compreensão do bailarino sobre si, enquanto profissional da dança; (b) apreciação do bailarino sobre o exercício da profissão no contexto cultural do Estado; (c) sobre a formação profissional do bailarino. Para este levantamento realizou-se entrevistas cujo detalhamento será apresentado nesse capítulo e cujo suporte da análise pretendeu identificar as imagens do profissional incorporadas na configuração identitária do bailarino.

Metodologicamente se trabalhou com uma abordagem qualitativa de coleta de dados, utilizando como instrumentos a entrevista (utilizando roteiro semi estruturado) e o diário de campo (registrando observação não participante). O método qualitativo de análise não pretende numerar ou medir unidades ou categorias homogêneas, e sim interpretar o objeto em termos de seu significado (RICHARDSON, 1999). Uma investigação qualitativa tem como características básicas o ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento, assim como os dados coletados são predominantemente descritivos e a preocupação maior é com o processo e não o produto (BOGDAN; BIKLEN, 2010). Ainda que um instrumento quantitativo tenha sido utilizado (um questionário), este foi usado somente para selecionar a amostra para a entrevista.

No percurso metodológico foi observado: o processo de seleção (audição) dos profissionais analisando os critérios estipulados nos Grupos independentes e os publicados em edital das Companhias; realizado entrevista com os integrantes acerca das expectativas profissionais e de mercado de trabalho na área, além de seu percurso na formação e observada as atividades dentro do cotidiano da profissão de bailarino com elaboração de diário de campo.

Os dados analisados foram coletados através da observação (diário de campo) e das entrevistas. Não foram analisados os dados coletados pelo questionário por este ter sido elaborado somente com a finalidade de seleção dos entrevistados, segundo os critérios apresentados anteriormente.

A metodologia utilizada para trabalhar com as transcrições das entrevistas foi a Análise de Conteúdo segundo Laurence Bardin (2016). Na conceituação de Bardin, a análise de conteúdo é um conjunto de técnicas que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens.

#### **4.1 Levantamento de dados: instrumentos e procedimentos**

O referencial teórico levantado neste estudo serviu como um dos filtros para que, a partir de uma suposta realidade, fossem sugeridos questionamentos, indicado possibilidades viáveis e determinado uma premissa de investigação. Para atender os objetivos já citados foi definido como instrumentos de coleta de dados:

- a) Instrumento 1 = diário de campo (D1) (APÊNDICE A);
- b) Instrumento 2 = questionário para seleção dos entrevistados (APÊNDICE B);
- c) Instrumento 3 = entrevista com diretores (R1) (APÊNDICE C);
- d) Instrumento 4 = entrevista com bailarinos (R2) (APÊNDICE D).

O questionário (instrumento 2) foi elaborado com o objetivo de auxiliar na seleção de sujeitos a serem entrevistados. Dentre as vantagens elencadas por Gil (2002) com relação a este instrumento, destacamos como vantagens para esta investigação: a) possibilidade de atingir toda a população dos grupos definidos para um primeiro levantamento e seleção para entrevista segundo critérios pré-definidos; b) não expõe os pesquisados à influência das opiniões e do aspecto pessoal do

pesquisador. Para o objetivo de seleção dos entrevistados, a opção foi o questionário com questões de respostas fechadas.

A seleção da técnica de entrevista foi realizada a partir de conceitos de Rosa e Arnoldi (2008), que afirmam que a mesma “[...] deve ser realizada quando o pesquisador/entrevistador precisar valer-se de respostas mais profundas para que os resultados sejam realmente atingidos e de forma fidedigna” (ROSA; ARNOLDI, 2008, p. 16).

Segundo Rios (2013), em uma entrevista, o sujeito se vê obrigado a elaborar representações sobre si mesmo de modo reflexivo. Para o autor os testemunhos pessoais são considerados relevantes, pois o sujeito é tomado como o representante de determinado grupo, sintetizando em sua trajetória particular as experiências e o caminho percorrido pelo grupo. Entretanto, o indivíduo também tem suas próprias recordações, administrando suas lembranças e procurando harmonizá-las com a identidade que almeja construir para si mesmo. Os indivíduos tentam elaborar uma narrativa coerente sobre suas trajetórias de vida, produzindo algo semelhante ao sentimento de unidade subjetiva e essa tendência se torna mais acentuada na situação artificial criada pela entrevista.

O tipo de entrevista, semi-estruturada, foi estabelecida a partir do estudo de Rosa e Arnoldi (2008) que afirmam que neste roteiro:

As questões deverão ser formuladas de forma a permitir que o sujeito discorra e verbalize seus pensamentos, tendências e reflexões sobre o tema apresentado. O questionamento é mais profundo e, também, mais subjetivo, levando ambos a um relacionamento recíproco, muitas vezes, de confiabilidade. [...] Exigem que se componha um roteiro de tópicos selecionados. As questões seguem uma formulação flexível, e a sequência e as minúcias ficam por conta do discurso dos sujeitos e da dinâmica que acontece naturalmente (ROSA; ARNOLDI, 2008, p. 30-31).

Rosa e Arnoldi (2008) consideram ainda que o processo comunicativo para obtenção de informações depende de elementos internos e externos à situação de entrevista e que podem afetar favorável ou negativamente seu andamento. Conhecer ou estar familiarizados com determinados contextos facilitam a entrevista em si e a obtenção da informação desejada. As autoras apontam para uma cadeia de segmentos simultâneos que devem ser trilhados sequencialmente até a chegada do momento da entrevista propriamente dita. Deve-se, portanto, averiguar:

- a) contexto social e cultural do sujeito;

- b) contexto local do sujeito;
- c) micro situação da entrevista (primeiros contatos);
- d) processo comunicativo (entrevistador / entrevistado);
- e) entrevista (informação).

O público alvo foi dividido em dois grupos:

- a) grupo de diretores: entrevistas realizadas antes do contato com os bailarinos (APÊNDICE C); e
- b) grupo de bailarinos: a companhia ou grupo foi observado em suas dinâmicas de atividades (APÊNDICE A), e um grupo selecionado a partir de questionário (APÊNDICE B) foi entrevistado (APÊNDICE D).

Contudo para que os resultados se concretizem, Rosa e Arnoldi (2008) afirmam que:

[...] o importante é que a presença do entrevistador de forma alguma interfira na naturalidade da situação de comunicação. Portanto, sugere-se que o pesquisador/entrevistador cumpra procedimentos de **interação com os sujeitos, em um momento anterior à entrevista**, para que a naturalidade se instale (ROSA; ARNOLDI, 2008, p. 36) [grifo nosso].

Diante deste fato, se procedeu nas visitas para observação e aproximação com os sujeitos. O entrevistador sendo apresentado como colega de profissão estabelece uma aproximação pela expectativa de que o contexto profissional, suas dificuldades e necessidades, sejam de prévio conhecimento do pesquisador. Além disso, o fato do pesquisador/entrevistador ter acompanhado por dois dias os trabalhos dentro da Companhia (aulas e ensaios) ajudou na aproximação, trazendo o aspecto da confiabilidade na relação entrevistador/entrevistado para futuro procedimentos relacionado com a entrevista.

Concordando com autores de metodologia científica como Gil (2002) e Minayo (2011), entendemos que a observação pode ser complementar ao processo de entrevista. A observação aborda “tudo aquilo que não é dito, mas pode ser visto e captado pelo observador atento e persistente, e a entrevista tem como matéria-prima a fala” (MINAYO, 2011, p. 63) de alguns “atores” selecionados. Para a autora, a observação permite a aproximação do pesquisador da realidade sobre a qual formulou sua questão norteadora ou premissa, e estabelece uma interação com os “atores” que conformam a realidade, ajudando a construir conhecimento empírico

fundamental para o pesquisador. Conforme Minayo (2011), o principal instrumento de trabalho de observação é o chamado “diário de campo” (APÊNDICE A).

Procedemos com as Companhias e Grupos selecionados com um tipo de observação não participante. Nela o observador é um espectador a quem cabe fazer os registros da observação de maneira mais livre, sem a rigidez de um instrumento previamente elaborado. Ele toma contato com o grupo, comunidade ou realidade investigada sem integrar-se a ela, como espectador, registrando as ocorrências que lhe interessam.

Foi aplicado ao grupo de bailarinos um questionário (APÊNDICE B), com objetivo de coletar elementos para procedimentos na seleção de indivíduos a serem entrevistados. Foi realizada entrevista com dois roteiros diferenciados (APÊNDICE C e D) semi-estruturada com questões abertas. Um dos roteiros foi elaborado para aplicação com os diretores das Companhia/Grupos com intenção de contextualizar o ambiente de trabalho, incluindo seleção e atividades do profissional dentro da Companhia ou Grupo. Outro roteiro foi elaborado para aplicação com algumas pessoas selecionadas a partir dos resultados dos questionários aplicados aos bailarinos. Os critérios utilizados para esta seleção são os seguintes:

- a) integrantes com formação formal de dança;
- b) com mais de dois anos na Companhia;
- c) foi integrante de outra Companhia;
- d) mais de 10 anos de atuação na área.

As questões dos instrumentos foram elaborados com base no quadro “Dimensões de análise do conceito do processo de construção da identidade profissional”, de Ghisleni (2010, p. 25), citado no item 2.2 deste estudo, que estabelece itens importantes de constituição identitária, reapresentado a seguir (figura 12):

**Figura 12 – Dimensões de análise do conceito do processo de construção da identidade profissional de Ghisleni 2010**

Conceito	Dimensões		
Processo de construção da identidade profissional	Identidade no trabalho	Reconhecimento	Pela retribuição simbólica das ações do profissional, na perspectiva da valorização de seus atos e de seus saberes e pela retribuição material por meio da remuneração considerada justa pelo profissional.
		Cooperação	Ocorrida nas relações de confiança entre os profissionais, na pertença ao coletivo e no compartilhamento do trabalho entre colegas.
		Autonomia	A partir do controle sobre os elementos do trabalho, na possibilidade de tomada de decisões, de assumir responsabilidades nas atribuições de seus atos.
	Conhecimento profissional	Científico	Conhecimento prático e abstrato marcado pela cientificidade, adquirido na formação e em estudos científicos.
		Contextual	Conhecimento prático desenvolvido nas relações de trabalho, no coletivo, referente ao contexto de trabalho.
		Reflexivo	Conhecimento em rede, capacidade de articulação dos conhecimentos científico e contextual e de construção reflexiva de formas de pensar e agir no trabalho que permita a identificação e resolução de situações problema.
	Herança da formação	As percepções da contribuição da formação no processo de construção da identidade profissional.	
	Projeção profissional	As expectativas e projeções futuras na profissão decorrente do processo de construção da identidade profissional.	

Fonte: Adaptado de Ghisleni, 2010, p. 25

Portanto nosso estudo levou em consideração a relevância de fatores como:

- a) identidade no trabalho: reconhecimento, cooperação e autonomia na atuação profissional (trabalho): o valor do processo de construção da identidade no trabalho na contribuição da definição da identidade profissional;
- b) conhecimento profissional (formação): a importância do conhecimento profissional, caracterizado pelo conhecimento científico, contextual e reflexivo que se inicia no período da formação profissional;
- c) herança da formação: contribuição da formação no processo de construção profissional;
- d) projeção profissional: as expectativas de projeções profissionais futuras, refletindo a valorização do profissional no ambiente de trabalho e no contexto social.

O quadro apresentado por Ghisleni (2010, p. 25) serviu de base para formação das questões do roteiro de entrevista e das categorias iniciais para análise de dados e foram organizados da seguinte forma:

a - Formação profissional

- formal/informal,
- competências,
- outra formação,
- sentir-se profissional

b - Cotidiano profissional

- atuação / dia-a-dia
- valorização/preconceito,
- realização
- espaços de atuação/mercado de trabalho

c - Carreira

- influência dos cursos de dança
- projeção para o futuro,
- expectativas na profissão.

Fazendo a seguinte relação entre o quadro de Ghisleni (2010):

**Figura 13 – Relação Quadro Ghisleni e Categorias do Estudo**

Elementos de Ghisleni		Elementos para Entrevista
Processo de construção da identidade profissional	Conhecimento profissional e Herança da formação	1 - Formação profissional a) formal/informal, b) competências, c) outra formação, d) sentir-se profissional
	Identidade no trabalho	2 - Cotidiano profissional a) atuação / dia-a-dia b) valorização/preconceito, c) realização d) espaços de atuação/mercado de trabalho
	Projeção profissional	3 - Carreira a) influência dos cursos de dança b) projeção para o futuro, c) expectativas na profissão.

Fonte: Elaboração da autora, 2019.

Ainda, segundo Bardin (2016), as categorias tanto podem ser criadas antes, na elaboração do instrumento de coleta, como durante o processo de análise dos dados coletados. Neste estudo, as categorias criadas *a priori* surgiram a partir do

levantamento teórico do tema e foram a base da elaboração do instrumento de coleta de dados (roteiro de entrevista), gerando 13 questões.

Entretanto, conforme Gomes (2004), eventualmente pode ocorrer no decorrer das entrevistas, a necessidade de aumentar o leque teórico do trabalho, pois muitos elementos novos podem exigir novas leituras. No decorrer deste estudo, após as entrevistas com os diretores e o surgimento da ADPF293 que tumultuou o contexto profissional da área da dança no Brasil em 2018, considerou-se pertinente a inclusão de mais duas questões acerca do registro MEI e ADPF293, somando no final 15 questões (APÊNDICE E) para entrevista com os integrantes das Companhias Municipais e Grupos independentes.

Por fim, é importante ressaltar que um termo de consentimento livre e esclarecido - TCLE (APÊNDICE F) foi elaborado com finalidade de esclarecer o participante da pesquisa (diretores artísticos e bailarinos) de todos os aspectos do estudo, além de obter o consentimento da utilização dos depoimentos para análise e considerações para esta tese.

## **4.2 Sobre a análise das entrevistas**

Minayo (2011) considera ainda que a análise de conteúdo possibilita uma aplicação bastante variada, por constituir-se na análise de informações sobre o comportamento humano, e apresenta duas funções: a) verificação de hipóteses e/ou questões, e b) descoberta do que está por trás dos conteúdos manifestos.

Bardin (2016) afirma que existem várias maneiras para analisar conteúdos de materiais de pesquisa, como análise de avaliação ou análise representacional, análise de expressão, análise de enunciação e análise temática. Neste estudo, optou-se pela análise temática que, segundo Bardin (2016), “é transversal, isto é, recorta o conjunto das entrevistas por meio de uma grade de categorias projetadas sobre o conteúdo” (p. 222). Por meio de um sistema de categorias, a análise temática aplica uma teoria (corpo de hipóteses em função de um quadro de referência) ao material, ela vem acompanhada de uma hipótese interpretativa antes do estudo formal do discurso. Funciona por operações de desmembramento do texto em unidades, em categorias segundo reagrupamentos analógicos. Conforme Bardin (2016) trata-se de uma técnica de análise eficaz na condição de se aplicar a discursos diretos e simples.

Bardin (2016) esclarece também acerca das etapas do processo nos procedimentos com os dados coletados. A autora os organiza em três fases:

- a) pré-análise - fase em que se organiza o material a ser analisado com o objetivo de torná-lo operacional, sistematizando as ideias iniciais;
- b) exploração do material - consiste na exploração do material com a definição de categorias;
- c) tratamento dos resultados, inferência e interpretação – onde ocorre a condensação e o destaque das informações para análise, culminando nas interpretações inferenciais; é o momento da intuição, da análise reflexiva e crítica.

Os procedimentos de preparo dos textos de transcrição para a análise de conteúdo foi o comum a vários tipos de metodologias: a categorização. As categorias são processos analíticos que agrupam as unidades de um *corpus* de análise, isto é, dos dados coletados na pesquisa. Na análise dos dados, as categorias nos ajudam a organizar, separar, unir, classificar e validar as respostas encontradas pelos nossos instrumentos de coleta de dados. Na categorização podemos optar por vários tipos de unidades de registro para analisarmos o conteúdo de uma mensagem. Unidades como palavra, frase, tema, personagem, acontecimento, etc.

As categorias tanto podem ser criadas antes como durante o processo de análise. Neste estudo, as categorias criadas *a priori* surgiram a partir do levantamento teórico do tema e foram a base da elaboração do instrumento de coleta de dados (roteiro de entrevista) (veja quadro da figura 13). Tiveram, portanto, como unidade de registro o tema, conforme Bardin (2016) com base do quadro de síntese de Urquiza e Marques (2016).

Com base em Minayo (1992), Gomes (2004) afirma que podem ocorrer três tipos de situações frente à análise de dados:

- a) ilusão do pesquisador em ver as conclusões, à primeira vista, como “transparentes”;
- b) o grande envolvimento do pesquisador com os métodos e as técnicas, a ponto de esquecer os significados presentes em seus dados; e

- c) dificuldade que o pesquisador pode ter em articular as conclusões que surgem dos dados concretos com conhecimentos mais amplos ou mais abstratos.

A primeira situação pode produzir a sensação de que os dados “saltam aos olhos”, enquanto o pesquisador inicialmente os analisa. Isto pode ser causado pela ilusão que muitos pesquisadores têm quando estão demasiadamente familiarizados com o campo de pesquisa (ou com o local em que a pesquisa foi realizada). A segunda situação nos remete ao cuidado que precisamos ter em distanciar o procedimento em si dos dados coletados. E a terceira situação ocorre quando a apropriação teórica do pesquisador parece não dar conta das conclusões tiradas pela análise dos seus dados. Pode acontecer de ser necessário aumentar o leque teórico do trabalho após a análise dos dados, pois muitos elementos novos podem exigir novas leituras. Este estudo apresentou, em sua análise de dados, duas das situações citadas por Gomes (2004): a familiaridade com a comunidade estudada e a necessidade de novas leituras.

### **4.3 Outras considerações acerca do percurso metodológico**

Para uma aproximação do entrevistador com seu público alvo e melhor conhecimento da organização interna das Companhias houve a necessidade de entrevista prévia com os diretores, onde foi conversado sobre estrutura e funcionamento da Companhia, critérios de seleção e contratação dos bailarinos e ainda acerca das expectativas de futuro da Companhia. O questionário elaborado para bailarinos foi aplicado a apenas um dos diretores, pois os outros não estavam atuando como bailarinos. Também optamos por não questionar os diretores com relação à sua formação, uma vez que nem todos estavam atuando como bailarinos profissionais, e inclusive um dos entrevistados não tinha formação em dança.

Foram selecionados para entrevista quatro bailarinos de cada Companhia Municipal e dois de cada Grupo Independente. Os critérios utilizados para seleção, conforme já mencionado, foram: integrantes com formação formal de dança; com mais de dois anos na Companhia; foi integrante de outra Companhia e; mais de 10 anos de atuação na área. Dos 12 bailarinos entrevistados, 5 são homens e 7 são mulheres. Importante comentar que uma das bailarinas entrevistadas estava grávida

de seis meses. Sete bailarinos participaram de outras companhias formais no Brasil ou estrangeiras e todos já participaram de grupos independentes.

Embora os bailarinos entrevistados não tenham apresentado restrições quanto à divulgação de seus nomes, para fins de manter suas identidades preservadas, adotamos a codificação apresentada no quadro a seguir:

**Figura 14 – Quadro de códigos dos entrevistados**

<b>CÓDIGO</b>	<b>Sigla da Companhia + Número do Entrevistado + Gênero</b>
<b>PA1h</b>	Companhia Municipal de Porto Alegre + entrevistado 1 + homem
<b>PA2h</b>	Companhia Municipal de Porto Alegre + entrevistado 2 + homem
<b>PA3m</b>	Companhia Municipal de Porto Alegre + entrevistado 3 + mulher
<b>PA4m</b>	Companhia Municipal de Porto Alegre + entrevistado 4 + mulher
<b>CS1m</b>	Companhia Municipal de Caxias do Sul + entrevistado 1 + mulher
<b>CS2m</b>	Companhia Municipal de Caxias do Sul + entrevistado 1 + mulher
<b>CS3m</b>	Companhia Municipal de Caxias do Sul + entrevistado 1 + mulher
<b>CS4h</b>	Companhia Municipal de Caxias do Sul + entrevistado 1 + homem
<b>CH1m</b>	Companhia H + entrevistado 1 + mulher
<b>CH2m</b>	Companhia H + entrevistado 2 + mulher
<b>ES1h</b>	Eduardo Severino Companhia de Dança + entrevistado 1 + homem
<b>ES2h</b>	Eduardo Severino Companhia de Dança + entrevistado 2 + homem

Fonte: Elaboração da autora, 2019.

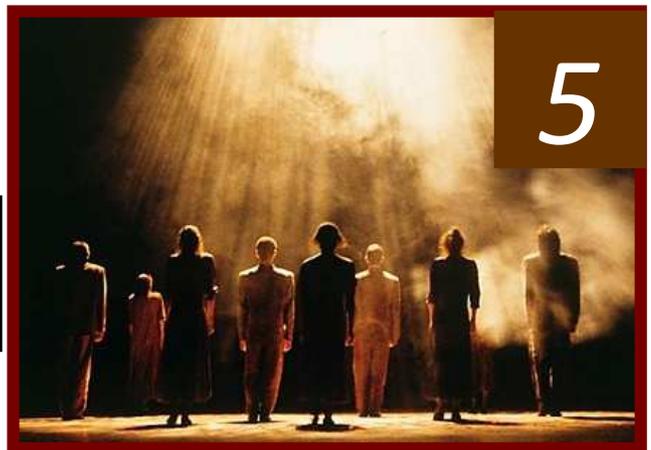
Como já comentamos, duas das situações citadas por Gomes (2004) se apresentou neste estudo: a familiaridade com a comunidade estudada e a necessidade de novas leituras. A primeira situação está descrita desde a introdução desta tese, e me fez, na proposta de realização desta investigação, ter como pressupostos algumas observações realizadas de forma não sistemática que apontavam para um distanciamento entre a atuação como bailarino profissional e um processo de formação profissional. Isso devido à aproximação à comunidade estudada, em função de exercer profissão dentro do contexto da dança. Esta familiaridade descrita por Gomes (2004) também trouxe dificuldades no momento das entrevistas, pois, em certas questões, os entrevistados acabavam por, inicialmente, suprimir determinadas descrições de algumas situações ou contextos, substituindo-as por expressões como “você sabe, né”; “você entende”; “como você já sabe”, entre outras; sendo necessário a insistência no questionamento, solicitando descrição ou posição pessoal.

A outra situação diz respeito aos temas que foram surgindo no percurso da investigação que me levou a novas leituras e aprofundamento de nova bibliografia. Em setembro de 2017, quando iniciei a coleta de dados e entrevistei o diretor da Companhia Municipal de Porto Alegre, se observou que o edital para seleção de bailarinos para a Companhia apresentava uma relação de documentos necessários para a inscrição. Entre eles aparece a necessidade do candidato ter Contrato Social ou Estatuto ou Certificado MEI (Micro Empresa Individual) com finalidade cultural. Isso nos levou a constatar que, não somente os bailarinos, mas todos os profissionais da arte no país estavam sendo levados a registrar uma micro empresa individual para poderem atuar no mercado de trabalho.

E em abril de 2018 surgiu a Ação de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 293 questionando a obrigatoriedade do diploma ou de certificado de capacitação para registro profissional (DRT) no Ministério do Trabalho, como condição para o exercício das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões. Essa ADPF deixou todos os profissionais da arte apreensivos quanto a profissionalização na área. Além desses dois temas, todo o processo de coleta de dados e discussão dos resultados nos levou a releitura do referencial teórico e leituras de novos teóricos, fazendo com que autores fossem incluídos ou retirados do estudo.

O próximo capítulo descreve o contexto de atuação profissional dos entrevistados, e os três capítulos seguintes apresentam as principais análises realizadas a partir do material teórico, documental e empírico coletado ao longo dessa investigação.

## Situação das Companhias Selecionadas



## 5 SITUAÇÃO DAS COMPANHIAS SELECIONADAS

Segundo Dubar (2005), o processo de construção da identidade profissional tem seu início mediante confrontação com as relações, o ambiente e o mercado de trabalho. Desta forma foram realizadas visitas para observação às Cias para, além da aplicação do questionário para seleção dos bailarinos a serem entrevistados, a realização de observação dos trabalhos dos profissionais, com finalidade de investigação acerca das relações e ambiente de atuação. A Observação se revelou importante para esta investigação por permitir a evidência de dados não constantes do roteiro das entrevistas e/ou dos questionários tornando-se uma etapa complementar ao estudo.

### 5.1 As Companhias Municipais

As companhias selecionadas para o estudo foram as que possuem criação sancionada por lei: Companhia Municipal de Porto Alegre e Companhia Municipal de Caxias do Sul.

De acordo com nossas pesquisas a iniciativa mais duradoura e vigente no Estado é a Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul, que surgiu através do poder Legislativo, que sancionou a Lei nº 4.677 de Julho de 1997<sup>13</sup> pelo Prefeito Municipal, sendo vinculada a Secretaria Municipal de Cultura. A Companhia estreou oficialmente em 12 de março de 1998, no Teatro Municipal da Casa da Cultura de Caxias do Sul, e atua até hoje (2019).

E em 2014 surge na capital a Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre, que estreou em 30 de novembro, no Auditório Araújo Vianna, com 20 bailarinos profissionais. Um sonho acalentado por profissionais da dança por quase todo o século XX, desde a década de 1940. A Companhia traz a possibilidade de espaço de atuação profissional para os artistas da dança de Porto Alegre, como já existe em outras capitais e cidades do Brasil.

---

<sup>13</sup> CAXIAS DO SUL. PREFEITURA MUNICIPAL. **Lei nº 4.677 de Julho de 1997**. Caxias do Sul: Prefeitura Municipal, 1997. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rs/c/caxias-do-sul/lei-ordinaria/1997/467/4677/lei-ordinaria-n-4677-1997-cria-a-companhia-municipal-de-danca-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 18 out. 2018.

## **Companhia Municipal de Porto Alegre**

A Cia. Municipal de Dança de Porto Alegre, conforme esclarecimentos de seu diretor, enfrentava dificuldades no início do ano de 2018. O local de trabalho da Companhia era o Centro Cultural Usina do Gasômetro<sup>14</sup>. Entretanto em 2017 este equipamento cultural fechou para reformas e se mantém fechado até o momento. A Companhia passou a trabalhar no Centro Cultural Cia. de Arte<sup>15</sup> até janeiro de 2018. Em março de 2018, a Cia. passou a trabalhar na Casa de Cultura Mário Quintana<sup>16</sup>.

A Companhia foi visitada na CCMQ em 28 de março de 2018 e 29 de março de 2019, às 9h. Passaram seis meses desde a entrevista com o diretor da Companhia, Sr. Airton Tomazzoni (realizada em setembro de 2017). A Companhia teve algumas modificações. Foi aberta audição em outubro de 2017 renovando seu elenco e ocorreu a entrada da diretora artística Paula Amazonas. O elenco de profissionais é constituído por 6 homens e 7 mulheres (sendo 1 suplente).

Estavam todos presentes no primeiro dia de observação. Iniciaram uma aula de ballet clássico com o professor Alexandre Ritmann com duração de 1h e 30 minutos. Houve 10 minutos de intervalo e iniciaram os ensaios da Companhia que está preparando a coreografia “Caverna”, de Rafael Gomes, para espetáculo próximo. O questionário foi aplicado no intervalo, depois de uma breve apresentação do estudo.

<sup>14</sup> O Centro Cultural Usina do Gasômetro funciona na antiga usina termelétrica do Gasômetro, inaugurada no dia 15 de novembro 1928, na chamada Praia do Arsenal, projetada para gerar energia à base de carvão mineral. Sua importância histórica é inegável, pois foi palco da industrialização ainda incipiente no Brasil. Foi aberto à população como Centro Cultural no ano de 1991. Os 18 mil metros quadrados de área abrigam auditórios, salas multiuso, anfiteatros, espaços para exposições, cinema e teatro. (Av. Presidente João Goulart, 551 - Centro - Porto Alegre / RS). PORTO ALEGRE. PREFEITURA MUNICIPAL. **Usina do Gasômetro (fechada para reforma)**. [Porto Alegre: Prefeitura Municipal, (201-?)]. Disponível em: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p\\_secao=284](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=284) Acesso em: 04 jul. 2018.

<sup>15</sup> O Centro Cultural Cia de Arte é um projeto com uma proposta inédita no Brasil: um espaço público totalmente gerido por artistas. Um prédio de nove andares que pertence à Prefeitura de Porto Alegre, situado no Centro Histórico da capital, aberto a artistas de todas as áreas: teatro, dança, literatura, música, artes visuais, circo e capoeira. (Rua dos Andradas, 1780 – Centro – Porto Alegre / RS). CENTRO CULTURAL CIA DE ARTE. **Centro Cultural Cia de Arte**. [Porto Alegre: Centro Cultural Cia de Arte, (20--?)]. Disponível em: <http://companhiadearte.blogspot.com/> Acesso em: 04 jul. 2018.

<sup>16</sup> A Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ) é uma instituição ligada à Secretaria de Estado da Cultura/Governo do Estado do Rio Grande do Sul. A história da CCMQ tem início em julho de 1980, com a compra do antigo prédio do Hotel Majestic. Quando o Governo do Estado adquiriu o prédio, a comunidade cultural e a população mobilizaram-se para defender seu reconhecimento como patrimônio arquitetônico da cidade. Estava selado o futuro do Hotel Majestic. Em março de 1983 o prédio foi reaberto, simbolicamente, como Casa de Cultura. (Rua dos Andradas, 736 – Centro – Porto Alegre / RS). CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA. **A casa**. Porto Alegre: CCMQ, 2016. Disponível em: [http://www.ccmq.com.br/site/?page\\_id=183](http://www.ccmq.com.br/site/?page_id=183) Acesso em: 04 jul. 2018.

No segundo dia de observação, a Companhia fez aula de dança moderna das 9h às 10h30m, com a Profa. Liane Venturella. No intervalo dos trabalhos da Companhia, que teve duração de 10 minutos, foi apresentado os selecionados (identificados apenas por números) para a entrevista e solicitado um e-mail e/ou celular para posterior contato com objetivo de marcar a entrevista. Nos dois dias de visita, os trabalhos foram observados das 9h às 12h30m.

Nos dias das minhas observações, os bailarinos não se preparam para a aula, não se aquecem, nem se alongam para melhor execução dos movimentos de aula. Desorganização nas barras e nas colocações no centro da sala para execução dos exercícios. Nos dois dias de observação, uma das bailarinas não acompanha a aula (talvez machucada?). Não se aquece para o ensaio que virá a seguir, porém participa dos ensaios.

**Figura 15 – Bailarinos da Companhia em 2014**



Fonte: Porto Alegre. Conselho Municipal De Cultura, 2014.

Conforme seu idealizador, Airton Tomazzoni, a ideia da Cia Municipal é um desejo antigo, desde a década de 1940, e presente desde a primeira Conferência Municipal de Cultura realizada em 1995, que vem sendo uma proposta aprovada em plenária em todas as Conferências realizadas até o ano de 2013 que foi a nona conferência. Mas a efetivação desse sonho se desenhou em 2014 numa parceria inédita da Secretaria da Cultura com a Secretaria de Educação que viabilizou a implantação do projeto piloto da Cia Municipal. O objetivo é o de possibilitar um espaço de atuação profissional para os artistas da dança de Porto Alegre, como já

existe em outras capitais e cidades do Brasil. Os critérios de seleção foram o de qualificação técnica e artística, bem como do atendimento do perfil da Cia que é o de trabalhar com elenco de formação diversificada, que é uma característica do cenário da dança na capital. Os bailarinos trabalham com contrato temporário, renovado anualmente. Com 20 bailarinos de diferentes formações, a Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre estreou em 30 de novembro de 2014, no Auditório Araújo Vianna.

Somente em 20 de janeiro de 2017, portanto depois do início deste estudo, foi sancionada a lei que cria a Companhia Municipal de Porto Alegre, que já funcionava desde 2014 em Porto Alegre como projeto piloto (PORTO ALEGRE, 2017). A formalização da Cia Municipal de Dança, como já havíamos mencionado, atende uma reivindicação antiga da classe artística da dança. Com a sanção da Lei o município de Porto Alegre dá mais um passo importante no sentido da valorização, do incentivo público e da profissionalização do segmento da dança na capital.

Seu diretor, Airton Tomazzoni, foi bailarino, é coreógrafo e jornalista. Doutor em Educação pela UFRGS, atuou como professor do Curso de Graduação em Dança da UERGS nos anos de 2003 a 2011. Dirige o Centro Municipal de Dança da Prefeitura de Porto Alegre e já dirigiu e produziu vários espetáculos e montagens premiadas.

Conversamos em 05 de setembro de 2017, à tarde, no Centro Municipal de Cultura Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues<sup>17</sup>. Até esta data, conforme Tomazzoni, a Companhia estava funcionando de maneira precária à espera de recursos para contratação de bailarinos que não tinham sido liberados ainda. “Na verdade estamos num ano muito complicado na prefeitura. [...] Mas seguindo na batalha pra tentar manter as ações importantes”, nos afirmou o diretor.

O edital de seleção de bailarinos<sup>18</sup> saiu (finalmente) em 05 de outubro de 2017. Na análise deste edital constatamos a afirmação do diretor Tomazzoni a respeito dos critérios estabelecidos para seleção dos bailarinos. O bailarino, ainda

---

<sup>17</sup> O Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues é um centro cultural da cidade de Porto Alegre, mantido pela Prefeitura Municipal. Localiza-se na Av. Erico Verissimo, 307, bairro Menino Deus, Porto Alegre - RS, CEP 90160-210.

<sup>18</sup> PORTO ALEGRE. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Seleção de bailarinos/bailarinhas para Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre 2017**. Porto Alegre: Secretaria de Cultura, 2017. Disponível em: [http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu\\_doc/2017edita\\_cia-danca\\_2017.pdf](http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/2017edita_cia-danca_2017.pdf). Acesso em: 10 out. 2017.

como candidato, deve apresentar determinada documentação, conforme item 2.4 do edital.

Nesta lista de 13 documentos, conforme o item 2.4.5 do edital de 2017, o bailarino deve apresentar “Registro profissional como bailarino(a) ou comprovante de encaminhamento de solicitação de registro junto ao órgão competente”. Segundo Tomazzoni este critério não existia no primeiro edital de seleção de bailarinos (em 2014), começou a compor a lista de documentação após uma negociação com o Sindicato (SATED).

Outro item interessante do edital publicado em 2017 é o 2.4.1, sobre a necessidade do candidato ter em Contrato Social ou Estatuto ou Certificado MEI (Micro Empresa Individual) com finalidade cultural. Verificou-se que os bailarinos do elenco optaram pelo MEI. O MEI é uma forma de regularização de quem trabalha por conta própria ou é empreendedor. Sendo microempreendedor individual, é possível ter CNPJ, emitir notas fiscais e contribuir para a aposentadoria. Bailarinos com registro de MEI têm obrigações e tributos, precisam pagar impostos. Ele paga um valor fixo mensal de acordo com a sua atividade. O MEI não precisa de contador, então as obrigações ficam todas sob responsabilidade do profissional. Todo microempreendedor individual deve seguir uma rotina mensal para se manter regularizado, preenchendo um relatório mensal de receitas e realizando o pagamento da DASN-MEI. Anualmente, o MEI também é obrigado a entregar a Declaração Anual Simplificada que consolida as informações de faturamento e declarar imposto de renda.

Segundo Tomazzoni, os bailarinos assinam um contrato temporário de trabalho por um ano, podendo ser prorrogado por mais um ano. Este curto prazo de contratação traz alguns problemas para a Companhia:

[...] tem uma discussão aí, da dificuldade deste prazo curto. Se a gente não poderia trabalhar por prazos maiores, porque quando tu constitui a Cia. e eles conseguem ter uma unidade e uma identidade, acabou o edital e tu tem que fazer outro. [...] uma modificação muito continuada. [...] Também tem isso, a gente já tem 5 obras de repertório. Quando a gente consegue que o elenco esteja com o repertório todo ensaiado, invés de começar a ensaiar uma nova obra, a gente tem que reaprender, os bailarinos novos todos, as obras de repertório todos de novo, então a gente viu que este era um ponto que agente tinha que reavaliar. [...] Não necessariamente temos que repor todo o elenco em dois anos. (TOMAZZONI, 2017).

Entretanto a outra possibilidade para uma Companhia Municipal seria o concurso público, opção descartada pela Secretaria Municipal de Cultura, cujo motivo Tomazzoni esclarece:

[...] a gente não optou pelo concurso por dois motivos. [...] eu conversei, pesquisei, visitei outras Cias. do Brasil, e vi que muitas consideravam este modelo desgastado. Como a Municipal do Rio de Janeiro, onde o funcionário público fica pra sempre, independente do rendimento, independente da possibilidade de trabalho. Daí muitos acabam sendo professores e não mais bailarinos. [...] a estrutura pública do jeito que está não abre novas vagas, daí tu não consegue renovar o corpo de baile. E a gente viu a questão da lei de responsabilidade orçamentária. O limite que tem para funcionários públicos tem reduzido o número de cargos, então, a gente verificou que ia ter um grande problema de aprovação na Câmara de Vereadores, porque daí é um trâmite que ia levar uns cinco anos, talvez pra justificar, porque daí não era só criar a Cia., além de criar a Cia. nós íamos ter que criar um cargo que não existe. [...] É uma burocracia só pra contratar, uma burocracia pra criar um novo cargo, justificar a necessidade, estabelecer um número, estabelecer o valor, estabelecer... E outra coisa, por exemplo, pra ter um valor de remuneração compatível, teria que ser nível superior, pra ter nível superior eles teriam que ter diploma. Quem não tem diploma, iria ganhar a metade de quem tem diploma, porque esta é a regra do funcionário público. Eles não teriam uma regra separada pra eles. Então a gente abriu mão e optou pelo edital (TOMAZZONI, 2017).

Tomazzoni ainda aponta para outra possível solução:

Tá surgindo outros modelos aí agora, que o secretário adjunto, o Eduardo Wolf, trouxe e andou defendendo. E que tem em São Paulo, por exemplo, a São Paulo Companhia de Dança [...] na verdade eles são geridos por uma OS<sup>19</sup>, uma organização civil, que passa por um edital de seleção. Os recursos são transferidos pra esta organização, e daí, essa organização não está presa aos regimes do concurso público, então eles podem manter esses prazos de editais, eles podem contratar e descontratar, eles podem contratar por carteira assinada, eles podem fazer uma série de alternativas que a gente não pode, enquanto Prefeitura (TOMAZZONI, 2017).

Esta seria provavelmente uma forma dos bailarinos terem direitos trabalhistas como convênio médico, férias, 13º salário, etc. Pois a contratação seria pela CLT, o que não ocorre com o funcionário público municipal.

Como Companhia oficial, a Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre apresenta uma estrutura em que um elemento não acumula várias funções. O elenco é de 15 bailarinos, um ensaiador, um diretor artístico, um (ou vários) coreógrafo e o diretor geral.

Tomazzoni indica que a (atual) situação política do país influencia os trabalhos da Companhia

---

<sup>19</sup> Organizações Sociais.

Não tem como negar que tudo fica mais complicado. Não só na esfera municipal, porque, por exemplo, o próprio Boticário na Dança que era um programa nacional de fomento exclusiva pra dança, acabou. Então a crise não tá pegando só a esfera pública, mas tudo acaba afetando, porque daí a gente não tem políticas do Ministério da Cultura, a gente tem a extinção da Secretaria Estadual da Cultura... Então todas as parcerias e a rede que pode se instituir aí, reduz drasticamente. Então a gente tinha parcerias com o Instituto Estadual de Artes Cênicas, para o Encontro Estadual que acontecia, a gente fazia até o encerramento do SUL EM DANÇA durante duas edições. Este ano, a dificuldade está gigantesca para manter o festival. Então isso, a crise afeta, econômica e politicamente acaba afetando, lógico, o andamento da Cia. (TOMAZZONI, 2017).

Passados dois anos, o cenário de crise descrito, não apenas permanece, mas em grande medida foi agravado, tendo-se ainda menos fontes de recursos.

Ele conclui afirmando que todo o investimento com a Companhia tem como base a valorização dos profissionais de dança de Porto Alegre. Um salário fixo, por exemplo, é uma das vitórias da classe com a Companhia Municipal. O bailarino da Companhia está recebendo, desde o projeto piloto, o valor de 2 mil reais mensais para uma carga horária de 4 horas. Um valor considerado adequado pela classe, pois o elenco tem profissionais que vieram de outros Estados para prestarem audição na seleção da Secretaria de Cultura do Município.

[...] então, se não é o ideal, é bem significativo, tanto que a gente teve bailarinos que vieram de outros estados. A Maria Emília veio do Palácio das Artes, de Belo Horizonte, o Cléo, de Teresina [...] principalmente isso... Eu acho que os coreógrafos levam de uma maneira, quando tem projeto ganham um bom cachê. Os diretores e os professores, tem várias escolas que assinam carteira pro professor. Mas eu acho que ainda os bailarinos estavam muito descobertos neste sentido. Mesmo em Cias que atuam com uma atividade mais contínua, ganha 100, 200 reais numa apresentação, 50 reais noutra apresentação, quando não tem apresentação, não ganha. É muito informal isso (TOMAZZONI, 2017).

Entretanto, os bailarinos começaram neste ano de 2017 a receberem também o cachê “em função da situação atual da Companhia de ainda não estar liberada verba para continuidade do trabalho” (TOMAZZONI, 2017).

Airton Tomazzoni termina sua entrevista afirmando que a criação de uma Companhia Municipal em Porto Alegre trouxe primeiramente o fortalecimento da dança como profissão e o bailarino como profissional, pois estudantes de dança têm agora expectativas de atuação no mercado de trabalho. E isso se estende aos pais

destes alunos que antes acreditavam que seus filhos não teriam emprego depois de formados.

E, em segundo lugar, estabelece um panorama profissional com algumas definições importantes para a classe como carteira assinada, contrato, previsão de hora de ensaio, número de apresentações, salário fixo, vínculo empregatício, etc. Uma Companhia oficial estabelece tudo isso e apresenta parâmetros, que antes eram inexistentes, para o profissional.

[...] dá um parâmetro, inclusive pro próprio Funproarte, que eu dou o exemplo também, que muitas vezes achava que ganhar 100 reais por apresentação era muito alto por bailarino. [...] Quando tu tem um bailarino numa Cia. Municipal ganhando dois mil, tu não pode mais questionar, pelo menos, tendo um edital. E é um **parâmetro pros bailarinos negociarem**. Então isso, em termos de profissionalização, foi o que mais me moveu, [...] Mas o principal, que eu acho que estava totalmente ainda descoberto, informal, renegado, á margem, é a relação profissional pra quem quer ser bailarino (TOMAZZONI, 2018) [grifo do autor].

Para Tomazzoni, por mais que Porto Alegre tivesse profissionais que viviam também da dança, “bailarinos que vivem de dançar a gente sabe que não existia”. Isso é corroborado nas falas dos bailarinos, que indica ser usual outra profissão. Em outras palavras do próprio Tomazzoni: “Óbvio que todo mundo dança. Dança e dá aula, dança e coreografa, dança e é dentista, dança e trabalha no Trensurb, dança e dá aula de educação física...” Mas quando o poder público assume e reconhece a existência de um profissional e este profissional tem a sua função que é ensaiar, fazer aula, dançar, se apresentar e tem uma regulamentação compatível com isso, consolida o que outras Companhias não oficiais fizeram até o momento.

### ***Cia Municipal de Caxias do Sul***

No dia em que foi entrevistado o diretor Carlinhos Santos (22/08/2017), observei os trabalhos da Companhia. Estavam presentes 9 bailarinos, sendo 4 homens e 5 mulheres (1 ausente). Eles fizeram uma aula de dança moderna com Nei Moraes (das 9h às 10h30m). Fizeram um pequeno intervalo de 10 minutos (quando me apresentei e apliquei o questionário). O intervalo foi bem curto, pois havia uma grande preocupação com o frio que estava fazendo. O ensaiador fez trabalho de aquecimento e o intervalo foi curto para que os bailarinos não

“esfriassem” a musculatura. E, em seguida iniciaram ensaio da coreografia “Choque” de Mário Nascimento.

A coreografia é bem agitada, com movimentos rápidos e exige bastante (em técnica, fôlego e atenção ao espaço físico e tempo musical) dos bailarinos. O elenco tem que ter uma boa preparação física para execução dos movimentos coreográficos. Logo que iniciou, o ensaio foi interrompido pelo ensaiador. Foi chamada a atenção dos bailarinos quanto à concentração para execução dos movimentos no tempo correto. Logo a coreografia foi reiniciada. Durante toda a observação, percebeu-se um clima de profissionalismo, isto é, bailarinos, coreógrafo e ensaiador estavam focados e raramente interagem para diálogos não vinculados ao ensaio.

A Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul surgiu através do poder Legislativo, que sancionou a Lei nº 4.677 de Julho de 1997<sup>20</sup> pelo Prefeito Municipal, sendo vinculada a Secretaria Municipal de Cultura, e estreou oficialmente em 12 de março de 1998, no Teatro Municipal da Casa da Cultura de Caxias do Sul, com o espetáculo “1,2,3...UNO-DUO”, composto de 9 cenas coreografadas por Thomas Plischke, Ney Moraes, Sigrid Nora, Cláudia Palma, Eva Schul e Jair Moraes.

**Figura 16 – Audição da Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul para bailarinos**



Fonte: CIA..., 2015.

<sup>20</sup> CAXIAS DO SUL. PREFEITURA MUNICIPAL. **Lei nº 4.677 de Julho de 1997**. Caxias do Sul: Prefeitura Municipal, 1997. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rs/c/caxias-do-sul/lei-ordinaria/1997/467/4677/lei-ordinaria-n-4677-1997-cria-a-companhia-municipal-de-danca-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 10 out. 2018.

Atenta ao processo de desenvolvimento cultural local e contribuindo para facilitar o acesso aos bens culturais, a Companhia Municipal de Dança participa de eventos promovidos pela cidade, visando não só o produto cultural em si, mas também a educação e formação. Para isso, mantém a Escola Preparatória de Dança (EPD) focalizando-se também na área do conhecimento sistematizado. Essa ação está voltada a comunidades menos favorecidas, oportunizando, incentivando e desenvolvendo talentos.

Sendo a única companhia oficial do Rio Grande do Sul até 2014 e sem um coreógrafo residente, o grupo experimenta linguagens diversas através do contato com coreógrafos nacionais e estrangeiros, que têm como qualidade comum a ampliação do vocabulário da dança contemporânea.

A Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul conta com uma trajetória significativa, tendo se apresentado em várias cidades brasileiras e importantes eventos de dança contemporânea. A Companhia Municipal de Dança recebeu, no ano de 2002, o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte – Melhores de 2002, na categoria “Estímulo” e, em 2004, o Troféu Gaúcho de Cultura, na categoria “Dança”, uma distinção conferida pela Secretaria Estadual da Cultura do Rio Grande do Sul. Tem sua sede fixa no Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás<sup>21</sup> em Caxias do Sul e seus projetos culturais são viabilizados pela Associação dos Amigos do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho – A.A.M.O.R.

A Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul foi visitada para entrevista com seu diretor em 22 de agosto de 2017 pela manhã. Os dados da Companhia incluídos neste estudo foram informados pelo diretor artístico da Companhia em 2017 (Sr. Carlinhos Santos).

Carlinhos Santos, diretor da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul em 2017, é jornalista e crítico de dança, especialista em Corpo e Cultura, Ensino e Criação. Formado em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF/RS) e Jornalismo pela Unisinos (Unisinos/RS), é mestre em Dança e Educação pela Universidade de Caxias do Sul (UCS/RS), concluído em 2012, com dissertação “Corpo, Dança e Educação – Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul”.

---

<sup>21</sup> O Centro Municipal de Cultura Ordovás fica na Rua Luiz Antunes, nº 312, bairro Panazzolo em Caxias do Sul, RS.

Em sua entrevista, Carlinhos nos relata que a Companhia existe há 20 anos e é “mantida pelo poder público municipal, pela Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, através da Secretaria Municipal de Cultura”. São 10 bailarinos e 2 ensaiadores-professores, sendo um de dança clássica (ballet) e um de dança contemporânea. A Companhia tem suas atividades, entre aulas e ensaios, de segunda a sexta feira, das 9h às 13h, junto ao Centro Municipal de Cultura. A Unidade de Dança, dentro do Centro Municipal de Cultura, tem uma estrutura básica de uma sala administrativa, duas salas menores com espaço para figurino e adereços, um depósito para elementos de cenário e equipamento, e 2 salas grandes de ensaio, sendo uma delas destinada principalmente à Cia Municipal e a outra, que é um pouquinho menor, destinada às atividades da Escola Preparatória de Dança.

A Escola Preparatória de Dança é um programa de formação, direcionada a crianças entre 8 a 10 anos, que possuam vínculo com a rede pública municipal, ou estadual, de ensino. São 6 anos de formação, com aulas de dança contemporânea, clássica e várias outras disciplinas como capoeira, iniciação ao teatro, musicalização, ritmos brasileiros, história da arte, hip hop, etc.

Segundo o diretor da Companhia, a estrutura é bem enxuta, tanto de recursos físicos quanto de humanos. A Companhia tem um coreógrafo-ensaiador (Nei Moraes) e trabalham com coreógrafos convidados, pontuais, para alguns trabalhos, de acordo com o programado para o ano.

No ano de 2017, a Companhia está, em comemoração aos 20 anos de existência, preparando remontagens de coreografia como “Choque” de Mário Nascimento, que foi montado há 15 anos, e “Jeito de” de Nei Moraes, montado há 5 anos.

A seleção dos bailarinos é feita por audição. Não é realizado um concurso com edital formal. Segundo o diretor, trata-se uma comunicação pública, um “chamamento”:

Na verdade não foi um edital formal, foi uma comunicação pública, né, de... talvez não tenha sido o melhor expediente, né, mas foi feito uma comunicação, uma divulgação em imprensa, nas redes sociais também. Até agora não houve este expediente de edital formal. Na verdade é um chamamento. [...] Abre-se a partir da necessidade do quadro, de completar ou não o quadro, se falta alguém, se alguém está saindo ou se a gente vai precisar de mais gente (SANTOS, 2017).

Para seleção é solicitado um currículo e é realizado duas aulas, uma de clássico e uma de contemporâneo, onde é avaliado o desempenho físico e técnico dos candidatos por uma comissão composta de quatro pessoas. Não é exigido qualquer registro profissional (DRT, SATED, Diplomas, etc.) do candidato.

O quadro de profissionais da Cia, Municipal de Dança, segundo a forma da lei (art. 6º da Lei nº 4.677 de 07 de julho de 1997), recebe por jettons<sup>22</sup> e não tem vínculo empregatício com o Município, ficando o Poder Executivo autorizado a conceder aos maitre-ensaiador e bailarinos-instrutores um "jetton" a cada ensaio que comparecerem no valor de 15% (quinze por cento) do Padrão 01 do Quadro de Provimento Efetivo da Administração Centralizada do Município, como forma de incentivo ao trabalho. E, segundo redação estabelecida pela Lei nº 5.459 de 07 de julho de 2000, o Poder Executivo fica autorizado a conceder para até dez bailarinos-estagiários um jetom para cada ensaio que comparecerem, no valor de quatro por cento do Padrão 01 do Quadro de Provimento Efetivo da Administração Centralizada do Município, como forma de incentivo ao trabalho. Conforme o diretor da Companhia este valor se refere a aproximadamente R\$ 55,00 (cinquenta e cinco reais) por ensaio. A cada mês é somado os ensaios realizados, geralmente totalizando de 20 a 21 ensaios, que é multiplicado pelos cinquenta e cinco reais, somando em torno de R\$1.100,00 (hum mil e cem reais). Carlinhos Santos comenta acerca desta remuneração:

É pouco. Eu, enquanto gestor, enquanto pessoa civil, eu acho pouco. A gente está lutando para que isso seja aumentado porque, justamente, eles não tem nenhum outro vínculo. Eles, quando chega dezembro, vai dar o intervalo de férias, e o profissional não tem nenhuma garantia, ele não recebe, ele não tem 13º, nada disso. Eu acho que o ideal seria uma forma de contratação onde minimamente... eu acho que, pelo menos, o ideal seria uns 70, 75 reais por ensaio, acho que seria mais justo, né, mais digno. Mas a gente, justamente, como eu falei, a gente tá tentando mudar a lei pra que aumente esses valores. (...) Dá o intervalo de férias e eles não vão receber nada, e eles não tem nenhum vínculo efetivo com o poder público. Não são funcionários públicos. Para o bem e para o mal do que isso possa significar.

---

<sup>22</sup> “Jetom é um francesismo que significa uma espécie remuneratória acessória a qualquer outra principal, usual para pagar agentes políticos e servidores públicos pelo seu trabalho em funções particularizadas, como o trabalho em comissões, colegiados ou outros órgãos de deliberação coletiva. Utilizava-se o jetom para remunerar parlamentares por presença nas sessões do Legislativo” (CARNEIRO, 2009). (CARNEIRO, Marcos Antônio da Silva. Jetom: burla ao limite de remuneração do servidor. **Revista Consultor Jurídico**, 26 out. 2009. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2009-out-26/jetom-burla-limite-remuneracao-servidor-publico-ba>> Acesso em: 05 jan. 2018).

[...] É um quadro que eu acho que é frágil e [...] mas efetivamente é o que temos (SANTOS, 2017).

A Companhia foi dirigida por Carlinhos Santos no ano de 2017. Em novembro de 2017, o Sr. Joelmir da Silva Neto, que assumiu a Secretaria da Cultura de Caxias do Sul, informou sua exoneração a partir do dia 30 de novembro de 2017. Andrea Spolaor foi escolhida como coordenadora artística da Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul e começou a atuar a partir de 19 de dezembro de 2017.

Andrea Spolaor assume com a missão de desenvolver o calendário de ensaios e apresentações da Companhia Municipal de Dança e da Escola Preparatória. Andrea Spolaor já atuou na Companhia como professora entre 2009 e 2011, tem formação em ballet clássico, dança contemporânea e técnicas corporais chinesas. Atualmente (2017) é acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em 2000, foi a única brasileira a participar e vencer o XI Concours Internacional de Danse de Paris, na França. Integrou a Companhia de Dança Palácio das Artes, de Belo Horizonte (MG) e fez parte do elenco fundador da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre.

Nos dias 10 e 11 de janeiro de 2018 a Secretaria Municipal de Cultura de Caxias do Sul realizou audição para seleção de novos bailarinos. Como foi explicado por Carlinhos Santos houve comunicado público (um “chamamento”) publicado no site da Prefeitura do Município<sup>23</sup> com informações sobre a seleção. A seleção teve duas fases. Na primeira foram realizadas aulas práticas de dança clássica e contemporânea e na segunda, os candidatos passaram por entrevista. Foram selecionados 10 bailarinos, dois estagiários e uma lista de cadastro reserva de oito profissionais.

Em 2019 Matheus Brusa assume a direção da Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul. Ele é responsável pela direção do desfile artístico da Festa da Uva 2019 e integrante da equipe de curadoria das atrações locais e regionais do evento. Brusa levará à Companhia experiências como diretor, coreógrafo, professor, cenógrafo, iluminador, palestrante e compositor. O profissional já conquistou diversos prêmios (à frente do Núcleo Artístico Ballet Margô e da Companhia Matheus Brusa) e também foi jurado do Carnaval de São Paulo em 2018.

---

<sup>23</sup> CAXIAS DO SUL. PREFEITURA MUNICIPAL. **Cia. Municipal de Dança seleciona novos bailarinos**. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2017. Disponível em: <https://caxias.rs.gov.br/2017/12/cia-municipal-de-danca-seleciona-novos-bailarinos>. Acesso em: 20 jun. 2018.

## 5.2 Os Grupos Independentes

Os grupos foram selecionados a partir de consulta nos sites da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) do Ministério da Cultura e Secretaria Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul. Os dois grupos registrados nos dois sites citados foram selecionados para o estudo: a Cia. H e a Eduardo Severino Cia. de Dança.

A Cia. H surgiu em 1995 em Porto Alegre, com direção de Ivan Motta. Sua proposta inicial era dar mais visibilidade na atuação de bailarinos homens dentro da cena da dança na cidade. Somente a partir de 1997 a Companhia incorporou ao elenco bailarinas com a estreia da obra “Mar de Dentro”.

A Eduardo Severino Cia. de Dança foi criada em 2000 por Eduardo Severino e Luciano Tavares em Porto Alegre. O grupo vem desenvolvendo ampla trajetória de pesquisa em dança e possuem grande representatividade na dança contemporânea no estado.

### ***Cia. H***

O grupo foi observado em seu ensaio do dia 16 de setembro de 2017. Estavam presentes o diretor Ivan Motta, a ensaiadora Rossana Scorza e cinco bailarinos (2 homens e 3 mulheres). Faltaram 2 bailarinos (homens). Conforme o diretor, os ensaios são marcados conforme possibilidades de presença dos bailarinos (não existe dia fixo).

Enquanto o diretor conversava rapidamente comigo e aguardava todos os bailarinos chegarem, os bailarinos que estavam presentes se aqueciam e alongavam. Sem nenhuma orientação do diretor ou da ensaiadora. Um bailarino que chegou um pouco atrasado não chegou a se aquecer e foi direto para o ensaio. São profissionais e certamente sabem dos riscos deste procedimento.

Nesta Companhia, o diretor é o coreógrafo e o grupo não trabalha com outros coreógrafos. Geralmente companhias deste tipo (independente) trabalham desta maneira. O coreógrafo/diretor monta seu grupo para trabalhar suas obras. Existe aparentemente um “vício” de movimentação corporal que identifica o trabalho do coreógrafo. Se, de um lado, esta forma de trabalho traz a característica de homogeneidade no corpo de baile, por outro, o elenco apresenta um “vício” de interpretação. O bailarino não está apto para interpretar um trabalho muito diferente em termos de linguagem. Este processo inicia na seleção do elenco que, conforme o

diretor (entrevista), é realizado por convite e não por audição. O diretor/coreógrafo seleciona corpos que vão corresponder (esteticamente e tecnicamente) ao seu roteiro coreográfico. Ao contrário das Companhias Municipais que trabalham com vários coreógrafos, necessitando de elenco que possam corresponder à diferentes necessidades coreográficas.

O ensaio foi totalmente “esboçado” e não realmente dançado. Não foi possível identificar se a razão disto foi a minha presença ou se somente havia pouca coisa para alinhar para a apresentação próxima (o trabalho foi apresentado diversas vezes, inclusive em outros Estados). Outro motivo provável foi a falta de 2 componentes do grupo. Foram corrigidos poucos detalhes da sequência coreográfica (marcação espacial, tempo musical, acentuação). No final foi conversado sobre o espaço onde seria a próxima apresentação do grupo e alguns acertos sobre o figurino.

**Figura 17 – Cartaz de divulgação de espetáculo/Cia. H**



Fonte: Centro Municipal de Dança de Porto Alegre, 2010.

Com direção de Ivan Motta, a primeira produção da companhia foi “HQ-histórias em quadrinhos”, estreando em 1995, mesmo ano em que a companhia foi criada. Como já citado, inicialmente a proposta era dar mais visibilidade na atuação

de bailarinos homens dentro da cena da dança na cidade e somente a partir de 1997, com a estreia do espetáculo “Mar de Dentro”, as bailarinas foram incorporadas ao elenco.

Desde sua estreia a Cia H, pautou-se por ser um grupo independente, e tanto no estilo quanto na temática, preocupa-se em ser abrangente, fazendo uso de bailarinos cuja formação transita do balé clássico ao moderno, não renegando nenhuma forma de técnica ou manifestação artística que venham a contribuir efetivamente. Tem como principais espetáculos até o momento: “HQ-histórias em quadrinhos” (1995), “Canções sacras e profanas” (1996), “Mar de dentro” (1997), “O resto é silêncio” (1998), “Speak lown” (2000), “Uns e outros” (2003), “Transitório constante” (2005), “Pessoas I” (2008), “Pessoas II” (2009), “Pessoas III” (2010), “Epifania do esquecimento” (2012), “Gran Fuleiro Circus” (2018), entre outros.

Em 20 de julho de 2017, Ivan Motta, diretor da Cia. H, foi entrevistado em sua residência às 11h. Segundo Dantas (2010), ele estudou Ballet Clássico e Técnica Graham de 1979 a 1984 em Porto Alegre/RS com Tony Petzold, Walter Arias e Ceci Frank. Estreou como coreógrafo em 1986 e foi diretor artístico da Companhia de Balé Mudança de 1900 a 1992. Recebeu o Troféu Açorianos da SMC de Porto Alegre de melhor coreógrafo em 1995 e 2000.

Ivan Motta relata que:

[...] a Cia, H surgiu com a união de alguns bailarinos em 1995, pra fazer um trabalho a pedido da Prefeitura de Porto Alegre. De lá para cá foi se estruturando sempre para realizar projetos. Nunca houve um compromisso empresarial, de dias de ensaios fixos, como uma companhia formal. Ela sempre se reuniu para montar um espetáculo e essa atividade se encerra depois do espetáculo montado. Aberta a possibilidade de uma nova temporada, se reúne novamente o mesmo elenco, ou não, normalmente sempre tem acréscimo de gente, para se estruturar este novo projeto (MOTTA, 2017).

A Companhia não possui um registro próprio, ela atua através de uma produtora, a Lucida Desenvolvimento Cultural Ltda. Me.

[...] ela que detém o CNPJ da Cia. H. Então assim, qualquer inscrição em projetos oficiais da Cia H. é feito através da Lucinda Desenvolvimento Cultural Ltda. Me., pelo CNPJ dela. [...] Quando é feito a inscrição num projeto está incluso todos os gastos necessários de pagamento pela manutenção de um CNPJ, então ela faz pra nós. Então essa é a estrutura legal da Cia., digamos assim (MOTTA, 2017).

Em resumo do que foi esclarecido pelo diretor, a Companhia se organiza em cima de projetos. A reunião dos bailarinos, ensaios e coreografia se forma a partir de um projeto elaborado pelo diretor ou para inscrição em edital:

Sempre que há um projeto pra ser realizado é reunido um elenco e é feita a proposta pra realização desse projeto e, em conjunto se estabelece as datas de ensaio, os horários de ensaio, e assim por diante. Essa é uma mini estrutura (MOTTA, 2017).

Conforme Ivan Motta, o elenco é selecionado conforme a natureza do trabalho a ser desenvolvido, ou seja, os critérios de seleção vão depender do projeto e do trabalho a ser desenvolvido.

Por exemplo, no ano passado, quando foi feito um trabalho dentro de um projeto solicitado pra apresentação no Teatro São Pedro, a ideia é que fosse um trabalho com a base um pouco mais clássica. Então foram trabalhados com meninas que tem uma formação, que pudesse usar técnica de pontas. [...] e com meninos com mais formação clássica. Agora que nós estamos vindo de um programa de circulação da FUNARTE, a proposta era reunião de dança de rua, dança clássica e dança contemporânea. Então foi feito isso. No elenco nós temos gente que tem exatamente estes tipos de formação, porque esta era a proposta e foi assim que nos foi solicitado (MOTTA, 2017).

Não existe uma audição com critérios pré-estabelecidos. O elenco é todo convidado a participar do trabalho da Companhia.

[...] eu faço um tipo de seleção, porque eu procuro ver tudo o que acontece dentro da cidade, todos os tipos de espetáculo, seja a onde for, eu sempre vou, e sempre fico atento aos elementos que estão em cena. Se um dia eu precisar fazer este tipo de trabalho, de repente aquela pessoa ali é interessante. E faço o convite. Se a pessoa está disponível, trabalhamos, se ela não está disponível, enfim, passo pra uma outra possibilidade, outra opção. [...] sempre por convite, sempre por convite (MOTTA, 2017).

Entretanto, Motta não considera que trabalha em função de editais. Ele argumenta:

O edital, na verdade, ele é um fenômeno. É um acontecimento dentro da trajetória do grupo, não é o objetivo do grupo, não se trabalha pra editais. Eventualmente tu tem um trabalho que se adapta a alguma solicitação de edital, e aí tu vai lá e assim: - olha, esse trabalho aqui, que eu tenho, é interessante em função disso que eles estão pedindo. Mas, assim, nunca se foi pautado, nunca se fez uma carreira, até mesmo porque isso não dá certo. Porque se tu faz um espetáculo pensando em edital, se tu não for

aceito pra aquilo ali, então tu [...] tua energia, teu tempo, teu recurso humano e pessoal se foi. Então é mais ou menos isso (MOTTA, 2017).

Quanto à remuneração do elenco, conforme Motta, depende do que está estabelecido no edital e no projeto apresentado. Não há uma remuneração fixa, ela depende da verba vinda dos editais ou projetos elaborados junto à Produtora (Lucida Desenvolvimento Cultural Ltda. Me.).

Também não existe um contrato trabalhista entre bailarinos e Companhia e/ou Produtora. Os contratos existentes são para um único trabalho e são exigência de editais. Geralmente são acordos verbais realizados para cada trabalho. Quando é necessário algum tipo de contrato e/ou documentação, isso fica a cargo da Produtora.

Por uma questão financeira e de estrutura, o elenco é enxuto. A Companhia é constituída de seu diretor e os bailarinos (quantidade variada). Desta forma, o diretor muitas vezes assume o papel do ensaiador, do figurinista, do iluminador, do cenógrafo, etc. Contudo Ivan Motta não considera esta situação negativa: “eu não vejo nada de negativo, porque tudo isso faz parte de um conjunto de coisas que tu assume, que tu tem que tomar conta, pra que as coisas aconteçam. [...] Com minha realidade quando estou a frente a alguma coisa, eu tenho que me envolver com tudo, senão a coisa não vai sair”.

Por fim, Ivan Motta admite que, às vezes, passa dois anos sem produzir nada devido à esta situação. Principalmente por não possuir um elenco fixo e depender dos bailarinos aceitarem o convite de trabalho no momento da execução do projeto, pois às vezes eles estão viajando com outra Companhia em outro projeto.

Ele argumenta que a atual situação política do estado e do país também está dificultando um pouco as Companhias que tem esta estrutura.

[...] eu estou vendo que alguns apoios institucionais estão se minguando. E digo assim, financeiro, em termos de espaço, em termos de propostas de atividades. [...] nós estamos em julho, normalmente a Prefeitura, essa hora já teria feito umas duas mostras, aquelas mostras de inverno, aquela coisa toda, não fizeram. Então, assim, eu vejo que existe um momento em que tudo perdeu um pouco a dimensão, que tá tudo... ninguém tá investindo muito, principalmente no âmbito institucional (MOTTA, 2017).

Ivan Motta explica que a vantagem da Cia. H não ser uma companhia formal é que ela não tem aquela ânsia, nem a obrigação de ter que produzir um espetáculo por ano. Ele explica que no início da Companhia tudo era mais simples:

Logo que comecei com o grupo, produzir um espetáculo era muito fácil, porque tu só ligava pro teatro e perguntava “quando é que tu tem vaga, quando é que tem dia vago?” Era tudo muito informal. E tu ia lá, e fazia teu espetáculo, e tu mesmo produzia, tu mesmo fazia a divulgação... Eu fiz muito disso. Só que, no decorrer dos tempos, e como foi aumentando as demandas, tu já não pode fazer isso. Tu tem que entrar num edital, pra pedir data, se tu quiser um teatro publico, em teatro do município, da Prefeitura. Porque um teatro particular é absolutamente caro. Às vezes, um dia de aluguel de um teatro é tudo que tu tem de verba de produção. Então, o Teatro São Pedro, aqui, é 8 mil reais a diária. [...] Aí tu até pode optar, assim, ou a gente paga os bailarinos, ou a gente paga o Teatro São Pedro. Então tem de ver essas coisas (MOTTA, 2017).

Fica claro que a Companhia depende de verbas de editais e de leis de fomento à arte e de concorrência em editais de ocupação de teatros públicos para desenvolver seu trabalho.

### ***Eduardo Severino Cia. de Dança***

Não conseguimos realizar observação das atividades da Companhia. No momento de marcarmos visita para observação, Eduardo Severino nos informou que o grupo não tinha data de apresentação e, portanto, não tinham ensaios previstos. O grupo só se reúne para ensaios quando tem algum projeto ou convite para espetáculo.

A companhia foi criada em 2000 por Eduardo Severino e Luciano Tavares em Porto Alegre. Durante este período a companhia vem desenvolvendo uma ampla trajetória de pesquisa em dança, com uma montagem a cada ano e artistas convidados para cada projeto artístico.

Possuem grande representatividade na dança contemporânea no estado. A companhia recebeu financiamentos para algumas das montagens assim como algumas premiações locais e nacionais e ainda costumam participar de eventos pelo Brasil e no Exterior. As influências que permeiam o trabalho da Cia de dança são alguns coreógrafos como Eva Schul, Adriana Grecci, Lu Favoreto, Rosas, Lars von Trier, e ainda as Artes Plásticas e Questões ambientais. A preparação técnica utilizada pelos bailarinos são aulas de dança contemporânea.

Eduardo Severino representa com sua Companhia uma realidade dos profissionais da dança, principalmente no RS, a de que o bailarino acaba assumindo várias profissões (atividades) dentro da Companhia. O profissional, para que a companhia trabalhe e exista, acaba assumindo os papéis de diretor artístico, ensaiador, coreógrafo, bailarino, gestor cultural, etc.

Conversei com Eduardo Severino, diretor da Eduardo Severino Cia. de Dança, em 22 de agosto de 2018, na Casa Cultural Tony Petzhold<sup>24</sup>, no final do dia (18h30m), antes de sua aula de dança contemporânea. Severino é coreógrafo, bailarino, professor de dança contemporânea e desenvolveu vários projetos em Porto Alegre e no interior do Rio Grande do Sul. Mostrou seu repertório de onze espetáculos, desenvolvidos como coreógrafo/bailarino, em outros continentes e países, Carolina do Norte/USA, Rosário/Argentina, Montevideu/Uruguai, Assuncion/Paraguai, Hannover/Alemanha, Antuérpia/Bélgica, Santiago/Chile, Barcelona/Espanha assim como em diversas capitais e interior do Brasil

**Figura 18 – Y KÚÁ: O silêncio de um rio (2006)**



Fonte: EDUARDO..., 2011.  
Nota: Foto de Lu Mena Barreto.

---

<sup>24</sup> A Casa Cultural Tony Petzhold fica na Av. Cristóvão Colombo, 400, bairro Floresta, Porto Alegre, RS. CEP 90560-002

Faz parte do Núcleo artístico principal da Eduardo Severino Companhia de Dança e administrou, até final de 2017, a Sala 209<sup>25</sup> do Centro Cultural Usina do Gasômetro<sup>26</sup> no Projeto Usina das Artes onde desenvolveu seu trabalho de criação e apresentações artísticas, aulas regulares, ações coletivas, colaborações, disponibilizando o espaço para outros artistas/companhias para que desenvolvessem e mostrassem seus trabalhos. Em 2007, idealizou a Mostra Movimento e Palavra, reunindo expoentes de várias gerações da dança contemporânea gaúcha e que está na sua 9ª edição, faz parte do grupo de artistas/Cias que compõe o Cooperação Sul, desdobramento do Coletivo de artistas de dança da sala 209, coletivo que recebeu o Prêmio Joaquim Felizardo/2009 pela Secretaria da Cultura do Município de Porto Alegre pelas ações em dança que vinha desenvolvendo.

Recebeu o prêmio pelo trabalho “A mão mansa do afeto” de 2003 e pelo trabalho “IN/compatível?” de 2005. Em 2010 recebeu o Prêmio Brasken Em Cena como melhor bailarino/ator pelo trabalho “Ser Animal” do espetáculo “Dar Carne à Memória”.

Severino nos esclarece que a Companhia nasceu em 2000, tem, portanto, 18 anos. É uma companhia independente e não possui CNPJ, mas sim uma MEI (registro de micro empresa). Mas, dependendo do projeto, a Companhia encaminha para uma produtora e utiliza o CNPJ da produtora. A Companhia tem um núcleo artístico principal composto de dois artistas, Eduardo Severino e Luciano Tavares. A maioria das coreografias é elaborada por este núcleo. Outros artistas são convidados conforme o projeto a ser desenvolvido. O convite é por afinidade artística, comenta Severino.

Em seu depoimento, Severino comenta que a situação política hoje, no país e, principalmente no município está muito difícil para a cultura e a arte. O desenvolvimento do trabalho da Companhia foi diretamente influenciado por esta situação política cultural. Ele faz referência ao fim do Projeto Usina das Artes, desenvolvido no Centro Cultural Usina do Gasômetro, onde a Companhia

---

<sup>25</sup> A Sala 209 tornou-se referência de espaço público para a dança contemporânea da cidade de Porto Alegre em 2007. Ela nasceu dentro do Projeto Usina das Artes na Usina do Gasômetro.

<sup>26</sup> A Usina do Gasômetro foi fechada para reformas em novembro de 2017, fazendo com que as atividades culturais e artísticas do Projeto Usina das Artes e da Sala 209 fossem encerradas sem previsão de retorno.

administrava a Sala 209. A Usina do Gasômetro fechou em 2016 (se mantendo fechada até hoje - 2019) para reformas e a Companhia perdeu seu espaço.

Quando a gente estava na 209, lá na Usina, no projeto Usina das Artes, a gente tinha uma estrutura, tinha um chão. Então era mais fácil de se organizar. Era uma sede. Hoje não. Ontem a gente ensaiou lá na ESEFID<sup>27</sup>, aí no próximo domingo vai ser lá e no próximo domingo não sei onde, entende? Eu vou ter que catar espaço. [...] o projeto Usina do Gasômetro praticamente acabou. Era um projeto que dava sede pra mais de dez grupos, doze grupos ã proponentes, e mais não sei quantas outras Cias. e artísticas que estavam juntos com cada Cia. proponente, entende? Então, assim, era uma montoeira de gente, né. Então porque o dinheiro acabou, então a gente acabou ficando muito refém também do Estado, com esta política de editais. Os editais acabaram praticamente, então agora é o momento da gente se reinventar.

A gente tá tentando se reinventar, mas quase desistindo. Acho que não é nem desistindo, é quase querendo tomar outro rumo, sabe. Porque é muito difícil tu chegar nessas alturas do campeonato, uma Cia. independente 18 anos, sem falar que eu tenho 30 anos de dança, o Lu tem quase isso, e agora a gente tem que voltar do zero, começar do zero praticamente. E começar do zero, de como era há 20 anos atrás. Entende? Tudo que a gente construiu, a nossa geração construiu, com políticas, se é que dá pra dizer que é uma política cultural, mas estas políticas que existiram até então, foi algo que nós batalhamos batalhamos. Isso tudo ruiu.

**Então a gente continua sem um espaço de fato, pra desenvolver dança contemporânea, um espaço físico, continuamos sem um espaço, a gente continua sem dinheiro.** E perdemos teatros também. Então, como é que a gente faz isso? Sem dinheiro, sem espaço e sem teatro? Tem que se reinventar mesmo. **Agora a questão é, se reinventar e conseguir se sustentar com essa reinvenção** (SEVERINO, 2018).

Como se observa na maioria dos grupos independentes de dança, o diretor acaba atuando também como bailarino, ensaiador, iluminador, etc. Severino explica que o espaço na Usina do Gasômetro lhe trouxe oportunidade de desenvolvimento em outras áreas relacionadas ao espetáculo.

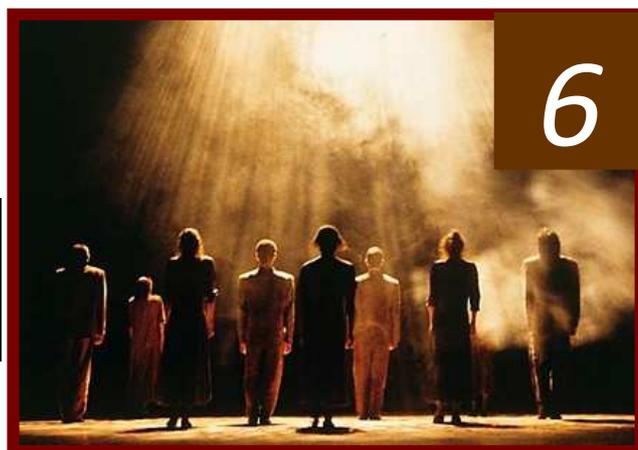
A Usina das Artes foi uma escola. Foi ali que eu aprendi a fazer produção, divulgação. De fato o que é um espaço multiuso, de administrar um espaço multiuso, das possibilidades que um espaço assim te dá. Pra um artista, sabe? Poder botar suas ideias e suas vontades ali.

Eu gosto. Obviamente que, às vezes, eu fico sobrecarregado, assim, porque eu estou dançando e eu faço tudo isso é porque eu quero dançar, entende? Apesar de que em muitos momentos eu tenho vontade só de olhar de fora, e coreografar de fato, dirigir, coreografar. Mas eu quero continuar dançando, então, em alguns momentos sobrecarrega mesmo, assim, sabe? Mas eu gosto, eu gosto de ter o controle de tudo.

<sup>27</sup> Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS – localizado na Rua Felizardo, 750, bairro Jardim Botânico, Porto Alegre - RS, 90690-000.

Importante salientar que Eduardo Severino é, entre os diretores entrevistados, o único deles que atua também como bailarino no próprio grupo.

## Formação Profissional



## 6 FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Abordando os elementos de conhecimento profissional e herança da formação e relacionando com a categoria “formação profissional” estabelecida pelo presente estudo, as questões que compõem este bloco de análise abordam o início do entrevistado na área da dança, analisa principalmente questões sobre a formação de bailarino formal ou informal; suas motivações para a escolha de ser bailarino; as possibilidades de outra formação e/ou atuação em outra área e; o momento em que se sentiu um profissional.

Inicialmente se conversou com os bailarinos acerca da formação, tanto formal quanto informal na área da dança e as motivações para a escolha desta profissão. Constatou-se nos depoimentos uma modificação, em relação a estudos anteriores, nas idades de início na dança dos bailarinos masculinos. Normalmente, conforme Neves (2013), o bailarino homem no Brasil, entraria em contato com o balé clássico bem mais tarde do que a bailarina mulher, geralmente depois dos vinte anos, e depois de já ter praticado outras modalidades de dança. Verificamos, entretanto, que esta realidade vem se modificando. Primeiramente constatamos que o bailarino tem chegado ao ballet um pouco mais cedo, apesar de ainda ser mais tarde do que a bailarina. Depois, o primeiro contato com a dança da maioria dos entrevistados homens foi diretamente com o balé clássico.

Os depoimentos de três dos cinco dos bailarinos entrevistados apresentam essa tendência:

[...] começou, na verdade, foi através de uma menina da escola, eu me lembro bem, eu tinha **10 anos**, se não me engano, mais ou menos [...] E daí, um dia ela me convidou pra fazer aula de dança. E daí, eu entrei, fiz a primeira aula, assim, e a professora da época, que era a Sandra César, gostou muito de mim, claro, pelo fato de que ela tinha uma escola onde só tinha meninas e eu fui o primeiro menino a ir na escola dela (PA1h, 2018) [grifo nosso].

[...] eu comecei com o ballet folclórico, lá de Teresina [...] Eu fui estudar ballet clássico, estudar dança contemporânea. Isso lá em Teresina. Isso eu tinha **16 anos**. [...] Passei dois anos e meio na Cia.<sup>28</sup> Então eu praticamente

<sup>28</sup> O Balé Folclórico de Teresina existiu entre os anos de 1997 e 2003. Surgiu da iniciativa da coreógrafa Luzia Amélia que ministrava oficinas para crianças na comunidade do Macacau, também conhecido como bairro São João em Teresina, Piauí. O grupo recebeu apoio da Prof. Cecília Mendes, coordenadora à época da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, e o projeto de criar uma companhia que pesquisasse as manifestações folclóricas piauienses foi levado ao então prefeito Firmino Filho em 1996. Posteriormente o Balé Folclórico mudou seu nome para Balé de Teresina, projeto que desenvolve atualmente um conjunto de ações como ONG em Teresina. - BALÉ Folclórico de Teresina. WIKIDANCA.NET, 2012. Disponível em: [http://wikidanca.net/wiki/index.php/Bal%C3%A9\\_Folcl%C3%B3rico\\_de\\_Teresina](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Bal%C3%A9_Folcl%C3%B3rico_de_Teresina). Acesso em: 11 abr. 2019.

comecei dançando direto. E aí, logo depois, que eu sai, eu fiz audição o Balé da Cidade<sup>29</sup>, onde eu tive a formação de dança contemporânea e técnico, foi lá que eu passei cinco anos e o trabalho era totalmente na dança contemporânea. [...] depois veio o técnico de dança de salão, que eu também fiz, então isso foi tudo paralelo á Cia. e quando eu sai da Cia. eu fiquei realmente só com a dança de salão. E aí fui me aperfeiçoando mais pra professor, [...] o curso pra professor, não mais como bailarino, pra ser professor de dança de salão. O que me trouxe pra cá [Rio Grande do Sul] foi a dança de salão. (PA2h, 2018) [grifo nosso].

Na verdade a minha formação como bailarino foi passando por vários professores. Eu comecei a fazer ballet aos **14 anos**. (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Os depoimentos das bailarinas corroboram esse senso comum das mulheres iniciando mais cedo sua formação. Selecionamos três depoimentos que ilustram esse início ainda como crianças em escolas de dança:

Iniciei meus estudos em dança com o ballet clássico em 1996 com **6 anos** de idade em uma escola de dança, a partir disso segui sem interrupções até hoje! (CS1m, 2018) [grifo nosso].

[...] comecei na escola de ballet Marina Fedossejeva<sup>30</sup> em 1972, com **6 anos**. Ali não teve escolha, ali foi a mãe que colocou, né. (CH1m, 2018) [grifo nosso].

Eu me formei no ballet Lenita Ruchel. Fiz desde pequenininha, entrei lá na escola com **9 anos** de idade e fiquei até os 21. Então fiz toda minha formação de ballet lá. Não fiz faculdade de dança. O que eu fiz é isso. Tenho muita experiência, com vários grupos, várias companhias, vários diretores, então acredito que seja informal a minha formação. Fora essa coisa da escola de ballet, que tem toda essa formação, com vários exames da Royal Academy of Dance. (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Nestes depoimentos se constata que há homens que estão entrando na dança bem mais cedo (10, 14 e 16 anos) do que antigamente (dos 20 anos em diante – conforme Neves), às vezes ainda criança, e diretamente no balé clássico. Talvez se apresente neste fato uma mudança de postura social e do bailarino frente ao preconceito quanto à profissão artística, principalmente na dança.

<sup>29</sup> Balé da Cidade de Teresina - O Balé da Cidade de Teresina é uma companhia pública de dança contemporânea, mantido pela Prefeitura de Teresina, através da Associação dos Amigos do Balé da Cidade de Teresina e Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, o Balé tem importante papel na difusão e crescimento da produção em dança em Teresina desde a sua criação, sendo referência em formação artística e com seus espetáculos. – TERESINA. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA MONSENHOR CHAVES. Balé da Cidade apresenta temporada de “Corpônica” no Parque da Cidadania. Teresina: Prefeitura Municipal, 2019. Disponível em: <http://fcmc.teresina.pi.gov.br/bale-da-cidade-apresenta-temporada-de-corporonica-no-parque-da-cidadania/>. Acesso em: 11 abr. 2019.

<sup>30</sup> Em Porto Alegre Marina Fedossejeva estabeleceu uma escola de dança que muito contribuiu para o ensino e divulgação do ballet, principalmente através do método russo, pois Fedossejeva havia estudado na Rússia com a importante maestra Agrippina Vaganova (ALBA, 2002).

Quanto à profissionalização, indagamos a respeito do momento em que o bailarino se sentiu profissional, buscando apreender o que é ser profissional para o bailarino entrevistado. Isso porque encontramos na teoria da sociologia da profissão duas vertentes: a abordagem do monopólio do conhecimento como essencial na profissionalização e a defesa do monopólio das práticas profissionais. Verificamos que no Brasil o conceito do termo “profissão” tem sido alvo de reflexão, pois, segundo a CBO/2002, profissão é um conjunto de regras de acesso, sancionado por um diploma de nível superior, possibilitando o ingresso em determinados tipos de trabalho. É definido, portanto, pelo seu conhecimento e competência escolar e não por suas competências no exercício de sua atividade laboral. Entretanto, quando se analisa as artes, a realidade se modifica, como verificamos nas afirmações de Heinich (2005) sobre o *status* do artista ser protegido por títulos e certificados de outro tipo que não acadêmico, sendo que a notoriedade, consagração e reconhecimento do artista passam pela consistência do seu percurso artístico. Autoras como Navas (2010) e Strazzacappa (2006) discutem o quão frequente é o ingresso de alunos em cursos superiores de dança que possuem competência técnica de dança e que frequentemente já atuam como bailarinos profissionais.

Realmente **foi no meu primeiro contrato**. Porque a primeira companhia que eu dancei, ainda passei seis meses ali, dançando pelo grupo. Nove meses no total, porque eu passei três meses de preparação, pra depois entrar realmente, fiquei como bolsista, estagiário, e aí ser efetivado como bailarino. Então eu passei esses nove meses dançando, estudando, fazendo aula aqui e ali, a gente também tinha aula teórica... [Como estagiário] a gente recebia um valor de 60 reais, mas ali eu tinha realmente um contrato como bailarino. [...] O DRT eu fiz aqui. Lá não exigia, agora já exige. (PA2h, 2018) [grifo nosso].

Eu comecei a me identificar como profissional da dança **a partir da medida que eu comecei a receber pelo que eu fazia, a ganhar**. Eu comecei a ganhar cachê e isso me deu uma certa subsistência. Comecei a ganhar cachê com o Ivan, na Cia. H., e com a Simone, no Sal da Terra também. [...] (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Também encontramos no levantamento teórico a definição pertinente de Throsby (2001) que afirma que o profissional artista é o indivíduo que domina competências artísticas, que cria ou dá expressão a trabalhos de arte ou de conteúdo cultural (ou seja, de valor simbólico), que se percebe como artista (identidade auto-atribuída), que é reconhecido por pares e público como tal e que é

capaz de viver com o produto de seu trabalho. Reconhecemos alguns pontos desta definição nos depoimentos dos entrevistados.

Alguns entrevistados ainda apontam uma indicação de se sentir profissional, ainda que não necessariamente atrelado à remuneração, mas estarem atuando em meio ao seu processo de formação.

Quando eu tinha uns 13, 14 anos, fui convidada pra dançar num grupo que não era bem profissional, porque a gente não recebia pra dançar. **Mas era profissional no sentido de que saía da escola e a gente ia se apresentar**, não só em festival, não só em espetáculo da escola, mas também a gente viajava pra outros festivais nacionais. Então, pra mim, esse foi um primeiro passo de me sentir mais profissional (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Eu acho, que **muito mais do que o receber um salário, um cachê, eu acho que é essa construção, de um trabalho em dança**. Porque eu me senti pela primeira vez profissional de dança quando eu comecei, não só fazer aula de dança, mas sim, criar trabalhos, me apresentar, viajar. E, claro, que o financeiro acaba vindo junto. Porque a minha profissão é artista, quer dizer que eu recebo pra fazer arte. (CS2m, 2018) [grifo nosso].

Entretanto, em alguns depoimentos se verifica a importância que o bailarino atribui a postura, disciplina, compromisso, que identifica a vida profissional. Consideram o fato da remuneração importante, mas destacam que profissionalismo é uma atitude de vida. Alguns comentam sobre o fato de serem bem jovens quando se sentiram profissionais, seja pela postura e/ou por terem recebido cachê pelo trabalho. De fato, o diploma acadêmico em dança não é considerado imprescindível por nenhum dos entrevistados e os que entraram na faculdade já atuavam como profissionais da área.

[...] **a minha atitude, tudo o que eu fazia sempre foi pensando como profissional**. A única coisa que difere, hoje em dia, é que eu sou pago, mas a minha atitude sempre foi pensando como um profissional (PA1h, 2018) [grifo nosso].

Eu acho que o fato de ter a DRT é importante sim, é um reconhecimento maior. Eu tive DRT desde 80, 81, mais ou menos. Mas ser profissional independe de tu ter um título, ou de ter uma faculdade. **Ser profissional é uma atitude de vida**. Então eu me sinto profissional e não ganho, por ser profissional na dança, como eu acho que deveria, mas eu tenho uma atitude profissional desde muito cedo, desde que eu comecei com a dona Marina, [Fedossejeva] lá no início, ela exigia uma postura, uma disciplina, um compromisso, que é a vida profissional. Eu me sentia profissional. Eu hoje olho pra trás e vejo que desde muito cedo eu tive uma exigência profissional. Agora, ganhar e receber pela sua atividade é muito importante

e isso é uma luta que a gente tem que fazer sempre porque a gente não recebe dignamente pelo que faz (CH1m, 2018) [grifo nosso].

Eu sou bailarino profissional há mais de 20 anos, desde 1997. Eu tenho registro profissional do SATED, como bailarino profissional que foi feita em 1997, em função de que eu fui convidado pela Lenita Ruchel, para dançar um espetáculo do Luis Arrieta, e que pra poder se apresentar todos os bailarinos tinham que ter registro profissional. **A questão do profissionalismo nem é tanto pela questão financeira, mas mais por uma questão de satisfação pessoal, aquela autoconfiança que o artista tem de dizer que é artista.** Porque é uma arte, é uma postura, tanto que vários trabalhos que a gente, eu e o Eduardo, a gente fez, a gente fez sem dinheiro, a gente fez pelo amor. (ES1h, 2018) [grifo nosso].

[...] trabalhei com Valério César com o Núcleo Dança. E com ele sim, eu tive... acho que foi realmente o início da vida, do entendimento da vida profissional de um artista, foi com ele. **Foi o tempo que eu mais me dediquei, que eu só fazia isso.** Estudava, enfim a gente tem que compor a vida, eu tinha 16, 17 anos. E comecei ali, e daí formalmente a gente recebia cachê por apresentação, que é o que todo mundo recebe. Quer dizer, se dava pra viver disso? Não, não dava, não dá até hoje, mas foi o início do entendimento do que é ser um profissional. (CH1m, 2018) [grifo nosso].

Importante destacar o comentário de alguns sobre terem se considerado profissionais a partir da participação e aprovação em seleção de elenco para um grupo ou companhia nacional ou internacional e\ou a partir do fato de estarem simplesmente atuando junto com um elenco, ou ambiente, considerado profissional pela comunidade da área. Isso independente de ganho financeiro. Como podemos constatar teoricamente, o *status* do artista é protegido por títulos e certificados de outro tipo que não acadêmico. A notoriedade, consagração e reconhecimento do artista passam pela consistência do percurso artístico como: a trajetória artística (participação em concursos, prêmios); número e tipo de exposições realizadas; internacionalizações; reputação das galerias, museus, teatros, coleções onde o artista participa; capital social (redes de relações privilegiadas); visibilidade; tempo de dedicação e entrega à arte; e coerência e homogeneidade do percurso. Observamos este reconhecimento artístico em alguns depoimentos.

[...] que momento eu realmente achei que eu era profissional, eu acho que foi quando eu vim a Porto Alegre, eu sai do interior e vim a Porto Alegre e **passei num projeto** que eu fiz, que foi “Da carne a memória”, que foi um projeto da Eva Shul, [...] **Quando eu vim a Porto Alegre, quando eu comecei, na verdade, a ter mais contato com pessoas que são profissionais aqui, conhecidos,** né, enfim... Mas hoje, tem também a questão do registro. Então o registro também diz, se firma que tu é profissional da dança. Mas foi engraçado que, até agora pensando, quando eu fiz o meu registro foi justamente quando eu entrei nesse projeto. Porque daí eu precisava, era obrigatório ter. E daí todo mundo do grupo se reuniu e fez o registro (PA1h, 2018) [grifo nosso].

Acredito que desde a minha entrada na Cia **me considerei profissional principalmente por ter passado por uma seleção, que no caso, me julgou capacitada** para cumprir com as exigências instituídas por um Cia profissional de dança. Em segundo plano por existir uma remuneração fixa e poder disponibilizar do meu tempo inteiramente para isso. A graduação como citei anteriormente, foi complementar. (CS3m, 2018) [grifo nosso].

Depois disso, o outro degrau que eu enxergo foi **quando eu comecei a dançar com a Cia. H.** Até então eu só tinha tido experiência do grupo que saiu da escola. E comecei a dar aula. Eu não enxergava o “dar aula” como um “ser profissional”, agora óbvio que é, só que é uma outra parte do profissional que a gente exerce. Eu tenho [registro profissional] de bailarina e de atriz. (CH2m, 2018) [grifo nosso].

E também **participei do Concurso Internacional de Paris. E ganhamos o segundo lugar**, eu e a Andrea Spolaor. E, a partir daquele momento, eu realmente senti que eu era um profissional, porque eu fui tentar a vida lá fora. Eu fiquei na Europa tentando fazer audições em companhias de dança em que eu pudesse dançar e poder ganhar pelo meu trabalho. **Eu dancei no Ballet Clássico de Madrid, depois eu dancei na Companhia de Bailado Contemporâneo Portuguesa.** Foi nessas duas companhias que eu dancei, fora do Brasil (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Os entrevistados afirmam que a postura, disciplina e compromisso tem grande importância e também identifica a vida profissional para o bailarino. Eles confirmam que o “profissional” passa pelo: sentido intrínseco da atividade (valores); tempo e intensidade de dedicação; e instâncias de reconhecimento e consagração (prêmios, audições, concursos e outros). Também podemos verificar que o período de formação geralmente se confunde com o da profissionalização, principalmente entre as mulheres bailarinas.

Os entrevistados foram ainda questionados quanto à formação em outra área de atuação profissional. Constatamos que muitos procuraram formação acadêmica em outras áreas porque não tinham acesso aos cursos específicos de dança, recorrendo geralmente a curso com alguma aproximação à arte da dança como Artes Cênicas, ou com aproximação na formação corporal e atividades físicas como Educação Física, ou ainda, por saúde do corpo como Fisioterapia e ensino como Pedagogia.

Na área acadêmica, iniciei o curso de **fisioterapia** por 3 semestres, migrei para **educação física** por 6 semestres até a abertura da graduação em dança na UCS, pelo qual tive minha formação acadêmica no ano de 2016. (CS1m, 2018) [grifo nosso].

Tenho o curso de **educação física**. Eu fiz na Unisinos. Na época foi o curso que mais se aproximava, não tinha dança ainda. Enfim, era a única opção mais próxima do corpo que eu tinha. Até pensei em fazer faculdade de teatro, mas eu não trabalhava com teatro ainda. Depois até fiz vestibular pra

teatro, mas não passei. Não passei na prova, no teste específico se passa, mas daí a prova na UFRGS é mais difícil. (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Sou assistente de coordenação da Escola Preparatória de Dança da Cia. [de Caxias do Sul], projeto que trabalha com arte educação com foco na dança contemporânea no contra turno escolar. Atuo como professora de dança a mais de 10 anos. Inicialmente comecei no ensino da dança por necessidades financeiras, buscando outros meios de sustento sem me distanciar da dança. **Posteriormente dar aulas se tornou tão importante quanto atuar como bailarina.** Invisto muito no estudo sobre o ensino da dança, **curso faculdade de pedagogia** e sigo dando aulas em projetos sociais e escolas não formais de dança. (CS1m, 2018) [grifo nosso].

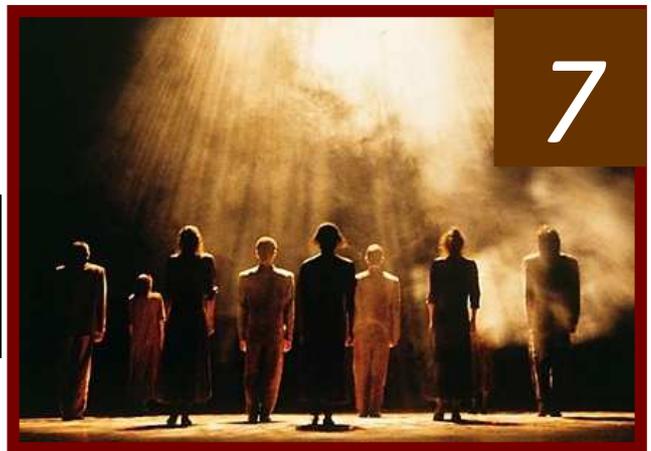
Alguns, entretanto, sentiram a necessidade de formação e atuação em outras áreas (como Administração, Biblioteconomia, entre outros) para garantirem sustento.

Eu sou licenciada em **ciências** pela PUCRS, sou **administradora de empresas** também e depois fiz um pós na área de **gestão imobiliária**. Realmente, o meu sustento vem daí, e não da dança. Como administradora que eu trabalhei sempre, e em escritório. Então a dança e a administração sempre estiveram juntas, se fomentando, pra mim poder dançar. Nunca consegui estar só dançando e viver da dança. Não aqui. (CH1m, 2018) [grifo nosso].

[...] um pouco de descontentamento com o futuro da minha profissão, eu resolvi fazer o curso de **Biblioteconomia**. Já estou formado. Eu fiz esse curso justamente porque é outra possibilidade de renda. [...] Fiz mestrado em **Artes Cênicas**. *Justamente, agora que eu fiz o mestrado, eu já vinha pensando nisso, eu tenho interesse em seguir a carreira acadêmica, dar aula em universidade. Que seria um paralelo com a profissão de bailarino, porque conseguir sobreviver como bailarino agora está muito difícil, bem complicado.* (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Esta realidade nos remete aos teóricos Freidson, Chamboredon e Menger (1986) que afirmam que, poucos artistas sobrevivem da arte e geralmente são obrigados a exercer outras atividades econômicas para garantirem seu sustento, diferentemente de profissionais de outras áreas, como médicos, engenheiros e advogados. Nos próximos capítulos essas questões serão aprofundadas ao discutirmos sobre atuação e carreira.

## Atuação Profissional



## 7 ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Os elementos de identidade no trabalho no processo de construção da identidade profissional, relacionados com a categoria “cotidiano profissional” estabelecida pelo presente estudo estão neste bloco que apresenta questões acerca do dia-a-dia na profissão; valorização do profissional, reconhecimento e preconceito, realização na profissão, opinião acerca dos espaços de atuação e oportunidades de mercado de trabalho, além de reflexões sobre o risco que recentemente a profissão correu frente ao questionamento, trazido pela ADPF 293, da obrigatoriedade do diploma ou de certificado de capacitação para registro profissional (DRT) no Ministério do Trabalho, como condição para o exercício das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões.

As considerações acerca do cotidiano profissional, ou seja, do dia-a-dia na profissão, esclarecem principalmente sobre a diferença entre o trabalho nas companhias municipais e os grupos independentes. O elenco das companhias municipais, como verificado nas entrevistas com seus diretores, tem uma rotina semanal de aulas e ensaios, além de uma agenda regular de espetáculos. Nos grupos independentes, por outro lado, o elenco se encontra para ensaio somente quando existe alguma data de apresentação e para criação e composição de coreografias quando elaboraram projeto e estão inscritos e concorrendo em algum edital. O relato selecionado a seguir, de uma bailarina que atuou em uma companhia municipal antes de iniciar no grupo independente, compara estas duas realidades:

[...] Então a Cia. H não tem uma preparação própria, como na Companhia Municipal, que os bailarinos se encontram todos os dias de manhã, fazem aula nas primeiras duas horas e nas segundas duas horas ensaiam. Então, quando eu estava na Companhia Municipal, eu não precisava me preocupar com a minha preparação física. Mas se é algum outro grupo que se encontra só pra criar, que existe este outro tipo de grupo. Quando a gente trabalha com projetos, tipo a Cia. H, que trabalha por projetos, a Muovere também é por projetos, então a gente se encontra pra criar. Daí a preocupação do bailarino. É responsabilidade do bailarino a preparação física. A gente sempre tá preocupado em fazer aula, em manter o corpo (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Encontramos uma bailarina que, temporariamente, não estava atuando no seu grupo, apesar de ser considerada do elenco. A preocupação desta bailarina é como manter o corpo em forma para a atividade física da dança, já que ela está afastada da Cia. H por estar grávida (de seis meses). Por estar afastada dos palcos

ela não recebe cachê ou alguma verba dos projetos do grupo. Esta profissional consegue se manter com seu trabalho em seu próprio espaço de dança (Espaço N), onde ela dá aulas de dança e teatro.

A gente sempre tem algumas preocupações que é estar preparando o físico. E manter o corpo em todos os sentidos. Porque a preparação física não é só fazer aula, mas sim se alimentar bem, se preocupar também com o pós atividade física, que, depois de um tempo, começou a se tornar bem importante na minha vida, porque eu descobri que eu tenho uma lesão no quadril. Então se eu não relaxo a musculatura, se eu não faço uma soltura facial, se eu não tenho um massagador em casa, bolsa de água quente, pomadas, anti inflamatórios pra quando precisa... tem esse outro lado... Em 2016 também fiz parte da Companhia Municipal de Porto Alegre. Mas na Cia. H, a gente trabalha por projetos, é temporário o trabalho da Cia. H. Então, normalmente a gente acaba no início do ano começando o trabalho. **Esse ano que tive essa pausa [a bailarina está grávida]**, a galera começou a se encontrar no início do ano pra ensaiar, pra apresentar agora o “Gran Fuleiros” (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Além dessa preocupação, expressa por muitos, com considerar necessário ensaiar todos os dias para garantir a preparação física, o que nem sempre se mostra viável aos bailarinos de grupos independentes, os relatos das rotinas de aulas e ensaios explicita um cotidiano que alia atividades extras ou anexas bem como de continuidade de sua formação. Os relatos a seguir ilustram estas questões:

O dia-a-dia na profissão hoje, aos 52 anos, que é diferente de aos 30, do que aos 20. Eu dou aula às terças, quartas, quintas e sextas. Dou uma aula, duas aulas por dia e aproveito esse horário, não só pra que eu também me exercite, mas usufrua um pouquinho do estúdio, tudo mais e me coloque em dia. Estudo dança na faculdade, que estou terminando o TCC. **A Cia, H, ela não tem o perfil de te dar aula, alguma coisa assim.** Eu hoje estou trabalhando na Cia. H, já fui bailarina, desde o início, desde muito tempo com o Ivan, mas hoje eu estou trabalhando como ensaiadora nos últimos dois trabalhos do Ivan (CH1m, 20018) [grifo nosso].

Com a Cia. do Eduardo Severino **não tenho ensaiado todos os dias.** Eu vinha fazendo aula de dança contemporânea, mas com a função de ter entrado no mestrado, me afastei um pouco e acabei parando. Agora voltei a fazer aula de ballet, estou fazendo aula de ballet. [...] Eu faço aula de ballet duas vezes por semana. Estou dando aula de ballet clássico, segundas e quartas, duas vezes por semana e estou dando aula de dança contemporânea uma vez por semana. **E ensaio, a gente costuma ensaiar quando tem apresentação, quando tem uma data prevista [para apresentação].** (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Ambos os relatos também remetem à lógica de projetos que os grupos adotam. Isso também significa que no caso dos grupos o elenco recebe a remuneração por cachê, o que a princípio difere da lógica das companhias que trabalham com remunerações regulares (salários).

A dependência de projetos, editais de verbas e remuneração por cachê é uma realidade que atualmente é enfrentada também pela Companhia Municipal de Porto Alegre, conforme esclareceu seu diretor. Ele relatou que no ano de 2017, os bailarinos começaram a receber também cachê, em função da situação da Companhia de não ter liberada verba para uma continuidade tranquila do trabalho (TOMAZZONI, 2017). Constatamos uma situação de não regularidade no recebimento de remuneração no depoimento de um dos entrevistados. Tal problema pode ser pela lógica de pagamentos por cachê ou estar relacionado ao fato de nos últimos anos ter sido recorrente o parcelamento de salários do funcionalismo público municipal e estadual no RS.

Trabalho com dança. Hoje estou dando aula também. **Se não tivesse [esse sacrifício] que nós temos, com relação ao Governo, de nunca ser [pontual] realmente com as datas, de realizar o pagamento, a gente sempre recebe...** por exemplo, agora que a gente encerrou o nosso contrato, a gente está renovando, **a gente vai passar mais dois meses trabalhando sem receber...** se não houvesse isso, que não houve no primeiro ano. **No primeiro ano foi realmente bem regrado, certinho todo o mês.** Com isso, daria sim pra se manter. Então as aulas, na realidade, seriam um extra, hoje em dia na verdade, ela está realmente ajudando, por esta questão governamental, de não ter tanto empecilho pra poder conseguir liberar o dinheiro pra gente receber em dia. Mas o valor em si, específico, dá pra se manter. Ainda mais eu, que sou uma pessoa solteira, moro sozinho, não tenho família. É mais baixo [custo de vida em Teresina], moradia principalmente, aqui é bem alto. (PA2h, 2018) [grifo nosso].

Como afirmou Neves (2010) a sobrevivência dos bailarinos é “de cachê em cachê, de projeto a projeto, sendo que o valor dos salários recebidos, de modo irregular, é não só irrelevante como desproporcional ao tempo e ao trabalho despendido nos grupos e companhias”. Mais que isso, a quase totalidade dos entrevistados possui outro trabalho, sendo que esta outra fonte de renda pode ou não estar de alguma forma relacionada à dança. Um dos raros casos foi transcrito abaixo, mas ainda assim, a bailarina descreve esta dedicação exclusiva como algo recente.

Meu trabalho como bailarina é, no momento, inteiramente dentro da Cia Municipal de Dança, **de segunda a sexta das 8h30min às 13h30min, fora espetáculos.** Até ano passado trabalhava em alguns projetos independentes também, mas como esse ano decidi me envolver por inteiro com a Escola Preparatória de Dança da Cia. não foi mais possível abraçar outros trabalhos de dança (CS1m, 2018) [grifo nosso].

Podemos constatar pelos depoimentos que a maioria dos entrevistados atua em mais de um grupo, geralmente trabalham em uma companhia municipal e em um grupo independente.

Como bailarino eu danço na Cia. Municipal de Porto Alegre, danço na Ânima Cia. de Dança, da Eva Shull, e danço na “Malma” Cia. de Dança, em Novo Hamburgo. É a maioria das Cias. que eu trabalho, a Ânima e a Malma, principalmente, trabalham com projetos específicos. Então, **eu sou bailarino dessas Cias., mas eu só vou receber quando tiver um projeto. Já a Cia. Municipal de Porto Alegre é muito importante justamente, pra classe de bailarinos, porque é diferente. É uma Cia., que ela é. Não é por verba, é salário e não é por verba.** Então, isso intensifica a nossa profissão, né, intensifica que nós somos bailarinos e que nós fazemos, né, parte disso, dessa Cia. (PA1h, 2018) [grifo nosso].

Eu estou trabalhando como bailarina num outro trabalho que é o “Das tripas sentimento”, que é um projeto que está acontecendo desde setembro. **Então, esta é outra característica do povo da dança, se trabalha, quem não tá numa companhia formal, que tem uma aqui ou duas, o resto trabalha por projeto. Tem projeto, faz projeto, termina projeto, arranja outro projeto, recebe por projeto, se recebe.** (CH1m, 2018)

Assim, evidencia-se a partir destes relatos, que o bailarino para continuar no ofício, tem que se desdobrar para compensar, com retorno de bilheteria, os contratemplos na obtenção de verbas que dependem de leis de incentivo e da subvenção estatal que mantêm esses grupos. Mesmo nas companhias patrocinadas pelo Estado ou Município, o bailarino enfrenta situação de instabilidade.

Trata-se também de um ambiente de instabilidade (de grupo) mesmo nas Companhias, pois são lançados editais de seleção de profissionais bailarinos anualmente, modificando a composição do corpo de baile e, portanto, todo o ambiente profissional de trabalho. Neste estudo, exemplificando o exposto, iniciamos entrevistas na Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul no final de 2017, iniciando com o diretor Carlinhos Santos, e em 2018, quando deveríamos realizar entrevistas com os bailarinos, já havia modificado todo o ambiente de trabalho com a exoneração de seu diretor e abertura de seleção para 10 bailarinos para compor o corpo de baile. Acompanhamos um dia de atividade nesta Companhia, com aulas e ensaios em agosto de 2017 e, para dar continuidade ao estudo, na observação seguinte, em 2018, encontramos um ambiente bem diferente de atividades. Na finalização das observações desta Companhia em 2019, o ambiente havia se modificado novamente com a entrada de nova direção artística. Verifica-se que a direção artística nesta Companhia específica, se modifica anualmente. Desta forma

verificamos uma mudança no ambiente de trabalho destes profissionais nestas Companhias ao longo do período de pesquisa, o qual foi considerado normal dentro do modo de funcionamento das mesmas.

Constatamos nas observações das atividades dos grupos, a diferença de estrutura de trabalho entre as companhias municipais e os grupos independentes, reforçando as informações dos depoimentos dos diretores. As companhias mantêm uma rotina de ensaios e aulas independentes da agenda de espetáculos. As atividades são sempre acompanhadas por profissionais que apoiam todo o trabalho, como coordenação, direção, professor e coreógrafo. As companhias apresentam um corpo de baile aparentemente mais coeso e equilibrado tecnicamente. Isso reflete no trabalho com o coreógrafo. Os bailarinos estão geralmente bem preparados para trabalhar com qualquer coreógrafo que for contratado pela direção.

Os integrantes dos grupos independentes, por outro lado, se reúnem apenas para ensaio e quando existe uma data confirmada de apresentação de espetáculo ou roteiro de apresentações de projetos. Eles não costumam fazer aulas técnicas juntos. Cada bailarino providencia suas aulas e são responsáveis pela manutenção física e técnicas de seu corpo. O trabalho coreográfico acaba dando resultados positivos na criação e no palco, aparentemente porque a seleção dos profissionais bailarinos é feita por convite. Geralmente o diretor\coreógrafo conhece o trabalho do bailarino, sendo que, não raro, mantém relações de amizade fora do ambiente de trabalho. O elenco, portanto, trabalha sempre com o mesmo coreógrafo, desenvolvendo uma compreensão da linguagem artística de criação.

Outro aspecto interessante encontrado foi o fato de os bailarinos, de uma maneira geral, estarem atuando, ou terem trabalhado, em mais de uma companhia e\ou grupo, ou seja, os profissionais bailarinos circulam entre as companhias e grupos. Este aspecto e o fato, descrito pelos diretores dos grupos independentes, da seleção do elenco ser realizado através de convite nos leva ao exposto por Borges (2008) que afirma que geralmente a carreira artística está baseada numa “profunda identificação dos indivíduos com a sua profissão, com o conteúdo das suas tarefas e com o estilo de vida que lhe é inerente, mais do que com a organização onde trabalham”, sendo que normalmente os artistas movimentam-se em redes de relações e associações informais, lutando contra as incertezas da profissão e assumindo os possíveis riscos da profissão.

A situação de instabilidade no mercado de trabalho se confirma no fato de não ter sido possível a realização de observação dos trabalhos de um dos grupos independentes (Eduardo Severino Cia. de Dança), por não estarem se reunindo para criação e ensaio devido à falta de trabalho e projetos culturais na área de dança. Toda a situação descrita pelo diretor aponta para as dificuldades de espaço, trabalho e valorização da arte da dança no Estado, e converge com as falas dos bailarinos.

Questões teóricas e dados advindos da base do Ministério do Trabalho foram discutidos na seção 3.3. Embora os dados sejam contraditórios, indicando número muito menor de bailarinos do que os identificados nesta pesquisa, por exemplo, possivelmente pelo registro de profissionais bailarinos com enquadramentos de outros tipos de pessoa jurídica, não vinculados à dança, foi possível contextualizar o mercado da dança para a análise das entrevistas.

Ao mesmo tempo, que esse contexto indica uma baixa empregabilidade, o cenário econômico e político, que é citado nas entrevistas de diretores e bailarinos, parece reforçar um momento particularmente difícil para os bailarinos profissionais. Os depoimentos que se seguem confirmam uma situação, principalmente de mercado de trabalho, bastante difícil no contexto profissional atual do bailarino.

**Estamos em tempos complicados, onde parece que devemos estar sempre nos contentando com pouco e em silêncio.** Acredito que não existe o espaço ideal, principalmente incentivo financeiro. Poucas oportunidades que estados e municípios oferecem de incentivo por projetos ou patrocínios infelizmente vem cada vez mais sendo defasados. (CS1m, 2018) [grifo nosso].

A indicação de momento difícil se exprime em outros depoimentos, onde o foco é na questão de formação de público que frequente estes espetáculos produzidos pelas companhias de dança assim como dificuldades de disponibilidade de equipamentos culturais.

Sempre a gente acha difícil, **porque as pessoas não consomem muito dança.** Já consomem pouco teatro. Mas música, um show de música, um teatro, um cinema, são muito mais consumidos do que dança ou do que uma exposição de arte. **E agora está sendo bem difícil a situação.** Mas eu tenho percebido também outro movimento que é da galera da dança justamente **buscar lugares alternativos**, buscar um outro formato de espetáculo. [...] fazendo espetáculo pra ir pra rua, usando outras linguagens [...] pegar uma música da moda e fazer coreografias mais simples, mais acessíveis. Eu acho que isso tá crescendo bastante aqui em Porto Alegre. (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Aqui **no estado e em Porto Alegre, eu acho que está bem restrito, está mais fechado**. Essa experiência que a gente teve na Sala 209, da Usina do Gasômetro, a gente fazia muita coisa ali, a gente estava sempre ativo. A gente trazia pessoas pra se apresentar lá, ensaiar, e a gente fazia atividades, mostras e, até mesmo, espetáculos, a gente criava, mais de 4 espetáculos a gente criou lá na sala, lá na Usina do Gasômetro. Então isso nos deu essa capacidade de poder criar mesmo sem uma verba consistente. Aquilo ali era um mercado de trabalho que era bem potente. Então esse mercado de trabalho que a gente teve era um mercado de trabalho que estava localizado ali na Usina do Gasômetro, aquele foi o nosso nicho. Agora, depois que a gente saiu dali, eu acho que está muito restrito, está muito pequeno, porque a gente tem os teatros da cidade pra dançar e trabalhar e alguns poucos editais pra participar e concorrer e possivelmente ganhar. [Na época da Usina do Gasômetro] a gente tinha uma rotina e a gente podia estar em temporada o tempo que a gente quisesse a gente não dependia de pauta em teatro pra se apresentar, a gente estava em temporada o tempo. Tanto que lá no início do projeto, a gente ficou 3 meses em temporada com espetáculos todos os finais de semana. Nos deu um super gás. (ES2h, 2018) [grifo nosso].

Outra dificuldade do mercado de trabalho apresentado refere-se a necessidade de fomentos (projetos) para viabilizar a produção de espetáculos, e portanto, gerar empregabilidade dos profissionais.

Agora [na Cia. Eduardo Severino] a gente vive de projetos. Que isso nos mantém, assim, nos dá garantia de poder sobreviver. Com o Eduardo Severino, participamos do Projeto Usina das Artes, e lá tinha uma pequena verba da Prefeitura que era dividido entre nós dois. A gente conseguia se manter, mas paralelo a isso, a gente também participava de projetos fora, de editais, isso também nos dava um gás, pra poder seguir. Mas o projeto acabou. Juntamente com isso [fim do projeto] e um pouco de descontentamento com o futuro da minha profissão, eu resolvi fazer o curso de Biblioteconomia. Já estou formado. Eu fiz esse curso justamente porque é outra possibilidade de renda. [...] Fiz mestrado em Artes Cênicas. Justamente, agora que eu fiz o mestrado, eu já vinha pensando nisso, eu tenho interesse em seguir a carreira acadêmica, dar aula em universidade. Que seria um paralelo com a profissão de bailarino, porque **conseguir sobreviver como bailarino agora está muito difícil, bem complicado**. [O projeto do gasômetro] se encerrou em 2016, o espaço, tudo fechou. E agora eu tenho feito assim, eu tenho aproveitado os conhecimentos que eu tive no curso de Biblioteconomia pra trabalhar como consultor de trabalhos acadêmicos e projetos, formatação de trabalhos e normalização da ABNT. (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Encontramos também declaração acerca de mercado de trabalho que desfavorece a bailarina e, de fato, é recorrente no ambiente do profissional masculino. Além das companhias e grupos independentes, os bailarinos também podem atuar como profissionais nos espetáculos de final de ano das escolas e academias de dança, ambiente onde as bailarinas geralmente atuam como amadoras ou alunas e, portanto, não recebem cachês como os bailarinos.

[...] E neste período todo eu participava dos espetáculos de final de ano das escolas, também. Então, como bailarino homem, nos espetáculos das escolas, se recebe cachê. Várias escolas de ballet me chamavam pra dançar nos espetáculos de final de ano. E isso é bem produtivo, é um mercado de trabalho que circula entre as escolas e eu me mantinha bem assim. Era uma coisa que eu gostava de fazer (ES1h, 2018).

Assim, fica para as mulheres as dificuldades de colocação devido ao grande número de bailarinas na área (maior concorrência, menos cachê) e, fisicamente, a possibilidade da gravidez que a afastaria das atividades (aulas técnicas, ensaios, etc.) e do palco.

Entretanto, embora aparentemente os homens tenham mais facilidades em comparação com as mulheres para entrar e permanecer no mercado da dança, as dificuldades que encaram para iniciar no ambiente da dança não são poucas. Eles costumam enfrentar principalmente preconceitos quanto a sexualidade, como discutiremos na sequência.

Além do problema financeiro, o bailarino enfrenta também o problema do preconceito com sua profissão. Os entrevistados apontam momentos de preconceito na sociedade ou no contexto familiar. Uma barreira que os homens enfrentam quando decidem entrar para o meio artístico, que encontramos na primeira fala, ainda é a associação da arte da dança como algo não pertencente ao universo masculino. Essa situação se torna bem mais complicada quando se trata de corpo e expressão.

E eu acho que eu não tive grandes problemas. Eu sofri preconceito como qualquer outra pessoa, referente à minha profissão. **Até porque se liga muito à questão do feminino, da expressão em homem. Nossa, se expressando!**” Ainda mais no interior. [...] dentro de casa não sofri preconceito, vamos dizer assim, pra mim foi super aceito. Agora na parte da minha família, por parte de tios, eu acho que isso é uma coisa que demorou um tempo, até aceitarem. Hoje é bem tranquilo, todo mundo sabe que eu sou bailarino, sabem que eu trabalho com isso, e é super tranquilo (PA1h, 2018) [grifo nosso].

As dificuldades no sentido da sexualidade aparecem com grande ênfase no universo masculino em relação à dança. Segundo Neves (2010), “os homens apresentam maiores constrangimentos quanto à capacidade de abstração e controle de seus sentimentos” (p. 42) sendo que “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” (p. 43). Relatos nesta

pesquisa indicam que a realidade descrita por Neves, infelizmente ainda se fazem presentes:

A associação entre o ofício da dança 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 quanto à sexualidade e isso implica, por vezes, no rompimento parcial com parentes e na saída definitiva da casa dos pais (2010, p. 170).

Outra questão que é identificada, independente do gênero, refere-se a preocupação, principalmente da família (pai e mãe) com o sustento do profissional que opta pela arte da dança. A situação de empregos casuais e contingentes, caracterizados pela instabilidade e pela descontinuidade, além da inexistência de um salário fixo, sendo, o valor dos salários recebidos, irrelevantes e desproporcionais ao tempo e ao trabalho despendido nos grupos e companhias parece ser conhecida pela sociedade. Relatam a falta de valorização da profissão, sendo que em alguns momentos até relacionam o profissional das artes com um vagabundo, ou consideram um *hobby*. A situação de não precisar “bater cartão” ou até mesmo de ter um horário mais flexível e não ter carteira assinada parece não estar relacionada com um trabalhador ou profissional no senso comum.

Na família foi bem no início. Até por esta questão de **não acreditar que seria profissão, que eu iria viver disso**. Ainda mais naquela época que isso [era **considerado**] **coisa de vagabundo**, coisa de quem não quer fazer nada. Por estar saindo de casa pra ir pro trabalho, e o trabalho não ser aquele das 8 horas da manhã às 18, 19 horas, dentro da empresa com carteira assinada. Muita gente acha que trabalho é isso. Então o único momento de rejeição foi realmente no início. Nunca senti [rejeição] e nem tive essa questão de não falar, eu tenho orgulho de falar que esta é a minha profissão, que eu sou bailarino, eu sou professor e bailarino e em alguns momentos coreógrafo. (PA2h, 2018) [grifo nosso].

Já me senti sim desvalorizada por alguns familiares e amigos, acho que isso já deve ter acontecido com a maioria dos profissionais da dança. Muitas vezes não fui levada a sério, **fui vista como “a que não trabalha” na família, deslumbrada**, entre outras coisas. (CS1m, 2018).

Em grande medida, a discussão sobre a associação de prestígio social de profissão se vincula diretamente à questão econômica. Vargas (2010) ao estudar as “chamadas profissões imperiais – Medicina, Direito e Engenharia – em nosso país” demonstra que “o imaginário acerca de uma hierarquia de profissões se mantém intocado” assim como a “impermeável hierarquia interna entre carreiras no Brasil parece se prolongar ao longo do tempo, abrindo pouco espaço para uma

democratização do acesso a postos profissionais destacados". Ao estudar uma profissão tida como não valorizada, a dos professores, Rabelo (2010) indica que "percebemos que a sobrevalorização do aspecto econômico contribui para a desvalorização de profissões mal pagas, o que acaba incentivando para que muitos ingressem nessas profissões por falta de alternativa profissional (ou que a mentalidade da sociedade sobre os que ingressam nessa profissão seja a de que eles não tiveram alternativas)". No caso dos bailarinos profissionais, a questão fica mais complexa, pois a instabilidade financeira e a realização de várias atividades extras/anexas, leva muitas vezes a uma quase invisibilidade da profissão. A fala abaixo reflete esta noção de pouco conhecimento do que é ser um bailarino profissional, motivo pelo qual algumas vezes não é sequer considerada no senso comum como uma profissão.

Eu acho que o preconceito, ele está na ignorância, né. Quando tu não sabe, quando tu desconhece, né, as pessoas criam preconceitos e digo que até eu hoje em dia sou um pouquinho ignorante em alguns aspectos da vida, porque a gente não sabe tudo, né, a gente tá aprendendo, mas sim, em muitos momentos eu acho que foi difícil, assim, tipo, eu chegar num lugar e dizer, sabe, "nossa, eu sou bailarino". Mas eu acho que é uma questão de cultura, daí. **As pessoas não veem isso, não veem ainda o bailarino, ou o artista mesmo, como uma profissão.** Eles tem essa ideia muito vaga ainda de que... **que é um hobby**, vamos dizer assim, né, neste sentido. Então, eu acho que em alguns lugares que eu fui, sim, eu senti preconceito. Mas eu também acho que o contraponto disso, as pessoas, quando tu diz isso, muitas ficam espantadas, assim. Espantadas e ao mesmo tempo ficam felizes porque é uma profissão que ninguém espera, né. E, ao mesmo tempo, as pessoas tem aquela ideia – "Nossa! Tu é artista! Meu Deus!", sabe, então... São dois contrapontos, sabe, tanto positivo quanto negativo, mas enfim (PA1h, 2018) [grifo nosso].

Nos depoimentos aparece também a dificuldade de se registrar como bailarino pela falta desta opção em tabelas e listas oficiais, ou seja, a falta de reconhecimento da profissão pela sociedade (invisibilidade) – tema que abordaremos no próximo capítulo.

[...] confesso que para evitar olhares de reprovação em consultórios médicos, questionários, ou outras situações que temos que completar algum perfil, já respondi a profissão como professora ao invés de bailarina. Mas foi basicamente por não ter que explicar, ainda é bastante comum as pessoas confirmarem a resposta quando digo que sou bailarina, ou fazerem uma expressão estranha, mas acho que está dentro do nosso papel de **buscar uma valorização profissional e expressar o máximo possível a nossa existência no mercado de trabalho.** (CS1m, 2018) [grifo nosso].

Eu não tenho problemas quanto a isso, porque pra mim foi sempre muito claro que eu era bailarino. Porque é o modo que eu me vejo, como pessoa na sociedade. Eu comecei a perceber que quando eu ia a lugares

institucionais e me perguntavam minha profissão e eu respondia que sou bailarino, as pessoas ficavam meio assim. **Tem uma tabela de profissões**, e naquela época **eles não encontravam o profissional bailarino**. Um fato que eu acho interessante comentar é que quando eu fui abrir uma conta no banco e eles perguntaram qual era minha profissão, **eles buscaram naquela tabela de profissões e não tinha bailarino**. Eu não lembro o que eu coloquei, artista eu acho. Então, tive esse problema. (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Encontramos no estudo de Ghisleni (2010), analisado na seção 2.2, a preocupação com a valorização do profissional, que enfatiza que a identidade profissional do indivíduo que esteja submetido a um baixo reconhecimento de suas competências e, portanto, do valor de seu trabalho profissional, pode estar marcada pelo sentimento de frustração. Tal sentimento tenderia a oferecer dificuldade para a mobilização de uma imagem de si condizente com a de um profissional realizado e estaria representada em uma identidade profissional desestabilizada. Com intenção de investigar especificamente sobre a valorização como profissional questionamos os entrevistados sobre o tema.

[...] Tanto que, até hoje, quando eu falo, as pessoas dizem “nossa, tu é bailarino!? **Tá, mas o que tu faz na tua vida?**” **Eu sou bailarino, eu vivo disso entendeu? Eu vivo de ser bailarino**, de dar aula, sou professor de dança contemporânea também, dou aula de dança de salão (CS4h, 2018) [grifo nosso].

Eu sinto que ainda falta uma maturação pra esse universo maior, que não é o da dança, entender o que é ser um artista, independente de ser bailarino ou não. **Parece que a gente ainda brinca de dancinha pro resto**. Eu acho que não tem um reconhecimento. Claro que, **eu ando num meio que reconhece meu trabalho, que me conhece há muito tempo**, mas saindo desse núcleo, **acho que ainda a arte é vista como algo que não tem um valor tão importante**. E principalmente hoje, que a gente está vivendo um momento político estranho, momentos bizarros, onde cultura e educação estão mais ou menos de lado, eu acho que a gente tem que realmente pensar nisso e se afirmar. **Me sinto realizada com que eu realizei até agora, mas eu quero mais**. (CH1m, 2018) [grifo nosso].

Nesses relatos, e no seguinte, percebemos uma dualidade entre estar feliz com a profissão e ao mesmo tempo considerando-se “não reconhecido” ou “não valorizado” enquanto profissional. As sensações descritas no trecho abaixo se alinham com as ponderações de Dubar (2005) sobre a importância do reconhecimento social para uma identidade profissional estabilizada

[...] em termos institucionais, que são esses órgãos públicos, eu não vejo que sou respeitado. Tanto que a Secretaria Municipal de Cultura “não tá nem aí” pra bailarinos. **E esta falta de reconhecimento também traz suas**

**consequências, que são, além das consequências subjetivas, de frustração, uma incapacidade de “ser gente”, também uma falta de reconhecimento pra gente conseguir viver do que a gente faz.** Porque é muito duro, a gente estar vivendo, fazendo o que a gente gosta e não está recebendo pelo que a gente faz. Porque as contas dos meses, elas sempre chegam pra gente, não tem como fugir delas. (ES1h, 2018).

Conseguimos identificar nos depoimentos a desvalorização desta profissão em relação ao trabalho que fazem, contudo os profissionais entrevistados, em sua maioria, mobilizam uma imagem positiva de ser bailarino/a. O sentimento de frustração, vindo da desvalorização e do baixo reconhecimento de suas competências, não trouxe aos profissionais entrevistados “dificuldade para a mobilização de uma imagem de si condizente com a de um profissional realizado ou uma identidade profissional desestabilizada”, conforme Ghisleni.

Entretanto, conforme depoimentos, a sociedade parece não conseguir identificar que o ofício do artista requer um longo processo de formação profissional. Todo o processo de criação coreográfica, ensaios, aulas técnicas de preparação corporal, significa trabalho, e não apenas o momento do espetáculo. Lembrando que a remuneração nesta área é mediante a execução do espetáculo, muitas vezes não levando em consideração todo o preparo dos artistas para a performance. O artista necessita se manter sempre pronto para o trabalho, mesmo sem nenhuma programação estabelecida, pois as oportunidades podem aparecer a qualquer momento. No caso de bailarinos, é preciso manter o corpo saudável e preparado tecnicamente diariamente. Os artistas são profissionais que trabalham diariamente, sem ter a garantia do espetáculo ao vivo, ou seja, sem garantias de remuneração.

Eu acho que o grande problema da dança aqui, aqui porque nós estamos falando de Porto Alegre, mas eu acredito que não só aqui, **a gente só recebe por espetáculo, ninguém valoriza o teu trabalho anterior. O teu ensaio, o que tu pensa, o que tu também estuda, o que tu te prepara pra estar na cena. E este envolvimento anterior, que tem um tempo de maturação, que tem um tempo de... ninguém reconhece isso como trabalho profissional.** Então, lá no fim, tu faz a divisão do cachê, do que sobrou, depois que o iluminador ganhou, que o cenógrafo ganhou, que o figurinista ganhou, o que sobrar a gente divide para os bailarinos, então assim, é a realidade. (CH1m, 2018) [grifo nosso].

Em vários relatos, e no a seguir em particular, as dificuldades de receber ou negociar uma remuneração, ainda que expressem uma desvalorização social, deixam claro também um auto reconhecimento enquanto profissional e uma valorização do seu papel de artista.

E em alguns momentos, a gente dá os valores pra contratação e as pessoas acham muito caro, e questionam se não tem como ir pra divulgar seu trabalho. Oi?! Que mundo tu vive, filha?! Tu vai chamar um dentista pra cuidar do teu dente pra divulgar o trabalho dele? Eu ficava sem saber como responder isso. **Cadê o respeito com o profissional. Mesmo que um advogado, um médico, qualquer outra profissão, paga uma faculdade, uma universidade, paga de alguma forma alguma coisa pra estudar, eu pago tanto quanto ou até mais.** Então é profissão igual e o meu valor é esse. (PA2h, 2018) [grifo nosso].

Assim, mesmo em falas que explicitam as dificuldades, como a selecionada abaixo, o tom de realização com a profissão, e a arte como um todo, se faz presente.

Então, esse ano, o primeiro semestre foi bem difícil financeiramente, quer dizer, acaba implicando na realização. Emocionalmente se está sempre completa, principalmente porque eu também trabalho com teatro. Eu acho que a dança e o teatro me completam. E no segundo semestre eu comecei a ter mais alunos, então, a situação financeira melhorou, eu não tenho trabalhado muito com dança, me apresentado, porque eu estou grávida. É mais dando aula e como teatro que eu tenho me sustentado, **mas eu trabalho só com isso [arte]**. Então este segundo semestre foi bem satisfatório, mas é que são altos e baixos, esse que é o grande problema. O segundo semestre geralmente é muito bom pra teatro, pra dança é mais difícil, sempre é mais difícil. (CH2m, 2018) [grifo nosso].

A valorização e o reconhecimento da profissão tem influência direta na realização do bailarino em sua profissão. Por este motivo se questionou acerca da opinião do entrevistado quanto à realização dentro da profissão.

**Não me vejo fazendo outra coisa.** Vai acontecer de me ver numa cadeira de rodas, mas estou dando aula igual. (PA3m, 2018) [grifo nosso].

Muito! Em alguns momentos as dificuldades (financeiras, físicas, mentais..) falam bem alto, mas **acredito que a realização, o orgulho de ter chegado até aqui, em um país que não valoriza a arte como deveria e que apresenta inúmeras dificuldades, é maior.** (CS1m, 2018) [grifo nosso].

Neste mesmo sentido, podemos identificar o lado artístico de glamour, fama e reconhecimento do público, talvez um dos motivos, além da satisfação pessoal em desenvolver este trabalho, pelo qual o profissional das artes insiste em continuar no ofício.

A minha família, os meus amigos, eu sinto que eles valorizam muito. E, claro, os meus colegas. Mas sim acho que, com certeza, que eu poderia me sentir mais valorizada. Mas eu percebo que as pessoas acham legal quando eu falo que sou bailarina. Mas a dança ainda não faz muito parte da vida das pessoas. **Dois vezes eu fui reconhecida na rua,** e isso eu achei muito

interessante, porque participei de um trabalho com o Muovere, que é na rua, o “Desvio”. E daí, um dia eu estava comendo um cachorro quente, lá no Rosário, sentada na praça, daqui há um pouco vinha vindo um homem, assim, na minha direção que perguntou: Tu não é bailarina? Respondi que sim. Ele disse: Eu vi o “Desvio”. E aqui na Cidade Baixa também, mas daí, este tinha visto um espetáculo da Cia. H. (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Conforme podemos observar nestes depoimentos, apesar das dificuldades financeiras, dos preconceitos que cercam a profissão de artista e a pouca valorização do bailarino, a maioria dos entrevistados afirmam terem amor pelo que fazem e orgulho de trabalharem com arte, não apresentando nenhuma intenção de deixar inteiramente de fazê-lo. Alguns comentam que tem intenções de apostar em outra formação ou atuação em outra área, mas sem abandonar de todo a dança.

O que nos leva primeiramente às reflexões de Pollak que considera importante enfatizar que...

[...] quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual (POLLAK, 1992, p. 7).

Apesar dos questionamentos da sociedade e cobranças familiares, o profissional bailarino não sente necessidade de “rearrumações” de identidade. Também podemos refletir acerca do discurso de Wainwright e Turner (2006), que afirmam que a dança está atrelada ao conceito de vocação, sendo este mais forte do que o conceito de trabalho ou ocupação, e sendo talvez também superior ao conceito de ofício e profissão. A ideia de vocação normalmente está relacionada ao sacrifício e sublimação, e, geralmente, aquele que é movido pela vocação tem uma personalidade que é colocada à prova pelas incontáveis dificuldades que se apresentam pelo caminho e o pouco reconhecimento pelo seu esforço (WEBER, 2000).

Destacamos a declaração de um dos entrevistados que poderia concluir acerca da postura deste profissional diante de sua profissão: “Porque é uma arte, é uma postura, tanto que vários trabalhos que a gente, [...] a gente fez sem dinheiro, a gente fez pelo amor” (ES1h, 2018).

Finalizando este capítulo sobre atuação profissional, consideramos relevante refletir junto ao entrevistado acerca da ADPF 293, devido às ameaças diretas à profissão de artista. No decorrer do levantamento teórico deste estudo, em 2018, a ação judicial, publicada em 2013, começou a tramitar novamente pelo Supremo Tribunal Federal. Conforme já esclarecemos, a ADPF 293 questionava a obrigatoriedade do diploma ou de certificado de capacitação para registro profissional (DRT) no Ministério do Trabalho, como condição para o exercício das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões. Nenhum dos entrevistados, contudo, conheciam com profundidade a respeito desta ação de descumprimento de preceito fundamental (ADPF) 293, e os riscos que sua votação traria à profissão de artista, como podemos verificar nos depoimentos a seguir.

Na verdade, **eu faço um pouco de ideia, mas eu não consegui ainda esmiuçar tudo, pra eu ter a minha conclusão sobre isso [...]** Mas **é alguma coisa a ver com a extinção do registro profissional**, né? E só pelo fato de ser uma extinção do registro profissional, já assusta, porque a gente já vive num contexto que é, de certa forma, dificultoso, que a gente tem carência de recursos públicos, que a gente tem n empecilhos. Quando a gente tem esse registro, que nem eu, que tenho esse registro na delegacia de trabalho e também do SATED, extinguir isso é como acabar com a profissão. E isso dá uma preocupação bastante grande. Mas eu também acho que, isso vem também muito de acordo com o contexto social, de tudo que está acontecendo hoje. [...] Enfim, as artes estão sendo caladas, querem calar as artes [...] (PA1h, 2018) [grifo nosso].

**Não participei de nenhuma reunião** [do SATED-RS sobre a ADPF293]. Só sei que **é a briga, porque querem tirar o artista como profissão**. [...] de certa forma, como que a gente não é profissional? A gente estuda igual, a gente gasta igual, paga horrores em aula, viaja pra tudo quanto é canto, gastando absurdo, se atualiza sempre e não é profissão (ES2h, 2018) [grifo nosso].

O risco que esta ADPF trouxe à profissão dos artistas aparentemente não chegou ao conhecimento dos profissionais bailarinos entrevistados neste estudo. A maioria tinha vaga informação a respeito e não compreendiam a extensão do problema. De todo modo, esta ação acabou por não ser votada no Superior Tribunal Federal.

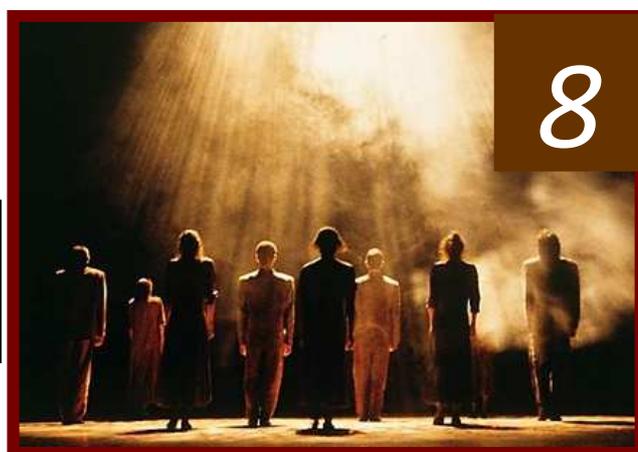
Verificamos que os depoimentos analisados neste capítulo apontam para um comportamento quanto ao corpo (preparação técnica, saúde e disponibilidade), ao ambiente de atuação (companhias municipais e grupos independentes) e mercado de trabalho (salário, projetos, estabilidade, postura política) bem semelhante. Esse

processo de análise está alinhado com as afirmações de Candau (2014) que considera que:

todo grupo profissional valoriza os comportamentos apropriados e reprime os demais a fim de produzir uma memória adequada à reprodução de saberes e fazeres e à manutenção de uma identidade da profissão. A aquisição de uma identidade profissional ou, mais genericamente, de uma identidade vinculada a poderes e saberes não se reduz apenas a memorizar e dominar certas habilidades técnicas: ela se inscreve, na maior parte dos casos, nos corpos mesmos dos indivíduos” (p. 118-119).

Possivelmente outras experiências ou sentimentos sobre estes tópicos sejam comuns, mas não foram julgados relevantes de serem compartilhados. Um exemplo é a questão da valorização da profissão que há quase que uma unanimidade de se considerar realizado mesmo com uma não valorização financeira. Talvez esse seja um elemento de reforço: o fato de ser persistente e capaz de desempenhar múltiplos papéis e profissões seja considerado algo positivo e identificador de todos do “grupo”. Nesta reflexão, podemos considerar as afirmações de Pollak (1992), que esclarece que o sentimento de identidade pode ser tomado no sentido da imagem de si, para si e para os outros. Ou seja, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (p. 5).

Carreira



## 8 CARREIRA

Neste bloco refletimos acerca dos elementos de projeção profissional, citados por Ghisleni (2010) em seu quadro, no processo de construção da identidade profissional, relacionados com a categoria “carreira” estabelecida pelo estudo. Desta forma, as questões se referem às oportunidades de trabalho na área; o significado de ser bailarino para o entrevistado, o perfil do bailarino no Rio Grande do Sul, projeção para o futuro e expectativas na profissão. Incluímos ainda reflexões sobre o paradoxo de Mozart, aspectos a cerca do registro MEI e a situação de invisibilidade profissional do bailarino no contexto oficial da profissão.

Os depoimentos indicam que os cursos de graduação em dança não influenciam diretamente na atuação técnica do profissional bailarino, mas no contexto profissional, como mercado de trabalho, formação de público, etc. Pode-se considerar o bailarino como um profissional não acadêmico, um profissional por experiência. Verificamos este fato pelo depoimento de um dos bailarinos da Companhia Municipal de Porto Alegre:

Eu até, assim, prestei o vestibular na ULBRA, passei e comecei a fazer o curso de dança na ULBRA. Só que eu particularmente, quando eu entrei no curso, eu não gostei muito do curso. Primeiramente porque não era feito... **não tinha uma distinção entre quem já era bailarino e quem não era bailarino.** Então tinha gente de N profissões {...} Pra mim como bailarino, eu achei um pouco, o curso, maçante assim, sabe? (PA1h, 2018) [grifo nosso].

Para este bailarino os cursos acadêmicos estão preparando os profissionais para o próprio ambiente acadêmico:

Na verdade a faculdade, ela te molda pra um caminho mais acadêmico. Eu, como bailarino, vejo isso. E eu não queria seguir essa linha acadêmica. Meu intuito é ser bailarino, aquele bailarino do palco, aquele bailarino prático, e eu acho que as faculdades não trabalham isso. Se tivesse realmente um curso que nem a Ópera de Paris, sei lá, que trabalhasse os alunos desde cedo, pra que fosse, realmente, pra que fosse um mundo da dança, ok, mas no atual momento eu acho que é diferente, os bailarinos estão **procurando a faculdade pra ter mais uma certificação de que a dança está sendo, talvez, valorizada, e que está sendo vista, dentro do Brasil e do nosso, enfim, como uma profissão mesmo.** Eu acho que esta parte do curso acadêmico, ela serve pra isso também. [Pra comunidade] reconhecer o bailarino como profissão (PA1h, 2018) ) [grifo nosso].

Ao mesmo tempo, sua fala revela questões sobre valorização e preconceito acerca da profissão, tema abordado no capítulo 7 - e falta de reconhecimento da profissão pela sociedade (invisibilidade) que abordaremos em maior profundidade a seguir, neste mesmo capítulo. Outros entrevistados concordam que estes cursos superiores não têm influência direta na atuação do profissional bailarino:

Acredito que a formação em dança foi complementar a minha prática, penso que foi essencial por me transformar em uma profissional mais completa e, principalmente, mais aberta a reflexões sobre a prática, o que, a meu ver, é muito importante principalmente durante um processo de criação. Não acho que a academia tenha superado de alguma forma toda a minha caminhada no mundo da dança, **ela foi**, na minha vida, **mais importante por despertar o gosto pelo estudo e pela pesquisa**, tanto que iniciei outra graduação e pretendo continuar no meio acadêmico. (CS1m, 2018) [grifo nosso].

Agora estou fazendo a licenciatura em dança da UFRGS. Que essa é a minha formação de dança. Eu fiz também a formação em uma técnica somática e dou aula disso. **Mas daí já vai pra um outro lugar, não de bailarina, é algo que também compõe, mas não especificamente como bailarina** (CH1m, 2018) [grifo nosso].

Identificamos que geralmente, no ensino formal de dança, o perfil do profissional formado bacharel é fortemente marcado pelo traço do intérprete de dança (seja ele intérprete-criador ou apenas intérprete), ou seja, o bailarino especificamente; e a formação do licenciado em dança qualifica-o para o trabalho em instituições educativas escolares e não-escolares, tanto no âmbito do ensino, como professor da educação básica, quanto em outras dimensões do trabalho educacional, fazendo parte dessa formação profissional a experiência investigativa bem como de reflexão acerca de aspectos políticos e culturais da ação educativa.

Acredito que no exercício de bailarino o crescimento de universidades vem encorajando trabalhos mais independentes, por as pessoas possuírem mais experiência e material corporal maior. Mas **nas oportunidades de trabalho não vejo muita mudança**, pois, a meu ver, o crescimento de formação profissional é anulado pela falta de incentivo do governo, que por falta de verba na cultura acaba por dificultar alguns processos (CS1m, 2018) [grifo nosso].

Entretanto, conforme constatamos nos depoimentos dos bailarinos profissionais, sugere-se que o ensino acadêmico de dança não está chegando à cena. Mas na opinião da maioria dos entrevistados, os cursos de graduação em

dança estão influenciando o ambiente profissional no que diz respeito mais à formação de público.

Quanto mais cursos, mais oficinas tiver, **mais mercado e mais consumo eu acho que vai ter** (PA4m, 2018) [grifo nosso].

Acreditam ainda que o mercado de trabalho que se abre com estes cursos são dentro do ensino de dança em escolas municipais ou estaduais, ou ainda, a possibilidade de carreira acadêmica, e não na atuação no palco.

Eu acho que **influenciou o mercado de trabalho em termos não tão artísticos, mas mais no sentido da academia**. Muitas escolas estaduais e municipais pedem professor com graduação em dança. Nesse sentido, os cursos de dança influenciaram no mercado de trabalho. Para surgir esse reconhecimento. Alguns bailarinos resolveram fazer o curso de dança pra poder trabalhar “profissionalmente”, pra ter a titulação. O profissional agora, ele está mais preparado pra professor porque surgiram, e ainda está tendo bastante, concurso pra professores de dança em Universidades. Agora, por exemplo, tem um concurso em Pelotas, que estão precisando de professores de dança. Há pouco tempo, teve em Santa Maria, também teve na UFRGS, pra ser professores de dança nesses cursos. Alguns desses alunos são atuantes no meio artístico e outros são mais docentes mesmo. (ES1h, 2018) [grifo nosso].

A universidade tornou-se uma oportunidade de emprego estável. Por outro lado, a pesquisa realizada indica que no Rio Grande do Sul as academias e escolas livres acabam sendo as reais formadoras dos bailarinos aptos a atuar em Companhias e Grupos Profissionais de Dança, confirmando a afirmação de Navas (2010).

Nas entrevistas realizadas com os diretores das companhias, verificamos que nas seleções para profissionais bailarinos das companhias, tanto municipais quanto independentes, não existe a exigência de diplomação acadêmica na profissão. Também constatamos que todos os diretores entrevistados (Airton Tomazzonni, Carlinhos Santos, Ivan Motta e Eduardo Severino) não possuem formação formal de dança e, como já mencionamos anteriormente, somente Eduardo Severino atua como bailarino. Severino comenta que alguns bailarinos convidados da sua companhia possuem formação formal e inclusive são professores universitários. Ele comenta acerca dos cursos superiores em dança:

Eu acho que esta formação superior em dança, ela vem a agregar. Não é que ela vai criar coreógrafos ou vai criar bailarinos, ela vai lapidar estas pessoas e cada um vai seguir seu rumo, se quer ser criador, se quer continuar sendo intérprete. Até porque é uma galera bem jovem, e tem

tempo pra saber que rumo tomar, que caminho tomar. Mas eu acho bem positivo. Eu curto! Quando a gente estava na Usina, a Lu Paludo, a Cibele Sastre, a Carlinha Vindramin, todas elas lá naquele espaço independente, faziam proposições de projetos de extensão de Curso de Dança, para o espaço [sala 209]. Porque elas conseguiam fazer com que todas suas turmas fossem pra lá. Quantos “Dias Internacionais da Dança” a gente fez lá, exatamente com essa galera, da UERGS, da UFRGS, da ULBRA, quando a ULBRA existia. Então a gente sempre teve essa relação muito próxima com as universidades.

A formação profissional do bailarino, neste seu novo contexto de formalidade (acadêmico), assume as responsabilidades e papéis, que vão além da transmissão e construção de conhecimentos teóricos e práticos, perfazendo uma responsabilidade maior, além do desenvolvimento de uma consciência crítica e emancipatória do bailarino e, mesmo indiretamente, no contexto de atuação profissional.

Quanto às expectativas de futuro, os entrevistados não foram muito otimistas. Apesar da paixão pela profissão, uns pensam até mesmo em sair do país e outros em entrar para a área acadêmica, entretanto sem nunca abandonar totalmente a dança.

Há frequentes menções ao nosso atual momento político e econômico.

No atual momento, dentro de todo o contexto econômico, político, social, que nós estamos vivendo aqui na... né, em Porto Alegre, no Brasil, não só em Porto Alegre, **a minha projeção, na verdade, como bailarino, seria trabalhar fora do Brasil.** Bem sinceramente. [...] eu nunca quis ser um bailarino fora do Brasil, eu nunca tive essa expectativa. [...] Então, isso pra mim era muito claro. Mas hoje, no atual contexto, que as coisas andam, eu estou pensando nisso (PA1h, 2018) [grifo nosso].

Junto à questão política e econômica, há uma constatação de que sempre foi difícil para esta profissão e um sentimento e expectativa de continuidade de produção na área, como ilustrado nesta fala:

Eu vejo que as pessoas não param de produzir. **Como é uma área que nunca teve nada, não teve fomento, não é que perdeu o fomento, não teve, a gente sempre produziu muito no que a gente pode,** um empresta isso, outro empresta aquilo, a gente nunca teve subsídio. Então a gente continua produzindo, eu tenho visto muitas boas produções, apesar do péssimo momento. **Enquanto a gente tiver força, vontade, a gente vai fazer.** Eu não sei até quando, porque eu tenho visto que os equipamentos que a gente precisa, salas, que a gente usa do município, do estado, teatro, estão se acabando. Ninguém pensou mas a gente está com esses lugares que a gente precisa pra se apresentar muito mal conservados, isso é ruim. Eu não sei se isso vai perdurar ou não, eu não vejo perspectiva de investimento nessa área. Mas ao mesmo tempo a gente continua fazendo, em espaços alternativos, a nossa produção. Se vai terminar? Não vai. Se vai ser melhor ou pior? Não sei. De alguma forma a gente se auto alimenta

nas crises também. Eu tenho uma expectativa sempre de continuidade, que a gente não pode parar (CH1m, 2018) [grifo nosso].

Mais uma vez um comportamento de resiliência e persistência, que afinal foi encontrado nos depoimentos em geral, se faz presente mesmo em meio a falas de tom sombrio.

Bem, **grávida**, sabe, **trabalhando com arte**. É muito louco! **Vou esperar pra ver o que vai acontecer, mas de forma nenhuma eu penso em fazer outra coisa**. Porque é isso, depois de um tempão a gente acabou abrindo o Espaço N, que é um coletivo, e que é onde a gente dá aula. Eu fico pensando sobre o futuro e, claro, que as vezes dá uma desesperança, mas é que não é também uma coisa de agora, já faz uns 3 anos que a gente vem nessa coisa assim, quem trabalha com arte. A gente não vai desistir porque a gente sabe que a arte é importante pra vida do ser humano. No decorrer desse nosso histórico político, principalmente agora, eu vejo a galera mais unida e mais “garruda” ainda. Isso dá um pouco de esperança. Pensando assim: se o pior acontecer, se a gente ficar cada vez mais sucateado e desvalorizado, tem muita gente comigo, tem muita gente na mesma situação e tem muita gente que vai continuar lutando pelo que acredita. Dá muita esperança, de uma certa forma. (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Há também preocupações decorrentes a limitações de desgaste corporal. Já contextualizado anteriormente, há preocupação sempre expressa em manter-se em forma, e junto a isso, é frequente a preocupação com uma “temporalidade” da profissão. Isso leva, muitas vezes, a planejar uma formação de ensino superior dentro ou fora da área da dança.

Eu **penso em fazer faculdade. Justamente pra agregar mais a minha profissão**. Eu penso agora num futuro bem próximo fazer fisioterapia. [...] acho que vai auxiliar na dança. Acho que mais pela questão que já estou chegando a uma certa idade em que o corpo já está... em alguns momentos, ele já reclama de certas coisas... E eu gosto muito de ser professor, então, mais pra isso, agregar a esta formação, de ajudar os meus alunos também e estar envolvido com a dança sempre. Eu acho que, dependendo do trabalho que tu faça e onde tu esteja, vai te limitar, quando chega um certo ponto. Mais por este sentido, porque, de energia eu quero muito continuar, minha ideia é dançar até os 60, quem sabe até mais. Enquanto eu tiver vida e espírito, eu estou dançando, nem que seja só um butoh<sup>31</sup>. [...] E como eu vejo que sim, num momento eu vou ter que parar, não parar de dançar, mas diminuir esta quantidade de ser bailarino e ser

<sup>31</sup> O Butoh ou Butô (em japonês: 舞踏) é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata (9 de março de 1928 - 21 de janeiro de 1986) na década de 1950 o butô é também inspirado nos movimentos de vanguarda: expressionismo, surrealismo, construtivismo, entre outros. O **butoh** mistura elementos do teatro tradicional japonês e da mímica. No **butoh**, os corpos são pintados de branco, os movimentos são lentos e a postura é contorcida. O **butoh** mescla imagens que vão da decadência, medo e desespero ao erotismo, êxtase e tranquilidade. – BAIOCCHI, Maura. **Butoh: Dança Veredas Dalma**. São Paulo: Palas Athenas, 1995.

mais formador, de realmente criar bailarinos. [...] de ser formador, quem sabe coreógrafo, também, penso nisso. Quem sabe, um dia, eu tenha meu grupo, alguma coisa assim. Obviamente sempre envolvido com dança, com arte. (PA2h, 2018) [grifo nosso].

Vários bailarinos indicam a profissão de professor como seu futuro. Abaixo há duas falas distintas: um planejando uma alteração da profissão de bailarino para professor de dança e outro que busca agregar a profissão de docente para continuar dançando

Para mim, ser bailarina profissional traz uma felicidade imensa, poder trabalhar com o que eu amo é muito satisfatório, porém sei o quanto foi difícil e o quanto batalhei para poder ter essa oportunidade também, por isso sei que devo muito ao meu esforço. **Honestamente tenho maiores projeções visando o futuro na educação em dança no que na profissão de bailarina**, sei que tenho muito ainda para dançar mas algumas insatisfações e desgastes vem me levando para um lado que parece trazer um retorno maior no momento atual. Tenho expectativas de futuramente trazer oportunidades e facilitar caminhos para crianças e jovens que estejam na mesma busca que já estive, que a minha experiência possa de algum modo facilitar o sonho de outras pessoas (CS1m, 2018) [grifo nosso].

**Eu me vejo sendo um professor de dança. Na área acadêmica, numa Universidade.** Justamente por isso [dificuldades de mercado no contexto atual] que eu vejo este caminho, essa rota de fuga, que é poder utilizar meu conhecimento, meu capital corporal e intelectual na forma de professor. **Professor-artista porque além de poder dar aula eu vou poder dançar também.** Com um tempo muito mais restrito, porque dependendo de onde eu der aula, eu não vou ter tanto tempo pra me dedicar assim à dança. (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Mesmo com tantos relatos indicando preocupação com “sobrevivência financeira” e “planos de futuro”, fica presente em muitos relatos uma desatenção com sua gestão de carreira de bailarino. A maioria planeja migração de atuação. Isso remete às discussões anteriormente feitas sobre o “paradoxo de Mozart” de Bendassolli e Wood Jr. (2010), ou seja, possuir o sonho da liberdade de criação e da autonomia profissional, porém condicionado pela necessidade de encantar a audiência e convencer consumidores a comprar seus produtos. Os profissionais bailarinos, por exemplo, geralmente sofrem com a falta de planejamento de suas carreiras, desinteresse em desenvolver suas qualidades administrativas, dificuldade de identificar seus direitos e deveres e, principalmente, a falta de habilidade com

números. Essas habilidades administrativas e financeiras são necessárias para que não se venha a ter problemas quando se registra uma MEI<sup>32</sup>.

Ao realizar entrevista com os diretores das companhias e grupos independentes selecionados para o estudo, se obteve depoimentos que comentavam acerca da necessidade do bailarino profissional ter um registro de MEI (micro empresa individual) para concorrer em editais e/ou participar das audições da Companhia Municipal da capital. Essa exigência se mostrou um fator problemático para a organização financeira dos bailarinos. A criação da lei complementar nº 128/2008 faz surgir, no Brasil, a figura do Microempreendedor Individual (MEI), com o propósito de possibilitar que diversos profissionais pudessem sair da ilegalidade, adequando-se às legislações federal, estadual e municipal, sobretudo tributária; além de permitir o exercício regular da profissão de diversos trabalhadores autônomos. O MEI é uma forma de regularização de quem trabalha por conta própria ou é empreendedor. Sendo microempreendedor individual, é possível ter CNPJ, emitir notas fiscais e contribuir para a aposentadoria. A mídia e os órgãos governamentais procuram divulgar as vantagens do MEI, porém acabam não informando os enormes desafios que ela oferece, principalmente para quem não está acostumados às atividades de contabilidade e administração de empresas.

Corroborando com a ideia do “paradoxo de Mozart”, Martins (2015) afirma, sobre a questão de registro de MEI, que atualmente os artistas precisam comercializar seu talento criativo para conseguir serem incluídos na produção artística. Ou seja, eles têm que se envolver com pessoas que tem potencial de oferecer oportunidades de trabalho. Este antagonismo arte-comércio exige do artista

---

<sup>32</sup> Isso porque bailarinos com registro de MEI têm obrigações e tributos, precisam pagar impostos. Ele paga um valor fixo mensal de acordo com a sua atividade. Se o mês for extremamente ruim para ele e não tiver renda, ainda assim, como MEI, ele precisa pagar o valor relativo à sua contribuição mensal. Se não o fizer, terá que arcar com multas e juros. Ele terá um custo alto para fechar ou alterar custos da empresa: enquanto que para formalizar-se ele não paga nada, se quiser encerrar suas atividades, pagará taxas maiores do que empresas com outro regime de tributação. O MEI não precisa de contador, então as obrigações ficam todas sob responsabilidade do profissional. Todo microempreendedor individual deve seguir uma rotina mensal para se manter regularizado, preenchendo um relatório mensal de receitas e realizando o pagamento da DASN-MEI. Anualmente, o MEI também é obrigado a entregar a Declaração Anual Simplificada que consolida as informações de faturamento e declarar imposto de renda de pessoa jurídica. Não esquecendo que deverá declarar imposto de renda de pessoa física igualmente. Como MEI, o bailarino também não se aposenta por tempo de contribuição, isso só ocorre se tiver experiência anterior como CLT e contribuir separadamente com o prazo restante, o direito a aposentadoria é somente em casos de morte e invalidez, sendo que o valor da aposentadoria é de apenas um salário mínimo.

uma integração de motivação pelo trabalho artístico e entendimento das lógicas econômicas e preocupações sobre um valor de mercado.

Desta forma se sentiu a necessidade de incluir no questionário elaborado para os bailarinos, uma questão sobre este tema. Praticamente todos responderam ter MEI, incluindo diretores, a exceção dos bailarinos da Cia Municipal de Caxias e dos que não poderiam por já terem outro tipo de registro como empresa, pois existe uma regra do MEI que estabelece que o empreendedor individual é a pessoa que trabalha por conta própria e que se legaliza como pequeno empresário; não é permitido que um vínculo empregatício (emprego com carteira assinada) seja substituído pela condição EI, portanto o MEI não é e nem pode ser um empregado formal de uma empresa, situações que comprovem vínculo empregatício são proibidas.

Não tenho MEI. Como eu trabalhei na Cia. [Cia. Municipal de Porto Alegre] como ensaiadora, isso foi uma exigência posterior lá, em função das contratações do município, que tinha um problema dos vínculos empregatícios, então foi pedido que todo mundo fizessem um MEI. **Eu não posso ter MEI, porque eu sou sócia de uma empresa limitada**, então tu não pode ter MEI. **Então eu pedi que fosse por RPA**<sup>33</sup>, mesmo com todos os descontos que tem, era o único jeito de eu poder receber legalmente. [O registro MEI] foi uma solução que, pelo que eu entendi, concluíram que era o melhor jeito de não haver tantos descontos e de impostos para os bailarinos. E pra não ter problemas com os vínculos empregatícios que a RPA traz. Como eles fazem audições, eles têm que recontratar e recontratar. Era um modo de todo mundo ser autônomo e não criar esses vínculos e dar uma agilidade pro processo todo, que a máquina do estado desconhece ainda como tratar um artista efetivamente. Eu acho que ainda tem pra crescer nisso. (CH1m, 2018)

**Eu não tenho MEI, porque eu sou sócia, com a Luca, na Lucida Desenvolvimento Cultural Ltda. Me.**, a produtora, e tenho o Espaço N. A primeira vez que eu fiz o DRT de bailarina foi com 16, 17 anos, com esse grupo lá da Lenita Ruchel (CH2m, 2018) [grifo nosso].

Encontramos a situação descrita acima dentro do ambiente de atuação dos bailarinos no Rio Grande do Sul, principalmente nas Companhias Municipais de

---

<sup>33</sup> Recibo de Pagamento Autônomo - Trata-se de um documento que formaliza o vínculo entre uma empresa e o profissional autônomo ou liberal. Isso ocorre quando o trabalhador é contratado para realizar determinado trabalho, mas não tem CNPJ para emitir uma nota fiscal. (BIDU CORRETORA DE SEGUROS E SERVIÇOS DE INTERNET. **Você sabe o que é RPA?** Descubra aqui! São Paulo: Bidu, 2019. Disponível em: <https://www.bidu.com.br/previdencia-privada/o-que-e-rpa/>. Acesso em: 5 maio 2019.

Dança. Ao analisarmos o edital de 2017<sup>34</sup> para seleção de bailarinos para a Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre, encontramos uma relação de documentos a serem apresentados para inscrição. Entre eles aparece o item 2.4.1, sobre a necessidade de o candidato ter Contrato Social ou Estatuto ou Certificado MEI (Micro Empresa Individual) com finalidade cultural. Verificou-se que os bailarinos do elenco apresentaram um registro de MEI. Verificamos que também os grupos independentes acabam por terem que recorrer ao registro de MEI para poder concorrer a editais e inscrever projetos culturais.

[...] e no momento eu sou também, como eu tenho minha produtora, né, porque eu precisava também ter uma... dentro dessa questão de ser bailarino, eu precisava ter um registro, uma empresa, pra poder dar nota (fiscal), então **eu tive que abrir uma micro empresa** pra poder também garantir, né, e fazer toda aquela questão de tributos e tudo o mais. Toda a parte burocrática, né, e juntamente com as leis. Eu sou também sócio de uma escola em Novo Hamburgo, de dança, trabalho como professor lá também, e tenho a minha empresa que é micro empreendedora, que é uma produtora, na qual eu também trabalho. A minha produtora é “Dotom Produções”. [...] Todas as companhias que tu dança, hoje em dia, tu tem que ter uma empresa pra tu poder dar nota. Como é que tu vai comprovar que tu... porque eles fazem por contrato e aí neste contrato, geralmente, tu tem que despendar nota pra ti, né... Entendeu? **A minha empresa, hoje em dia, ela é referente mais ao meu trabalho como bailarino**, vamos dizer assim, do que outra [atividade] (PA1h, 2018) [grifo nosso].

**Tenho MEI. Eu fiz porque a gente participou do edital FUNPROARTE e pra participar do FUNPROARTE, todas as pessoas que se submetessem ao projeto teriam que ter MEI.** Eu não utilizei o MEI ainda, porque eu fiz MEI só pro projeto. Todo o micro empresário tem que pagar o INSS pra deixar o MEI ativo, então, a única coisa que eu faço é pagar o INSS e fazer a declaração, que é a declaração de rendimento da micro empresa. A MEI geralmente é assim, tu utiliza a MEI quando a pessoa que te contrata exige e tu tem que apresentar nota fiscal. Mas se a gente vai montar um espetáculo que é feito por nós, a gente não usa. E quando a gente participa de editais, **alguns editais pedem a MEI, aí tem que ter, esse registro de CNPJ de micro empresário** (ES1h, 2018) [grifo nosso].

Em resumo, hoje em dia se faz necessário aos artistas, não somente um registro profissional (DRT), mas também um registro como pessoa jurídica (CNPJ). E o bailarino deve se tornar um pequeno empresário de si mesmo e seu nome artístico deve se tornar um nome fantasia de uma microempresa individual. Entretanto são poucas as funções na área de arte e cultura que estão elencadas na lista de

<sup>34</sup> PORTO ALEGRE. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Seleção de bailarinos/bailarinhas para Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre 2017**. Porto Alegre: Secretaria de Cultura, 2017. Disponível em: [http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu\\_doc/2017editai\\_cia-danca\\_2017.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/2017editai_cia-danca_2017.pdf). Acesso em: 10 out. 2017.

ocupações permitidas para MEI. Bailarino, por exemplo, não existe. Neste sentido, o ator Alberto de Avyz (2011, s.p.) comenta em um blog da área da cultura:

Ao analisar o meio por onde o trabalhador pode se tornar 'empresa pessoal', deparei-me com alguns dissabores enquanto artista; poucas funções na área de arte e cultura estavam elencadas. Estaríamos nós, artistas e realizadores culturais, fadados ao eterno anonimato funcional/trabalhista? E deparei-me com uma das questões mais discutidas desde a criação do MEI e seu cruzamento com os meios culturais [...].

Juntamente com o estudo da MEI e das análises do Ministério do Trabalho (capítulo 3), a questão da invisibilidade que permeou alguns relatos do capítulo 7, se mostra presente nos dados oficiais de forma estrutural.

Hoje, diante do levantamento realizado no Programa de Disseminação das Estatísticas do Trabalho (PDET) do Ministério do Trabalho, através das tabelas da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), para atualização dos dados de Segnini (2008), apresentado no capítulo 3, encontramos essa situação, talvez, mais preocupante da invisibilidade da profissão.

Os dados coletados e registrados oficialmente em tabelas pelo RAIS dividem os indivíduos ocupados no país, ou seja, com vínculos ativos, em vínculos CLT e vínculos estatutários. Entretanto, acreditamos que o registro de tipo de contratação do profissional bailarino se modificou com a criação da lei complementar nº 128, que fez surgir no Brasil, a figura do Microempreendedor Individual (MEI). Os profissionais artistas, incluindo os bailarinos e todos os profissionais da dança, acabaram por se registrarem como MEI para dar continuidade à atuação profissional na área. Desta forma não são ocupados de vínculo CLT, nem estatutários. São microempresas com CNPJ.

Por outro lado, como a função de "bailarino" não está elencada na lista de ocupações permitidas para MEI, este profissional acaba se registrando como qualquer outro profissional mais aproximado ao da dança, tornando-se "invisível" nos registros oficiais. Desta forma, a situação atual do bailarino no país é a de uma profissão que existe e é atuante no contexto artístico e cultural, mas não existe nos registros oficiais. A inexistência do profissional bailarino não acontece somente na lista de ocupações para registro de MEI. Encontramos como parte do depoimento já

analisado no capítulo 7, quando comentamos acerca da valorização e preconceito, a seguinte situação:

Um fato que eu acho interessante comentar é que quando eu fui abrir uma conta no banco e eles perguntaram qual era minha profissão, eles buscaram naquela tabela de profissões e não tinha bailarino. Eu não lembro o que eu coloquei. Artista, eu acho. Então, tive esse problema. (ES1h, 2018).

O que comprova que em listas e tabelas oficiais não existe a profissão de bailarino. Esta situação traz problemas para a profissão como dificuldades de posicionamento político, reivindicações profissionais, de mercado de trabalho, salário digno, espaço de atuação, além de dificuldades no processo de construção da identidade profissional pelo fator limitador da não valorização, preconceito e falta de reconhecimento pela sociedade. Esta situação de invisibilidade traz um sentimento de frustração que, conforme Ghisleni (2010), tenderia a oferecer dificuldade para a mobilização de uma imagem de si condizente com a de um profissional realizado e estaria representada em uma identidade profissional desestabilizada.

Entretanto, qual o motivo do bailarino não existir como profissão no Brasil?

Esta dificuldade de se firmar como profissão não é uma situação da atualidade e nem mesmo do bailarino brasileiro. Conforme levantamento bibliográfico, aprofundamento e análise de textos realizados com finalidade de contextualização para este estudo (e que gerou material textual para elaboração de trabalho de evento<sup>35</sup>), historicamente é possível constatar a dificuldade principalmente na profissionalização do artista da dança. Geralmente essa profissionalização tem origem em escola de danças pertencente a um teatro. Foi desta forma na França, na Rússia e, também, no Brasil. Provavelmente porque originalmente, antes da dança ser uma arte autônoma, ela pertencia ao teatro, como mera coadjuvante de alguns trechos de óperas. As escolas e Companhias que se estruturaram dentro de teatros (geridos por governos municipais ou estaduais) costumam ter seus trabalhos em continuidade, mantendo sua existência por maior tempo e se firmando como mercado de trabalho estável.

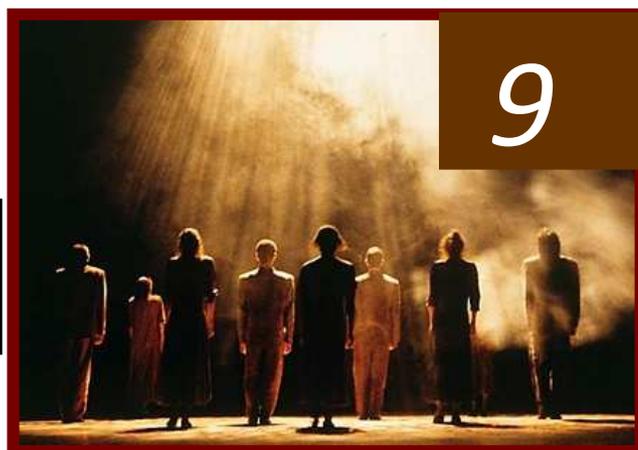
---

<sup>35</sup> TRINDADE, Ana Ligia; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. Contexto profissional do bailarino: aspectos históricos. *In: JORNADAS MERCOSUL*, 4., 2016, Canoas. **Anais...** Canoas: Unilasalle, 2016. p. 385-397.

Entretanto esta realidade não é encontrada no Estado do Rio Grande do Sul, onde são raras as iniciativas de profissionalização e constituição de mercado de trabalho estável. Contudo, além da permanência por mais de 20 anos da Companhia Municipal de Caxias do Sul, iniciou em 2014: uma Companhia Municipal de Dança em Porto Alegre que ainda encontra-se ativa. Essa nova companhia configura-se, talvez, numa nova realidade para o profissional bailarino no Estado. Entretanto, em seus últimos editais de seleção do profissional bailarino, surge a obrigatoriedade de registro de MEI para concorrer à vaga na Companhia. Na tentativa de oferecer um mercado de trabalho estável no município, a Companhia acaba por ajudar na situação de invisibilidade deste profissional.

A situação de invisibilidade traz dificuldades ao profissional, como possibilidade de mobilização e postura política para reivindicar remuneração adequada, estabilidade no emprego, direito a aposentadoria e outras lutas trabalhistas. Este contexto é, sem dúvidas, um fator limitador no processo de construção da identidade no trabalho que restringem, por conseguinte, a construção da identidade profissional.

## Considerações Finais



## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O embasamento teórico levantado nos capítulos iniciais desta tese, acerca de identidade, profissão, formação e atuação do bailarino, teve a finalidade de contextualização para este estudo que aponta para configuração de algumas características pessoais e/ou profissionais considerando, sobretudo, a diversificação que se apresenta na formação e atuação do bailarino nesta primeira década do sec. XXI.

Acompanhando seu contexto profissional, o bailarino apresenta geralmente um perfil enquanto empreendedor dedicado a carreiras *freelance*, ou enquanto trabalhador independente de patrões ou instituições. Também um profissional capaz de assumir atividades, dentro e fora do campo da dança, como forma de continuar avançando em sua carreira como bailarino profissional. Assim, almejando distinguir um conjunto de informações e características pessoais e/ou profissionais que identifiquem um profissional artista da área da dança, encontrou-se um sujeito versátil e bem adaptado ao contexto atual de mudanças no mercado de trabalho contemporâneo. Mudanças que, segundo Baruch (2004) consiste na migração do padrão de carreiras lineares – estáticas e rígidas – para carreira multidirecionais – dinâmicas e fluidas. Um sistema de emprego seguro válido para toda a vida, com previsibilidade de ascensão e estabilidade financeira, está sistematicamente desaparecendo, inclusive no campo da dança. Abre-se cada vez mais espaço a um novo acordo de trabalho que coloca a relação entre empregado e empregador como uma constante negociação aberta, o que parece estar se ampliando com a popularização do uso de MEI, não apenas para contratações em projetos, mas até mesmo para fazer parte de companhias e grupos.

Verifica-se que, de fato, esta nova realidade de mercado não se configura em uma novidade para os profissionais da dança no Brasil. O bailarino em seu contexto profissional, dificilmente se encontra em situação de ter uma organização, seja particular ou governamental, responsável pela evolução de sua carreira. Podemos observar neste estudo, que o profissional da dança sempre teve em suas mãos a condução de sua carreira e os relatos indicam que superar estes e outros desafios se faz presente ao longo de todas as trajetórias profissionais.

Entretanto encontramos uma situação frente a esta nova organização do ambiente de trabalho que pode ampliar a noção de invisibilidade da profissão de

bailarino, relatada por alguns dos bailarinos entrevistados. O que nos leva a acreditar que talvez este novo acordo de trabalho, no Brasil, ampliado com o surgimento do MEI, se configura em um contexto que não reconhece o profissional bailarino em sua plenitude dos números oficiais do país. A situação atual do bailarino no país é a de uma profissão que existe e é atuante no contexto artístico e cultural, mas não existe nos registros oficiais em sua total representatividade. A existência de dados que subestimam o número de profissionais bailarinos ativos pode ter implicações nas decisões de políticas públicas, incluindo diminuição de espaços de atuação. Esta situação traz ainda problemas para a profissão como dificuldades de posicionamento político, reivindicações profissionais, de mercado de trabalho, salário digno, espaço de atuação, além de dificuldades no processo de construção da identidade profissional pelo fator limitador da não valorização, preconceito e falta de reconhecimento pela sociedade.

A análise dos dados coletados ao longo desta pesquisa explicita que a identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul passa pelo sentido intrínseco da atividade (valores); tempo e intensidade de dedicação; e instâncias de reconhecimento e consagração, (prêmios, audições, concursos e outros). Este terceiro elemento demonstra que o status do artista é protegido por títulos e certificados de outro tipo que não necessariamente um acadêmico. A notoriedade, consagração e reconhecimento do artista passam pela consistência do percurso artístico como: a trajetória artística (participação em concursos, prêmios); número e tipo de apresentações (espetáculos, amostras, etc.) realizadas; reputação dos equipamentos culturais (galerias, museus, teatros), eventos onde o artista participa; capital social (redes de relações privilegiadas); visibilidade; tempo de dedicação e entrega à arte; e coerência e homogeneidade do percurso. Vários destes momentos marcantes nas trajetórias dos bailarinos foram narrados durante as entrevistas.

Constatamos que o bailarino tem paixão em exercer sua profissão, apesar de poucos sobreviverem somente da sua “arte” de dançar. No Rio Grande do Sul, verificamos que são profissionais submetidos à constante incerteza face à garantia do trabalho, que dependerem de projetos artísticos que, quando contemplados, são por tempo determinado e curto. Em sua maioria necessitam dividir-se entre várias atividades de sua área artística: bailarino, coreógrafo, ensaiador e professor. Não sendo raro apresentar a necessidade de dividir seu tempo com outra área de atuação.

Ainda como traços que identificam o grupo, o profissional bailarino inicia sua formação e profissionalização bem jovem, atribui importância à postura, disciplina e compromisso, que identificam a vida profissional. Possui preocupação com o físico, em manter o corpo em forma para a atividade física da dança. Apresenta uma profunda identificação com a sua profissão, com o conteúdo das suas atividades e com o estilo de vida que lhe é inerente. Apresenta um comportamento de resiliência e persistência frente às dificuldades financeiras e é capaz de desempenhar múltiplos papéis e profissões, lutando contra as incertezas e assumindo os possíveis riscos da profissão. Mobiliza uma imagem positiva de ser bailarino/a. O sentimento de frustração, vindo da desvalorização e do baixo reconhecimento de suas competências, não traz dificuldade para a mobilização de uma imagem de si condizente com a de um profissional realizado ou uma identidade profissional desestabilizada, sendo que o tom de realização com a profissão, e a arte como um todo, se faz presente em seus relatos. Apesar das dificuldades financeiras, dos preconceitos que cercam a profissão de artista e a indicação de pouca valorização social, o bailarino tem amor pelo que faz e orgulho de trabalhar com arte.

Observa-se, neste estudo, a popularização do uso da MEI, a falta de representatividade nos registros oficiais, a necessidade de exercer diversas atividades artísticas – inclusive gestor de si mesmo. Assim, para o grupo de bailarinos entrevistados, a identidade deste profissional envolve a questão de remuneração, tempo de dedicação e instâncias de reconhecimento.

Cabe ainda destacar que, o levantamento bibliográfico, aprofundamento e análise de textos realizados para este estudo, além de ter se constituído embasamento teórico para os capítulos iniciais desta tese, acerca de identidade, profissão, formação e atuação do bailarino, com finalidade de contextualização para este estudo, gerou material textual que foi publicado como trabalhos de eventos (“Considerações sobre identidade no contexto dos profissionais bailarinos no RS”<sup>36</sup> e “Contexto profissional do bailarino: aspectos históricos”<sup>37</sup>), artigos de periódicos (“O

---

<sup>36</sup> TRINDADE, Ana Lígia; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. Considerações sobre identidade no contexto dos profissionais bailarinos no RS. *In*: FREITAS, Ernani Cesar de; SARAIVA, Juracy Assmann; HAUBRICH, Gislene Feiten (Orgs.). **Diálogos interdisciplinares: cultura, comunicação e diversidade no contexto contemporâneo** [recurso eletrônico]. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2017. ISBN 978-85-7717-207-8. p. 81-94.

<sup>37</sup> TRINDADE, Ana Lígia; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. Contexto profissional do bailarino: aspectos históricos. *In*: JORNADAS MERCOSUL, 4., 2016, Canoas. **Anais...** Canoas: Unilasalle, 2016. p. 385-397.

bailarino e seu contexto profissional: um estudo acerca da identidade profissional”<sup>38</sup> e “O bailarino no Brasil é um profissional ou uma microempresa? Discussões acerca da MEI como forma de atuação profissional”<sup>39</sup>) e capítulo de livro (“Transmissão e memória: reflexões no contexto da dança”<sup>40</sup>). Há ainda um artigo em avaliação (intitulado “A arte da dança e seu contexto profissional”), que pode ser considerado o embrião do capítulo 4.

Acredita-se que a compreensão do processo de constituição identitária do profissional bailarino traga contribuições para sua formação e melhoria de sua prática nas Companhias, o que resultaria em melhor qualidade no seu ambiente de trabalho, bem como, das condições e conseqüentemente no espetáculo e nas artes. A intenção, entretanto, não foi a de chegar a uma conclusão final, uma vez que se considera o caráter da transitoriedade das configurações identitárias e das imagens do bailarino. Por se tratar de um fenômeno tão móvel, inconstante, mutante e líquido, consideramos identidade um tema a ser sempre reanalisado conforme contexto social, político, histórico e cultural, permitindo desta forma a realização de desdobramentos desta pesquisa. Contudo, considera-se que o desenvolvimento desta pesquisa trouxe esclarecimentos acerca de memória e identidade profissional na área da dança, gerando material de estudo e consistindo também em contribuição acadêmica.

Assim, consideramos também que muitas indagações e questionamentos que surgiram ao longo deste estudo servirão de embrião para futuros trabalhos de pesquisa como levantamentos quantitativos acerca da profissão em arte, para análise acerca da idade de iniciação na formação informal em dança, avaliação da diferença quanto a gênero e nível econômico-social, correlacionamento da disponibilidade de equipamentos culturais e de verbas públicas e editais de projetos culturais com número de companhias e espetáculos. Finalmente, todo o material transcrito também permitirá análise sob outros vieses.

---

<sup>38</sup> TRINDADE, Ana Lígia; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. O bailarino e seu contexto profissional: um estudo acerca da identidade profissional. **R. Inter. Interdisc. INTERthesis**, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 01-19, set./dez. 2018. DOI: 10.5007/1807-1384.2018v15n3p01.

<sup>39</sup> TRINDADE, Ana Lígia; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. O bailarino no Brasil é um profissional ou uma microempresa? Discussões acerca da MEI como forma de atuação profissional. **Revista Moringa**, v. 1, n. 1, p. 29-48, 2019. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2177-8841.2019v1n1.46468>

<sup>40</sup> TRINDADE, Ana Lígia; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. Transmissão e memória: reflexões no contexto da dança. In: BERND, Zilá; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. **Memória cultural, herança e transmissão**. Canoas: Ed. Unilasalle, 2017. p. 113-126.

## Referências



## REFERÊNCIAS

ABBOTT, A. **The system of professions**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

AGOSTINI, Bárbara Raquel. Como as bailarinas clássicas percebem seus corpos sob a influência da cultura corporal da dança: um estudo que aborda corpo e subjetividade. *In: CONGRESSO NORDESTE DE CIÊNCIAS DO ESPORTE*, 3., 2010, Ceará. **Anais...** Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2010. Disponível em: <<http://congressos.cbce.org.br/index.php/conece/3conece/paper/viewFile/2236/976>> Acesso em: 20 jul. 2016.

ANGELIN, Paulo Eduardo. Profissionalismo e profissão: teorias sociológicas e o processo de profissionalização no Brasil. **REDD: Revista Espaço de Diálogo e Desconexão**, Araraquara, v. 3, n. 1, jul/dez. 2010.

AQUINO, Dulce. Dança e universidade: desafio à vista. *In: GODART, Humberto... [et al.]. Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.p. 37-51.

AVYZ, Alberto. O MEI, o ator e o humorista. **Cultura Digital**, 28 maio 2011. Disponível em: <http://culturadigital.br/deavyz/2011/05/28/meiumorista/> Acesso em: 14 ago. 2018.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BARUCH, Y. Transforming career: from linear to multidirectional career paths – organizational and individual perspectives. **Career Development International**, v. 9, n. 1, p. 58-73, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENDASSOLLI, Pedro F. **Significado do trabalho e carreira artística**: relatório 28/2009. [S.l.]: FGV, 2009. Disponível em: <[https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/13434/Pedro%20Bendassollinpp\\_rel%C3%B3rio%20final\\_p3.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/13434/Pedro%20Bendassollinpp_rel%C3%B3rio%20final_p3.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> Acesso em: 20 dez. 2017.

BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD JR., Thomaz. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. **O&S**, Salvador, v. 17, n. 53, p. 259-277, abr./jun. 2010.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Ed., 2010. Coleção Ciências da Educação; v. 12.

BORGES, Vera. Artistas, organizações e mercados de trabalho artísticos: do teatro para os outros mundos da arte. In: VILLAVERDE, Manuel et al. (Eds.). **Itinerários: a investigação nos 25 anos do ICS**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008. p. 523-538.

BRASIL. GOVERNO FEDERAL. **Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978**. Brasília: Governo Federal, 1978. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6533.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm)> Acesso em: 29 abr. 2016.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Nacional de Artes. **Editais Procultura**. 2013. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/editaisfunarte-procultura/>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Nacional de Artes. **Política Nacional das Artes**: relatório de atividades: março de 2015 a maio de 2016. Brasília: FUNARTE, 2016.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Instituições de Educação Superior e Cursos Cadastrados**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <http://emec.mec.gov.br/> Acesso em: 10 jul. 2018.

BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO. **Classificação brasileira de ocupações**. 2016. Disponível em: <<http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/home.jsf>> Acesso em: 28 abr. 2016.

BRASIL, MINISTÉRIO DO TRABALHO. **Classificação brasileira de ocupações**. 2019. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/BuscaPorTitulo.jsf>. Acesso em: 16 maio 2019.

BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO. **Relação Anual de Informações Sociais**. 2017. Disponível em: Online: <http://pdet.mte.gov.br/aceso-online-as-bases-dados/> Acesso em: 15 maio 2019.

BRASIL. Programa de Disseminação Das Estatísticas Do Trabalho. **Relação Anual de Informações Sociais**: tabelas. Brasília: Ministério do Trabalho, 2019.

BRASIL. SENADO FEDERAL. **Projeto de Lei do Senado Nº 644, de 2015**. Brasília: Senado Federal, 2015.

BRASIL. SENADO FEDERAL. Comissão de assuntos sociais aprova regulamentação dos profissionais da dança. **Agência Senado**, Brasília, 02 mar 2016. Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/03/02/comissao-de-assuntos-sociais-aprova-regulamentacao-dos-profissionais-da-danca>> Acesso em: 22 ago 2016.

CAMARGO, Vinicius; TAKARA, Jacqueline. Profissão: artista – profissão do artista em perigo? Uma análise sobre o que é a DRT e a luta dos artistas e técnicos por seus direitos. **Esquerda Marxista** – Corrente Marxista Internacional, 6 abr. 2018.

Disponível em: <https://www.marxismo.org.br/content/profissao-do-artista-em-perigo-uma-analise-sobre-o-que-e-a-drt-e-a-luta-dos-artistas-e-tecnicos-por-seus-direitos/>  
Acesso em: 4 jul. 2018.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CAPPELLI, P. **The new Del at work**. Boston: Harvard Business School Press, 1999.

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. O artista como trabalhador. *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS*, 8., 2015, Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2015. Disponível em:  
<[https://www.ifch.unicamp.br/formulario\\_cemarx/selecao/2015/](https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2015/)> Acesso em: 28 jun. 2017.

CORRÊA, Josiane Franken; NASCIMENTO, Flávia Marchi. Ensino de dança no Rio Grande do Sul: um breve panorama. **Conceição - Conception**, v. 1, n. 3, p. 53-68, dez. 2013.

DANTAS, Mônica *et al.* **Temas, técnicas e procedimentos de criação em dança contemporânea**: construindo de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande do Sul. 2010.

DUBAR, Claude. **A socialização**: construção das identidades sociais e profissionais. Tradução. Andréa Stahal M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EHRENBERG, Mônica C. **A Dança como conhecimento a ser tratado pela Educação Física escolar**: aproximações entre formação e atuação profissional. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 2003.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FARIA, Ederson de; SOUZA, Vera Lúcia Trevisan de. Sobre o conceito de identidade: apropriações em estudos sobre formação de professores. **Psicol. Esc. Educ. (Impr.)**, Maringá, v. 15, n. 1, p. 35-42, jun. 2011.

FARO, A. J. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1986.

FREDERICKSON, Jon; ROONEY, James F. How the Music Occupation Failed to Become a Profession. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 21, n. 2, dez. 1990.

FREIDSON, Eliot. **Renascimento do profissionalismo**. São Paulo: EDUSP, 1998.

FREIDSON, Eliot; CHAMBOREDON, Jean-Claude; MENGER, Pierre-Michel. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. **Revue française de sociologie**, v. 27, n. 27-3, p. 431-443, 1986.

GHISLENI, Angela Paña. **A contribuição da identidade no trabalho na construção da identidade profissional**: uma análise de fisioterapeutas atuantes em Unidades de Terapia Intensiva. 212 f., 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. Tradução de Sonia Taborda. **Revista Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, maio 2005.

HUGHES, Everett C. **Men and their work**. Glencoe: The Free Press, 1958.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. *In*: JODELET, Denise. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. p. 18-66.

KRONEMBERGER, Gabriela Almeida. Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.16, n. 2, p. 10-24, 2016.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisa, amostragem e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2013.

LIMA, Maria do Socorro Carneiro de. **Imagem e identidade**: estudo sobre o professor universitário. 462f., 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

MAGALHÃES, Mauro de Oliveira. Propriedades psicométricas da versão brasileira da escala de comportamento com a carreira. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 33, n. 2, p. 304-3017, 2013.

MARTINS, Carliria Amarante. **Vantagens e desafios enfrentados pelo microempreendedor individual**. 67 f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Contábeis) – Centro Universitário Municipal de São José, São José, 2015.

MENEZES, Bibiana. A dança no Rio Grande do Sul: mercado de trabalho. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE DANÇA, 1., 2001, Porto Alegre, RS. **Anais...** Porto Alegre: Movimento, 2001. p. 78-87.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento, pesquisa qualitativa em saúde**. São Paulo: Hucitec, 1992.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 61-77.

MORA, Ana Sabrina. Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica. **Revista Question**, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, n. 17, 2008. Disponível em: <<http://perio.unlp.edu.ar/question>>.

MOREIRA, Rui. Encontros setoriais da dança. *In*: BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. **Política Nacional das Artes**: relatório de atividades: março de 2015 a maio de 2016. Brasília: FUNARTE, 2016. p. 76-8.

MOTTA, Ivan. [**Sobre a Companhia H.**]. [Entrevista concedida a] Ana Lígia Trindade. Porto Alegre, 2017.

NACHT, Antonia Kjellerup. **A profissão de bailarino na cidade do Rio de Janeiro**: mercado de trabalho, relações profissionais, decisões de carreira e identidade profissional. 148f. 2009. Dissertação (Mestrado em Administração) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2009.

NAVAS, Cássia. Centros de formação: o que há para além das academias? *In*: TOMAZZONI, Airton; WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (orgs.). **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 57-66.

NEVES, Juliana Cunha Lima. Bailarinas e bailarinos: uma etnografia da dança como profissão. **Cadernos Pagu**, n.41, p. 201-238, jul./dez. 2013.

NEVES, Juliana Cunha Lima. **Entre o ar e o chão**: *metier* de bailarino na cidade de São Paulo. 296 f., 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2010.

NUNES, Leandro. Julgamento do registro de artista é retirado do calendário do STF. **O Estado de São Paulo**, 20 abr. 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,julgamento-do-registro-de-artista-e-retirado-do-calendario-do-stf,70002277447>> Acesso em: 16 maio 2018.

NUSSBAUMER, Gisele; BOTELHO, Isaura. Políticas culturais para as artes. 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/announcement/view/158>> Acesso em: 07 jul. 2017. dências.

PACHECO, Ana Julia P. A Dança na Educação Física: uma revisão da literatura. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 21, n. 1, p.117-124, set. 1999.

PARSONS, Talcott. The professions and social structure. **Social Forces**, v. 17, n. 4, maio 1939.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; SOUZA, João Batista Lima de. Formação superior em dança no Brasil: panorama histórico-crítico da constituição de um campo de saber. **Inter-Ação**, Goiânia, v. 39, n. 1, p. 19-38, jan./abr. 2014.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Transcrição e tradução de Monique Augras.

PORTO ALEGRE. CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA. **Sancionada a lei que cria a Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre**. Porto Alegre: Conselho Municipal de Cultura, 2017. Disponível em: <<http://cmcpoa.blogspot.com.br/2017/01/>> Acesso em: 13 dez. 2017.

RABELO, Amanda O. A remuneração do professor é baixa ou alta? Uma contraposição de diferentes referenciais. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 57-88, abr. 2010.

RANNOU, J.; ROHARIK, I. **Les danseurs**: un métier d'engagement. Paris: La Documentation Française, 2006.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais. **Intratextos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2013.

ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira do Couto; ARNOLDI, Marlene Aparecida Gonzalez Colombo. **A entrevista na pesquisa qualitativa**: mecanismos para validação dos resultados. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Pensar, agir e organizar o campo da cultura. In: BARBALHO, Alexandre. **Política cultural**. [Salvador]: Secretaria de Cultura da Bahia, 2013. p. 2.

SANTOS, Carlinhos. [**Sobre a Companhia Municipal de Caxias do Sul**]. [Entrevista concedida a] Ana Lígia Trindade. Porto Alegre, 2017.

SCHÖN, D. A. **Educando o profissional reflexivo**: um novo design para o ensino e a aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SEGNINI, Liliana. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. *In*: COSTA, Albertina de Oliveira et al. (Orgs.). **Mercado de trabalho e gênero**: comparações internacionais. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 337-355.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estud. sociol.**, Araraquara, v. 16, n. 30, p.177-196, 2011.

SEGNINI, Marina Petrilli. Prazer e sofrimento no trabalho artístico. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL, 2., 2006, Pará. **Anais**: trabalhos completos. Pará: Universidade Federal do Pará, 2006. Disponível em: <[http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/ii\\_congresso\\_internacional/temas\\_livres/ii\\_con.\\_prazer\\_e\\_sufrimento\\_no\\_trabalho\\_artistico\\_tl.pdf](http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/ii_congresso_internacional/temas_livres/ii_con._prazer_e_sufrimento_no_trabalho_artistico_tl.pdf)> Acesso em: 28 jun. 2017.

SEGNINI, Marina Petrilli; LANCMAN, Selma. Sofrimento psíquico do bailarino: um olhar da psicodinâmica do trabalho. **Laboreal**, v. 7, n. 1, p. 42-55, 2011.

SEVERINO, Eduardo. [**Sobre a Eduardo Severino Companhia de Dança**]. [Entrevista concedida a] Ana Lígia Trindade. Porto Alegre, 2018.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Na pauta da lei**: trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses (1934-1963). 224f. 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

SOUZA, Ludmilla. Registro da profissão de artista e músico é questionado no STF. **Agência Brasil**, 10 abr. 2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2018-04/registro-da-profissao-de-artista-e-musico-e-questionado-no-stf> Acesso em: 4 jul. 2018.

SOUZA, Mariana Jantsch. A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. **Revista Graphos**, v. 16, n. 1, p. 91-117, 2014.

STRAZZACAPPA, Márcia. Dança na Educação: Discutindo questões básicas e polêmicas. **Pensar a Prática**, v. 6, jul./jun. 2002-2003, p. 73-85.

STRAZZACAPPA, Márcia. O ensino de dança: dos cursos livres à universidade. *In*: STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papyrus, 2006. p. 11-14.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papyrus, 2006.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

TERRA, Ana. Onde se produz o artista da dança? *In*: TOMAZZONI, Airton; WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (orgs.). **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 67-76.

THROSBY, D. **Economics and culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

TOLFO, Suzana da Rosa. A carreira profissional e seus movimentos: revendo conceitos e formas de gestão em tempos de mudanças. **rPOT**, v. 2, n. 2, p. 39-63, 2002.

TOMAZZONI, Airton. [**Sobre a Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre**]. [Entrevista concedida a] Ana Lígia Trindade. Porto Alegre, 2017.

URQUIZA, Marconi de Albuquerque; MARQUES, Denilson Bezerra. Análise de conteúdo em termos de Bardin aplicada à comunicação corporativa sob o signo de uma abordagem teórico-empírica. **Entretextos**, Londrina, v. 16, n. 1, p. 115-144, jan./jun. 2016.

VARGAS, Hustana Maria. Sem perder a majestade: “profissões imperiais” no Brasil. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.15, n.28, p.107-124, 2010.

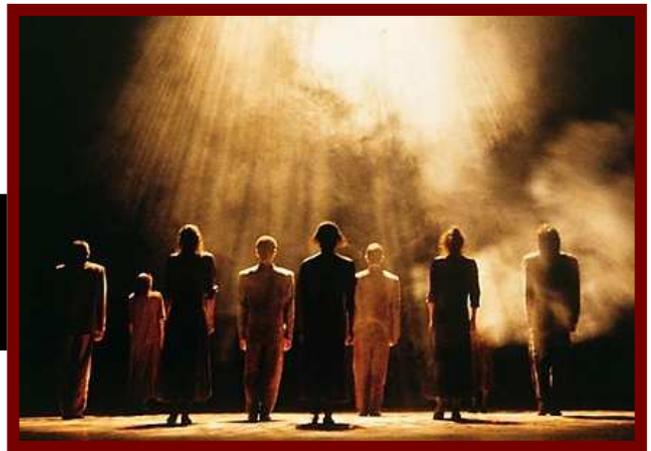
WAINWRIGHT, S. P.; TURNER, B. S. Just crumbling to bits? An exploration of the body , ageing, injury and career in classical ballet dancers. **Sociology**, Londres, v. 40, n. 2, p. 237-255, 2006.

WILENSKY, Harold. The professionalization of everyone? **American Journal of Sociology**, v. 70, n. 2, p. 137-158, set. 1964.

WEBER, M. **Ciência e política**: duas vocações. São Paulo: Cultrix, 2000.

WOSNIAK, Cristiane. Bacharelado e/ou licenciatura: quais são as opções do artista da dança no Brasil? *In*: TOMAZZONI, Airton; WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (orgs.). **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 121-136.

# APÊNDICES



**APÊNDICE A – Diário de Campo – roteiro**

DIARIO DE CAMPO – D1	
ROTEIRO – ANOTAÇÕES DE CAMPO	
Data: _____ Horário: _____	
Local: _____	
Código Grupo de Estudo: _____	
Cia. <input type="checkbox"/>	Grupo <input type="checkbox"/>

I – Descrição dos dados coletados (manifestações verbais, ações, atitudes, etc.).

II – Descrição do contexto no qual os dados foram levantados (local, quantidade de pessoas, ambiente, etc.).

III - Atividades realizadas (o que? Quando? Como? Com quem? Por quê? Para que? Para quem?).

IV - Sujeitos envolvidos.

V – O que mais chamou minha atenção – qual sentimentos houve.

VI - Desenvolvimento: (dúvidas / questionamentos).

VII – Avaliação – reflexões desenvolvidas a partir desses dados.

VIII – Referências utilizadas – ideias, referências teóricas que podem fundamentar esta reflexão - links para outros textos, imagens, etc.

IX - Planejamento para a próxima observação.

## APÊNDICE B – Questionário

### Informações para o(a) participante voluntário(a):

Você está convidado(a) a responder este questionário que faz parte da coleta de dados da pesquisa “Identidade do Profissional Bailarino no Rio Grande do Sul”, sob responsabilidade do(a) pesquisador(a) Ana Lígia Trindade, sob orientação do(a) Prof (a) Dr(a) Patrícia Kayser Vargas Mangan. Caso você concorde em participar da pesquisa, leia com atenção os seguintes pontos: a) você é livre para, a qualquer momento, recusar-se a responder às perguntas que lhe ocasionem constrangimento de qualquer natureza; b) você pode deixar de participar da pesquisa e não precisa apresentar justificativas para isso; c) sua identidade será mantida em sigilo; d) caso você queira, poderá ser informado(a) de todos os resultados obtidos com a pesquisa, independentemente do fato de mudar seu consentimento em participar da pesquisa.

---

Favor marcar com um **X** a sua opção.

#### 1. Sexo:

Masculino

Feminino

#### 2. Idade: \_\_\_\_\_

#### 3. Nível de formação:

Doutorado

Mestrado

Especialização

Graduação

Outro

#### 4. Curso:

Dança (Bailarino/Bacharel)

Outro

Se outro, qual? \_\_\_\_\_

#### 5. Tipo de formação profissional (Bailarino):

Informal (Academias/Escolas)

Formal (Faculdades/Universidades)

#### 6. Tempo de formação (Bailarino):

1 ano ou menos

mais de 1 a 3 anos

mais de 3 a 5 anos

mais de 5 a 10 anos

mais de 10 anos

#### 7. Tempo de atuação como bailarino:

1 ano ou menos

mais de 1 a 3 anos

mais de 3 a 5 anos

mais de 5 a 10 anos

mais de 10 anos

#### 8. Registro profissional (Bailarino):

DRT

SATED

Outro

#### 9. Tempo em que você está na empresa (Companhia/Grupo):

1 ano ou menos

mais de 1 a 3 anos

mais de 3 a 5 anos

mais de 5 a 10 anos

mais de 10 anos

#### 10. Carga horária diária:

4 horas

6 horas

8 horas

Outra. Qual: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE C – Roteiro de Entrevista (Direção – R1)

<b>ENTREVISTA/DIREÇÃO – R1</b>	
<b>DADOS GERAIS</b>	
Entrevistadora: _____	
Entrevistado: _____	
Local: _____	Data: _____
Horário de início: _____	Horário de término: _____
<b>ROTEIRO – QUESTÕES FIXAS</b>	
<p>1 – Descreva a estrutura de sua Cia., como funciona, etc. (Investigar acerca da organização e funcionamento da Cia./Grupo de Dança e como surgiu a CIA./Grupo)</p> <p>2 – Sua Cia. Tem algum registro como empresa, como CNPJ, ou outro tipo de registro? (Verificar registro de empresa ou semelhante e como é realizado pagamento dos profissionais)</p> <p>3 – Como a Cia. realiza a seleção dos profissionais bailarinos, como é feita a contratação? (Verificar se a seleção é realizada através de audição (critérios) ou semelhante e como é realizada a contratação, porque selecionou esta forma)</p> <p>4 – Como a situação política e cultural do país afeta sua Cia.? (Investigar situação política, social e cultural da Cia./Grupo frente ao mercado e acerca do profissional bailarino)</p> <p>6 – Quais suas expectativas de futuro? (Verificar expectativas de futuro para a Cia./Grupo)</p>	
<b>ROTEIRO - QUESTÕES ALTERNATIVAS</b>	
<p>7 – Você realiza outras atividades que não a de diretor na Cia./Grupo? Qual(is)? (Investigar a necessidade de atuação em outras atividades)</p> <p>8 – O que você vê de negativo e positivo nisso? (Verificar as comparações entre as/os ofícios/profissões de bailarinos e outros)</p>	

**APÊNDICE D – Roteiro de Entrevista (Bailarino(a) – R2) / versão 1**

<i>ENTREVISTA/BAILARINO – R2</i>
<b>DADOS GERAIS</b>
Entrevistadora: _____
Entrevistado: _____
Local: _____ Data: _____
Horário de início: _____ Horário de término: _____
<b>ROTEIRO – QUESTÕES FIXAS</b>
1 – Fale um pouco sobre sua formação como bailarino. (Investigar acerca da formação do bailarino, sê formal ou informal, suas motivações, etc.)
2 – Em qual momento você se sentiu um profissional na sua área (dança)? (Detectar o que ele considera que o fez profissional)
3 – Você acredita ter obtido as competências definidas em sua graduação em Dança, e as utiliza em sua profissão e atuação dentro da Cia./Grupo? (Verificar ligação formação/atuação na profissão)
4 – Você tem alguma outra profissão ou ofício além de bailarino? Qual? Por quê?
5 - Você se sente valorizado no dia-a-dia de seu trabalho como bailarino? (Investigar se o profissional se sente reconhecido no trabalho e quem o reconhece – os colegas bailarinos, outros profissionais da dança, público e/ou familiares)
6 – Já se sentiu desvalorizado em alguma situação? (Investigar se o entrevistado já se sentiu desrespeitado por colegas bailarinos, outros profissionais da dança, público e/ou familiares)
7 – Você detectou algum problema em declarar sua profissão de bailarino? (Investigar se o profissional se sente constrangido por afirmar ser bailarino e porque)
8 – Você se realiza com sua profissão de bailarino?
9 – Qual a sua projeção para o futuro? Quais as suas expectativas?
<b>ROTEIRO - QUESTÕES ALTERNATIVAS</b>
10 – Você realiza outras atividades que não a de bailarino na Cia./Grupo? Qual(is)? (Investigar a necessidade de atuação em outras atividades)
11 – O que você vê de negativo e positivo nisso? (Verificar as comparações entre as/os ofícios/profissões de bailarinos e outros)

## APÊNDICE E - Roteiro de Entrevista (Bailarino(a) – R2) / versão 2

<i><b>ENTREVISTA/BAILARINO – R2</b></i>	
<i><b>DADOS GERAIS</b></i>	
Entrevistadora: _____	
Entrevistado: _____	
Local: _____ Data: _____ Horário de início: _____ Horário de término: _____	
<b>ROTEIRO – QUESTÕES FIXAS</b>	
<b>Formação Profissional</b>	
1 – Fale um pouco sobre sua formação como bailarino (formal ou informal, suas motivações para a escolha de ser bailarino, etc.)	
2 – Caso você tenha alguma formação formal, você acredita ter obtido as competências definidas em sua graduação em Dança, e as utiliza em sua profissão e atuação dentro da Cia./Grupo? (analise a ligação formação/atuação na profissão)	
3 – Você tem alguma outra profissão ou ofício além de bailarino? Qual? Por quê?	
4 – Em qual momento você se sentiu um profissional na sua área (dança)? (o que você considera que o fez profissional)	
<b>Cotidiano Profissional / Atuação</b>	
5 – Como é seu dia-a-dia na profissão?	
6 - Você se sente valorizado no dia-a-dia de seu trabalho como bailarino; ou já se sentiu desvalorizado em alguma situação? (se sente reconhecido no trabalho e quem o reconhece – os colegas bailarinos, outros profissionais da dança, público e/ou familiares ou já se sentiu desrespeitando por colegas bailarinos, outros profissionais da dança, público e/ou familiares)	
7 – Você detectou algum problema em declarar sua profissão de bailarino? (se sente ou, alguma vez se sentiu constrangido por afirmar ser bailarino e porque)	
8 – Você se realiza com sua profissão de bailarino?	
9 - O que acha sobre os espaços de atuação da profissão (oportunidades e mercado de trabalho no Rio Grande do Sul e Brasil)	
<b>Carreira</b>	
10 - Houve um crescimento de cursos de dança no Brasil e no Rio Grande do Sul. Você acha que isso está influenciando nas oportunidades de trabalho na área? (formação formal do profissional está modificando o contexto profissional e de trabalho?)	
11 - O que significa ser bailarino profissional para você? E qual a sua projeção para o futuro? Quais as suas expectativas?	
<i><b>QUESTÕES ALTERNATIVAS</b></i>	
12 – Você realiza outras atividades que não a de bailarino na Cia./Grupo? Qual(is)? (Investigar a necessidade de atuação em outras atividades)	
13 – O que você vê de negativo e positivo nisso? (Verificar as comparações entre as/os ofícios/profissões de bailarinos e outros)	
<i><b>QUESTÕES INCLUIDAS 2018/2019</b></i>	
14 – Você tem MEI? Por quê?	
15 – Você está a par da nova tramitação da ADPF 293 (Ação de Descumprimento de Preceito Fundamental)? Sabe do que se trata?	

## APÊNDICE F - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)



Credenciamento: Portaria N° 597/2017 de 5/5/2017, D.O.U de 8/5/2017

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

O presente termo destina-se a esclarecer ao participante da pesquisa intitulada "Cenário Profissional da Dança no século XXI: identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul", sob responsabilidade do(a) pesquisador(a) Ana Lígia Trindade, sob orientação de Patrícia Kayser Vargas Mangan, do curso de Doutorado Interdisciplinar em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, os seguintes aspectos:

**Objetivos:** investigar a identidade de bailarinos profissionais considerando suas experiências de formação e atuação, realizar um estudo da identidade ao longo de uma trajetória de vida, com foco na profissionalização e percorrendo todo o caminho de escolha da profissão até sua efetivação nas ações artísticas da área da dança no RS, reconhecer e analisar traços identitários construídos ao longo do processo de profissionalização desde a escolha da profissão de bailarino, formação inicial e inserção profissional.

**Metodologia:** a pesquisa tem abordagem qualitativa e de procedimentos técnicos como pesquisa bibliográfica, documental e de levantamento de dados. É uma investigação descritiva-exploratória e interpretativa, utilizando como instrumentos de coleta de dados o questionário e entrevista semiestruturada individual. As informações coletadas na entrevista serão utilizadas para proporcionar conhecimentos teórico-práticos aos profissionais de Memória Social, Cultura e Dança, contribuindo para a atuação destes profissionais.

**Justificativa e Relevância:** constatou-se que o tema da identidade, dentro do ambiente teórico da memória social e relacionado ao profissional da dança, ainda não foi estudado, principalmente no Estado do Rio Grande do Sul, considerando a diversificação que se apresenta na formação e atuação do bailarino nesta primeira década do século XXI.

**Participação:** serão convidados a participarem da investigação 4 grupos profissionais, sendo 2 Cias. e 2 grupos independentes. Os integrantes dos grupos serão convidados a responderem um questionário. A partir deste questionário serão selecionados alguns elementos, seguindo critérios pré-estabelecidos, para participação em entrevista. O local, hora e dias de realização das entrevistas serão escolhidas pelos selecionados.

**Garantia de esclarecimento:** esclarecimentos adicionais sobre a investigação poderão ser solicitados pelo entrevistado em qualquer momento da pesquisa.

**Participação Voluntária:** a participação no projeto é voluntária e livre de qualquer forma de remuneração e o entrevistado pode retirar seu consentimento em participar da pesquisa a qualquer momento.

Ao assinar este documento, estou consentindo formalmente em responder questionário e, sê selecionado, ser entrevistado pelo(a) pesquisador(a) Ana Lígia Trindade,

aluno(a) do Programa de Doutorado Interdisciplinar em Memória Sociais e Bens Culturais, da Universidade La Salle. Recebi do(a) pesquisador(a) as seguintes orientações:

- 1 Receberei um questionário impresso para responder e entregar com prazo pré-estabelecido. Posteriormente serão selecionados alguns bailarinos para entrevista e os critérios de seleção serão informados a todos.
- 2 Se selecionado, a entrevista será uma conversa informal entre o pesquisador e eu, abordando temas de roteiro previamente elaborado, sendo realizada em um lugar isolado e privativo e será gravada. Após transcrição e análise dos dados coletados nas entrevistas, o conteúdo das gravações será arquivado e depois de dois anos completamente apagados;
- 2 As informações coletadas durante a entrevista, serão sintetizadas pelo pesquisador. No final da entrevista, o pesquisador lerá a síntese para que eu corrija e confirme o que foi anotado;
- 3 O conteúdo da gravação também será mostrado para que eu avalie e aponte trechos a serem deletados, caso não concorde com o conteúdo;
- 4 A minha participação na pesquisa será voluntária. Concordando ou recusando em participar, não obterei vantagens ou serei prejudicado. Não serei obrigado a responder todas as perguntas, podendo interromper ou cancelar a entrevista a qualquer momento. Não haverá ônus financeiro para nenhuma das partes.
- 5 Necessitando outros esclarecimentos sobre a minha participação na pesquisa, ou querendo cancelar a entrevista realizada, entrarei em contato pessoal com o pesquisador ou pelo telefone: (51) 999624648.
- 6 Este documento será emitido em duas vias: uma delas será entregue ao entrevistado e outra a ser arquivada pelo pesquisador

**Consentimento para participação:** Eu estou de acordo com a participação no estudo descrito acima. Eu fui devidamente esclarecido quanto os objetivos da pesquisa e aos procedimentos aos quais serei submetido. Os pesquisadores me garantiram disponibilizar qualquer esclarecimento adicional que eu venha solicitar durante o curso da pesquisa e o direito de desistir da participação em qualquer momento, sem que a minha desistência implique em qualquer prejuízo à minha pessoa, bem como de que a minha participação neste estudo não me trará nenhum benefício econômico.

Eu, \_\_\_\_\_, aceito livremente participar do estudo intitulado "Cenário Profissional da Dança no século XXI: identidade do profissional bailarino no Rio Grande do Sul" do(a) pesquisador(a) Ana Lígia Trindade, sob orientação de Patricia Kayser Vargas Mangan, do curso de Doutorado Interdisciplinar em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017.  
(Local) (Data)

\_\_\_\_\_  
Assinatura (participante)

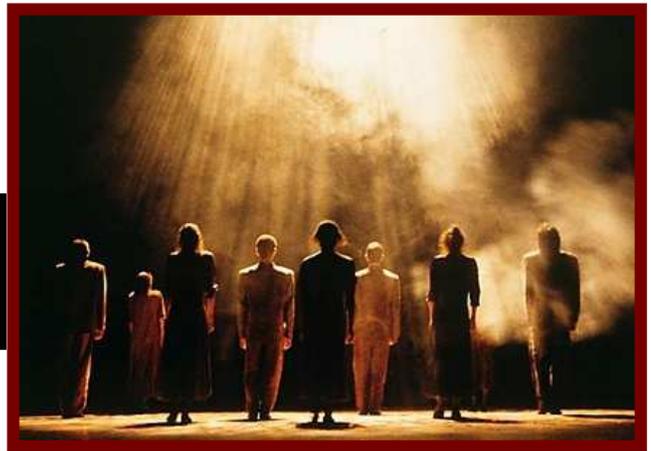
## APÊNDICE G – Tabela de Pessoas Ocupadas na Área da Dança por Região 2013/2017

### Tabela de Pessoas Ocupadas na Área da Dança por Região - 2013/2017 (ocupações segundo CBO 2002)

REGIÃO	Assistente de coreografia	Bailarino (exceto danças populares)	Coreógrafo	Dramaturgo de dança	Ensaaiador de dança	Professor de dança	Dançarino tradicional	Dançarino popular	Total
<b>2013</b>									
Região Norte	9	67	6	1	10	140	0	4	<b>237</b>
Região Nordeste	43	120	64	2	15	777	15	40	<b>1076</b>
Região Sudeste	113	335	116	6	121	1673	42	133	<b>2539</b>
Região Sul	20	110	20	5	27	1176	22	48	<b>1428</b>
Região Centro-Oeste	26	12	13	0	5	351	6	3	<b>416</b>
<b>Total</b>	<b>211</b>	<b>644</b>	<b>219</b>	<b>14</b>	<b>178</b>	<b>4117</b>	<b>85</b>	<b>228</b>	<b>5696</b>
Todas as ocupações (exceto as listadas acima): 1.560.967 - TOTAL GERAL: 1.566.663									
<b>2014</b>									
Região Norte	15	59	6	0	8	228	0	8	<b>324</b>
Região Nordeste	32	113	70	4	14	812	87	51	<b>1183</b>
Região Sudeste	108	351	106	7	132	1811	27	91	<b>2633</b>
Região Sul	19	114	32	0	28	1210	25	45	<b>1473</b>
Região Centro-Oeste	16	10	9	0	6	371	3	3	<b>418</b>
<b>Total</b>	<b>190</b>	<b>647</b>	<b>223</b>	<b>11</b>	<b>188</b>	<b>4432</b>	<b>142</b>	<b>198</b>	<b>6031</b>
Todas as ocupações (exceto as listadas acima): 1.631.328 - TOTAL GERAL: 1.637.359									
<b>2015</b>									
Região Norte	9	54	7	1	8	246	0	5	<b>330</b>
Região Nordeste	35	92	76	5	17	1015	53	30	<b>1323</b>
Região Sudeste	90	443	103	7	128	1965	22	111	<b>2869</b>
Região Sul	24	142	27	0	28	1269	23	40	<b>1553</b>
Região Centro-Oeste	21	8	10	0	4	420	1	5	<b>469</b>
<b>Total</b>	<b>179</b>	<b>739</b>	<b>223</b>	<b>13</b>	<b>185</b>	<b>4915</b>	<b>99</b>	<b>191</b>	<b>6544</b>
Todas as ocupações (exceto as listadas acima): 1.582.250 - TOTAL GERAL: 1.588.794									
<b>2016</b>									
Região Norte	8	57	10	0	9	233	1	6	<b>324</b>
Região Nordeste	27	74	70	3	15	988	34	28	<b>1239</b>
Região Sudeste	94	406	97	1	149	2024	24	94	<b>2889</b>
Região Sul	22	109	21	0	35	1475	21	38	<b>1721</b>
Região Centro-Oeste	22	7	9	0	6	407	1	5	<b>457</b>
<b>Total</b>	<b>173</b>	<b>653</b>	<b>207</b>	<b>4</b>	<b>214</b>	<b>5127</b>	<b>81</b>	<b>171</b>	<b>6630</b>
Todas as ocupações (exceto as listadas acima): 1.561.505 - TOTAL GERAL: 1.568.135									
<b>2017</b>									
Região Norte	25	57	7	0	8	225	0	6	<b>328</b>
Região Nordeste	23	93	26	2	17	925	40	50	<b>1176</b>
Região Sudeste	79	402	91	1	110	2095	22	94	<b>2894</b>
Região Sul	14	134	25	0	44	1249	20	39	<b>1525</b>
Região Centro-Oeste	13	7	9	0	8	423	1	7	<b>468</b>
<b>Total</b>	<b>154</b>	<b>693</b>	<b>158</b>	<b>3</b>	<b>187</b>	<b>4917</b>	<b>83</b>	<b>196</b>	<b>6391</b>
Todas as ocupações (exceto as listadas acima): 1.653.276 - TOTAL GERAL: 1.659.667									

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do RAIS, 2019 - consulta em maio de 2019.

# ANEXOS



## ANEXO A – Tabelas RAIS consultadas

RAIS Vínculo Id							
Ocupação CBO 2002 - 2017							
Ocupação CBO 2002 2017							
Seleções vigentes		Ano igual a 2017, 2016, 2015, 2014, 2013					
		Vínculo Ativo 31/12 igual a Sim					
		CBO Ocupação 2002 igual a BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES), DANÇARINO POPULAR, DANÇARINO TRADICIONAL, DRAMATURGO DE DANÇA, ENSAIAADOR DE DANÇA, PROFESSOR DE DANÇA, COREOGRAFO, ASSISTENTE DE COREOGRAFIA					
		Região Natural igual a Centro-Oeste, Nordeste, Norte, Sudeste, Sul, (f class)					
Região Natural							
Ano	CBO 2002 Subgrupo	Norte	Nordeste	Sudeste	Sul	Centro-Oeste	Total
2017	Total	328	1,176	2,894	1,525	468	6,391
	PROFISSIONAIS DE ESPETACULOS E DAS ARTES	322	1,086	2,778	1,466	460	6,112
	ARTISTAS DE ARTES POPULARES E MODELOS	6	90	116	59	8	279
2018	Total	324	1,239	2,889	1,721	457	6,630
	PROFISSIONAIS DE ESPETACULOS E DAS ARTES	317	1,177	2,771	1,662	451	6,378
	ARTISTAS DE ARTES POPULARES E MODELOS	7	62	118	59	6	252
2016	Total	330	1,323	2,869	1,553	469	6,544
	PROFISSIONAIS DE ESPETACULOS E DAS ARTES	325	1,240	2,736	1,490	463	6,254
	ARTISTAS DE ARTES POPULARES E MODELOS	5	83	133	63	6	290
2014	Total	324	1,183	2,633	1,473	418	6,031
	PROFISSIONAIS DE ESPETACULOS E DAS ARTES	316	1,045	2,515	1,403	412	5,691
	ARTISTAS DE ARTES POPULARES E MODELOS	8	138	118	70	6	340
2013	Total	237	1,076	2,539	1,428	416	5,696
	PROFISSIONAIS DE ESPETACULOS E DAS ARTES	233	1,021	2,364	1,358	407	5,383
	ARTISTAS DE ARTES POPULARES E MODELOS	4	55	175	70	9	313
Total	Total	1,543	5,997	13,824	7,700	2,228	31,292
	PROFISSIONAIS DE ESPETACULOS E DAS ARTES	1,513	5,569	13,164	7,379	2,193	29,818
	ARTISTAS DE ARTES POPULARES E MODELOS	30	428	660	321	35	1,474

Consulta realizada em 11/05/2019 às 13:41h

RAIS Vínculo Id							
Ocupação CBO 2002 - 2017							
Ocupação CBO 2002 2017							
Seleções vigentes							
		Ano Igual a 2017, 2016, 2015, 2014, 2013					
		Vínculo Ativo 31/12 Igual a Sim					
		CBO Ocupação 2002 Igual a BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES), DANCARINO POPULAR, DANCARINO TRADICIONAL, DRAMATURGO DE DANÇA, ENSAIADOR DE DANÇA, PROFESSOR DE DANÇA, COREOGRAFO, ASSISTENTE DE COREOGRAFIA					
		Região Natural Igual a Centro-Oeste, Nordeste, Norte, Sudeste, Sul, (fl class)					
Região Natural							
Ano	CBO Ocupação 2002	Norte	Nordeste	Sudeste	Sul	Centro-Oeste	Total
2017	Total	328	1,176	2,894	1,525	468	6,391
	ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	25	23	79	14	13	154
	BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES)	57	93	402	134	7	693
	COREOGRAFO	7	26	91	25	9	158
	DRAMATURGO DE DANÇA	0	2	1	0	0	3
	ENSAIADOR DE DANÇA	8	17	110	44	8	187
	PROFESSOR DE DANÇA	225	925	2,095	1,249	423	4,917
	DANCARINO TRADICIONAL	0	40	22	20	1	83
	DANCARINO POPULAR	6	50	94	39	7	196
2018	Total	324	1,239	2,869	1,721	457	6,630
	ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	8	27	94	22	22	173
	BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES)	57	74	406	109	7	653
	COREOGRAFO	10	70	97	21	9	207
	DRAMATURGO DE DANÇA	0	3	1	0	0	4
	ENSAIADOR DE DANÇA	9	15	149	35	6	214
	PROFESSOR DE DANÇA	233	988	2,024	1,475	407	5,127
	DANCARINO TRADICIONAL	1	34	24	21	1	81
	DANCARINO POPULAR	6	28	94	38	5	171
2016	Total	330	1,323	2,869	1,553	469	6,544
	ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	9	35	90	24	21	179
	BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES)	54	92	443	142	8	739
	COREOGRAFO	7	76	103	27	10	223
	DRAMATURGO DE DANÇA	1	5	7	0	0	13
	ENSAIADOR DE DANÇA	8	17	128	28	4	185
	PROFESSOR DE DANÇA	246	1,015	1,965	1,269	420	4,915
	DANCARINO TRADICIONAL	0	53	22	23	1	99
	DANCARINO POPULAR	5	30	111	40	5	191
2014	Total	324	1,183	2,633	1,473	418	6,031

RAJS Vínculo Id			
Ocupação CBO 2002 - 2017			
Ocupação CBO 2002 2017			
Seleções vigentes		Ano igual a 2017, 2016, 2015, 2014, 2013	
		Vínculo Alvo 31/12 igual a Sim	
		CBO Ocupação 2002 igual a BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES), DANÇARINO POPULAR, DANÇARINO TRADICIONAL, DRAMATURGO DE DANÇA, ENSAIADOR DE DANÇA, PROFESSOR DE DANÇA, COREOGRAFO, ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	
		Região Natural igual a Centro-Oeste, Nordeste, Norte, Sudeste, Sul, (f class)	
		UF igual a 43 - Rio Grande do Sul	
UF			
Ano	CBO Ocupação 2002	43 - Rio Grande do Sul	Total
2017	<b>Total</b>	218	218
	ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	5	5
	BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES)	4	4
	COREOGRAFO	8	8
	ENSAIADOR DE DANÇA	24	24
	PROFESSOR DE DANÇA	165	165
	DANÇARINO TRADICIONAL	11	11
	DANÇARINO POPULAR	1	1
2018	<b>Total</b>	214	214
	ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	9	9
	BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES)	4	4
	COREOGRAFO	7	7
	ENSAIADOR DE DANÇA	15	15
	PROFESSOR DE DANÇA	165	165
	DANÇARINO TRADICIONAL	14	14
2015	<b>Total</b>	207	207
	ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	9	9
	BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES)	4	4
	COREOGRAFO	7	7
	ENSAIADOR DE DANÇA	17	17
	PROFESSOR DE DANÇA	156	156
	DANÇARINO TRADICIONAL	13	13
2014	<b>Total</b>	213	213
	ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	9	9
	BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES)	6	6
	COREOGRAFO	7	7
	ENSAIADOR DE DANÇA	16	16
	PROFESSOR DE DANÇA	159	159
	DANÇARINO TRADICIONAL	14	14
2013	<b>Total</b>	203	203
	ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	11	11
	BAILARINO (EXCETO DANÇAS POPULARES)	3	3
	COREOGRAFO	5	5
	DRAMATURGO DE DANÇA	5	5
	ENSAIADOR DE DANÇA	14	14
	PROFESSOR DE DANÇA	156	156
	DANÇARINO TRADICIONAL	8	8
<b>Total</b>	<b>Total</b>	1,055	1,055