

CONTEXTO PROFISSIONAL DO BAILARINO: ASPECTOS HISTÓRICOS

Data de aceite: 01/09/2020

Ana Lúgia Trindade

Centro Universitário La Salle – UNILASALLE.
UFRGS
PUCRS.

Patrícia Kayser Vargas Mangan

COPPE/Sistema de Universidade Federal do
Rio de Janeiro.
Centro Universitário La Salle
Programa de Pós-Graduação em Memória
Social e Bens Culturais,

RESUMO: Este estudo tem como propósito contextualizar historicamente a profissão do bailarino com intenção de iniciar investigação acerca da sua atual identidade profissional. A pesquisa em andamento do qual emerge este trabalho está em busca da compreensão da identidade profissional do bailarino no Estado do Rio Grande do Sul, com ênfase em dois aspectos definidos, formação e atuação do profissional bailarino. Visamos neste artigo iniciar uma análise dos aspectos históricos importantes para este projeto e para demais pesquisadores da temática. Espera-se com este levantamento histórico fundamentar uma investigação para tentar delinear uma imagem e identidade a partir da formação e atuação do profissional bailarino.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Bailarino. Identidade profissional. Aspectos históricos.

DANCER'S PROFESSIONAL CONTEXT: HISTORICAL ASPECTS

ABSTRACT: This study aims to contextualize historically the profession of dancer with intention to initiate research on your current professional identity. The ongoing research which emerges from this work is in search of the understanding of the professional identity of dancer in the State of Rio Grande do Sul, with emphasis on two aspects defined, training and the professional practice ballet dancer. We aim in this article start an analysis of historical aspects important for this project and for other researchers of the topic. The expectancy with this historic survey substantiate an investigation to try to devise an image and identity from the formation and operation of the professional dancer.

KEYWORDS: Dance. Professional identity. Historical aspects.

1 | INTRODUÇÃO

Este estudo tem como propósito contextualizar historicamente a profissão do bailarino com intenção de iniciar investigação acerca da sua atual identidade profissional. A pesquisa em andamento do qual emerge este trabalho está em busca da compreensão da identidade profissional do bailarino no Estado do Rio Grande do Sul, com ênfase em dois aspectos definidos, formação e atuação do profissional bailarino. Visamos neste artigo iniciar uma análise dos aspectos históricos importantes para este projeto e para demais

pesquisadores da temática.

2 I ASPECTOS HISTÓRICOS DA DANÇA

A dança foi provavelmente a primeira manifestação de comunicação do homem (TAVARES, 2005). O homem dança independente dos objetivos e finalidades, desde a Pré-História, passando pelas civilizações Egípcias, Indianas, Gregas, Romanas, Medievais, Renascentistas, etc., chegando até o séc. XXI. Contudo, interessa a este estudo, o momento em que a dança surge como Arte autônoma e aparecem os primeiros profissionais da área: a Renascença.

A arte da dança se constitui como espetáculo na Renascença (ANDERSON, 1992 apud ALMEIDA; PEREIRA, 2013). A dança se desenvolve particularmente em Florença, na Itália, nos palácios e nas cortes reais, em comemorações, grandes festas, em datas como nascimento, casamento, aniversário. Em 1548 a italiana Catarina de Médici casa-se com o Duque de Orléans, que se tornou Henrique II na França, levando a ideia de espetáculo para a corte francesa. Na passagem do século XVI para o XVII, a dança ainda continuava ligada à situação de festa, porém, na Itália, ela já se desenvolve como forma autônoma de representação (VAN LANGENDONCK, [199-?]). Todos os cortesãos e os próprios reis eram amadores apaixonados da dança, habituados desde jovens à dança (como na maioria, tinham noções de música e tocavam um instrumento).

Estima-se que entre 1669 e 1700 a dança saiu dos salões palacianos e chegou aos palcos dos teatros, ainda como mera coadjuvante de alguns trechos de óperas. Nessa época, a dança pertencia ao teatro, ainda não era uma arte autônoma, e os intérpretes, que participavam dos espetáculos, eram ciganos, dançarinos e acrobatas que divertiam a multidão. O crescimento destes espetáculos com dança assinalou a presença de coreógrafos e teóricos de dança, que passaram a ensinar em academias abertas a alunos de todas as classes sociais, marcando o início do seu desenvolvimento e de sua autonomia como arte. O ballet passa a tomar todos os olhares, complicando a Dança de domínio do povo para ser uma Dança de domínio de quem poderia se manter dela, escapando dos cortesãos “amadores” para agora tornar-se a ocupação de profissionais.

No séc. XVII, a Europa inicia, portanto, um sistema artístico codificado, sendo também neste período que houve uma separação das artes cênicas originalmente integradas e, conseqüentemente, a especialização de cada uma: teatro, dança e música (ROBATO, 1994). A partir disto, a dança passa a usufruir de um sistema tecnicamente mais elaborado e o ballet deixa de ser uma arte anônima, surgindo os grandes criadores e intérpretes. Em 1632, o Ballet da Corte, antes executado somente em grandes festas das cortes, passa a ser apresentado em vários espaços. Também neste ano, conforme Bourcier (2001, p. 103), surge “o primeiro empresário de dança, Horace Morel, o ex-oficial de artilharia, autor dos fogos de artifício de Tancrede”.

Registra Bourcier (2001, p. 105), que “depois da morte de Luís XIII, em apenas trinta anos os profissionais eliminaram completamente os amadores” na dança, sendo também “verdade, que, nesta data, o balé de corte estava prestes a desaparecer”. A exigência de uma técnica refinada para um profissional da dança fez com que, na França, a dança se desenvolvesse dentro da Academie Royale de la Danse, estabelecida em 1672 por Jean-Baptiste Lully, dentro da Academie Rayale de Musique fundada em 1661 por Luis XIV. Esta companhia sobrevive até hoje como o ballet da Ópera de Paris, a mais antiga companhia de ballet de execução contínua no mundo (VAN LANGENDONCK, [199-?]).

Jean-Baptiste Lully (1632-1687), italiano naturalizado Francês (um dos dançarinos favoritos do rei) levava muito a sério a dança e a sua profissionalização, buscando o desenvolvimento de dançarinos profissionais ao invés de cortesões que podiam dançar. Depois de Lully, o Ballet de Corte vai desaparecendo e dando espaço a dança clássica que vai tomando um lugar de destaque, passando de dança de entretenimento à Arte. Em consequência de tal aperfeiçoamento das artes, a dança clássica surgia como uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tem mais importância do que o significado, o gesto mais importância que a emoção que o produz. A dança clássica acaba por herdar um brilhantismo gestual, tornando-se uma dança preocupada com o belo, com a aparência e com o externo (BOURCIER, 2001).

Partindo dos passos de dança da corte, Charles Louis Pierre de Beauchamps (1636-1705) criou as posições básicas dos pés e teve um papel respeitável na codificação da técnica clássica. No percurso de Beauchamps aconteceu uma evolução rápida e magnífica na técnica da dança clássica, o que conduziu ao contraponto da artificialidade na dança (BOURCIER, 2001).

Em 1713, conforme afirmam Bourcier (2001), Portinari (1989) e Caminada (1999), no final do reinado de Luis XIV, com objetivo de sanear as finanças da instituição, um decreto real estabeleceu o regulamento do corpo de baile na França (*Règlement Concernant l'Opéra*), com seu efetivo e escala de salários (conforme figura 1). Este documento estipulava a criação de uma companhia permanente, formada por vinte bailarinos, sendo dez homens e dez mulheres. Ainda neste ano, o rei fez abrir ao público os Teatros do Palais Royal e do Petit Bourbon – surgia a primeira geração de bailarinos profissionais da Ópera de Paris.

| | |
|---|---------------------------|
| <i>Dançarinos</i> | <i>Dançarinas</i> |
| dois – 1000 libras por ano | duas – 900 libras por ano |
| quatro – 800 libras | quatro – 500 libras |
| quatro – 600 libras | quatro – 400 libras |
| <i>Mestre de sala de dança – 500 libras</i> | |
| <i>Compositor de balés – 1500 libras</i> | |
| <i>Desenhista – 1200 libras</i> | |

Figura 1 – Regulamento Real de 1713 (França)

Fonte: Bourcier, 2001, p. 152

Jean-Georges Noverre (1727–1810) defende que o balé deva narrar uma ação dramática, e não apenas apresentar repetição de passos, devendo também ser natural e expressiva. Também parte de Noverre a preocupação com a formação geral dos bailarinos, inclusive a formação técnica, pontuando a importância do conhecimento de cultura geral como: poesia, história, geometria, pintura, anatomia, música, além do treinamento corporal (BOURCIER, 2001).

Em 1738, o czar Pedro, o Grande (1672-1725), fundou a Escola Imperial Russa, com influência francesa e italiana, no Teatro Imperial Mariinski, em São Petersburgo, hoje Kirov, berço de uma tradição que fez a glória do balé russo. Nessa Escola, grandes mestres, como o francês Marius Petipa (1818-1910) e o italiano Enrico Cecchetti (1850-1928), encontraram um campo fértil para seus ensinamentos.

Surge, em 1909, a companhia Ballets Russes, criada e dirigida pelo empresário e mecenas Sergei Diaghilev (1872-1929), chocando os parisienses com suas cores e sons fortes e “selvagens”. Mikhail Fokine apresenta suas coreografias com cenários e guarda-roupa dos grandes pintores, fugindo do academicismo, incorporando passos da técnica clássica a temas folclóricos, com personagens cheios de energia. A Ballets Russes imortalizou Vaslav Nijinski (1890-1950), grande bailarino, que se tornou o preferido do público parisiense.

Como afirma Van Landendonck ([199-?]), o século XX se anuncia como o tempo do progresso, das descobertas científicas, da rapidez, de expansão de fronteiras, surgindo uma nova sociedade, com outros anseios e necessidades, configurando a ideia de modernidade, que comporta a noção de movimento: o automóvel, o avião, as imagens do cinema, os corpos liberados pela moda e pelo esporte e realçados pela iluminação elétrica. A dança participa dessa dinâmica, buscando novas formas, e podem ser observadas duas grandes tendências: “o apego aos códigos clássicos, remanejados de acordo com o gosto da época, no balé neoclássico, e a contestação daquelas antigas propostas pela dança

moderna e contemporânea” (VAN LANGENDONCK, [199-?], p. 11). Na segunda metade do século XX, a dança contemporânea ganhou estabilidade não só nos países de nascimento da dança moderna, como os Estados Unidos e a Alemanha, mas também na França, na Inglaterra e no Brasil.

Existem registros de que o ballet clássico tenha chegado ao Brasil com a corte de Dom João VI, em 1808. O primeiro maestro de danças que esteve no Brasil foi Louis Lacombe, em 1811, com a função de ensinar à nobreza e à Família Real as danças de salão da época e com a finalidade de encenar pequenos números dançados para os intervalos das montagens líricas. Algumas companhias líricas francesas e italianas, quase sempre em rota para a Argentina, apresentaram-se no Brasil durante o século XIX, conforme afirma Portinari (1989). No início deste século ocorreu a apresentação da primeira companhia de ballet profissionalmente institucionalizada denominada Ballets Russes, oriunda da Rússia e dirigida por Diaghlev.

Contudo, somente em 1927, se criou a primeira geração de profissionais de ballet na cidade do Rio de Janeiro (PORTINARI, 1989). O surgimento destes primeiros profissionais está estreitamente ligada à história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Inaugurado em 1909, era uma casa de espetáculos que atendia as necessidades técnicas requisitadas pelas companhias estrangeiras. Porém, somente vinte anos depois, foi inaugurada, sob direção de Maria Olenewa, a primeira escola de danças pertencente a um teatro no Brasil (CAMINADA, 1999), sendo que somente em 1931, por um decreto do prefeito, se oficializava o trabalho que já vinha sendo realizado, criando a Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Cabia à Escola, a formação de elementos para compor as temporadas líricas do teatro e apresentar espetáculos de ballet.

Registros indicam que também no Rio Grande do Sul a dança inicia na década de 1920, a partir da criação do Instituto de Cultura Física, por Mina Black e Nenê Dreher Bercht. Do Instituto de Cultura Física saíram para estudos na Alemanha Lya Bastian (Eliane Clotilde Bastian Meyer Schimitz) e Tony Petzhold (Antônia Seitz Petzhold), consideradas pioneiras da dança em Porto Alegre (DANTAS, 1999). Segundo Cunha e Franck (2004, p 21), “as duas são os alicerces de todo o movimento de dança do Rio Grande do Sul”.

Ao retornar da Alemanha, Tony Seitz Petzhold assumiu a direção do Instituto de Cultura Física, dando-lhe o seu próprio nome - Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold, e introduzindo o ensino da dança acadêmica na escola.

Na década de 1940 foi criada a Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro, que se manteve por dezoito anos, com direção de Lya Bastian Meyer. Foi, segundo se sabe, a única Escola Oficial de Dança da História do Estado do Rio Grande do Sul, sendo oficializada pelo Estado através do decreto-lei nº 340 de 12/04/1943 e mantida pelo Poder Executivo, com verbas de loteria, que, segundo Cunha e Franck (2004, p. 24), “infelizmente nem sempre eram pagas”. Todavia havia pouco interesse do Estado em se manter a Escola e em meados de 1958 a Escola Oficial foi desativada.

Um dos marcos importantes na tentativa de formação e profissionalização do artista da dança no Rio Grande do Sul ocorre em 1969 com a instalação da Associação de Professores de Dança Clássica do Rio Grande do Sul, com fundação registrada no Diário Oficial do Estado de 06/01/1970, proporcionando inúmeros cursos a seus associados, trazendo professores de renome do exterior e também do Brasil, com fundação registrada no Diário Oficial do Estado, de 06/01/1970. Neste mesmo ano houve uma tentativa de aproveitamento dos melhores bailarinos oriundos de várias escolas de dança para a formação de um Grupo Experimental de Dança (GED), que representasse a Associação. O GED foi criado em 1970 e durou quatro anos, tendo frustradas suas aspirações diante da falta de apoio mais efetivo das autoridades responsáveis pela cultura no Estado e, também, de outras entidades que se interessassem em financiar as atividades de um grupo de dança.

Nos anos 1980 houve uma nítida mudança na postura política da Associação, com a eclosão de grupos independentes das escolas, que passou a valorizar a formação do bailarino com finalidade profissionalizante, incentivando e promovendo espetáculos de dança. Esse e outros fatores levaram à reformulação dos estatutos da Associação e a mudança do nome da entidade para Associação Gaúcha de Dança – ASGADAN.

Em 1983 houve outra tentativa no Estado de manter um grupo profissional de dança. Jair Moraes dirigiu o grupo Raízes, em Caxias do Sul, de 1983 a 1990. Financiado pela Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, o grupo empregava 26 bailarinos e mantinha sua sede própria, além de seus equipamentos de som e iluminação, encerrou seus trabalhos em decorrência do confisco das cadernetas de poupança, durante o governo Collor. Durante a década de 80 o Grupo Raízes foi o único grupo profissional estável de dança no Rio Grande do Sul, alcançando um sucesso que ultrapassou as fronteiras do estado e se consagrou nacionalmente (CAMINADA, 1999).

Na capital, em 1989, outra iniciativa acabou frustrada. Foi instituído por decreto pelo Estado, neste ano, o 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.

Talvez a iniciativa mais duradoura no Estado, depois da Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro, da década de 1940, seja a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, que surgiu através do poder Legislativo, que sancionou a Lei nº 4.677 de Julho de 1997 pelo Prefeito Municipal, sendo vinculada a Secretaria Municipal de Cultura. A Cia. Municipal estreou oficialmente em 12/03/1998, no Teatro Municipal da Casa da Cultura de Caxias do Sul, e foi a única companhia oficial do Rio Grande do Sul de 1998 até 2014.

Por último, surge a Cia. Municipal de Dança de Porto Alegre, que estreou em 30/11/2014, no Auditório Araújo Vianna, com 20 bailarinos profissionais. A Cia. 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.

3 | FORMAÇÃO PROFISSIONAL

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. Além dos cursos livres, o artista da dança pode se tornar um profissional através de um Curso Técnico (ensino médio, profissionalizante) ou em Curso de Bacharelado 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.

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.

No ano de 2016, conforme o Ministério de Educação e Cultura, existem 29 Instituições Superiores com Curso de Graduação em Dança oferecendo o montante de 39 graduações em dança, nas habilitações de bacharelado e de licenciatura. No Rio Grande do Sul são cinco universidades oferecendo licenciatura (UERGS, UFRGS, UFPel, ULBRA e UFSM) e uma ofertando bacharelado (UFSM).

Assim, concordando com Aquino (2001), o ensino da dança na história da universidade brasileira ainda hoje (2016) é recente, principalmente no Rio Grande do Sul, onde o primeiro Curso Superior de Dança surgiu em 1998 em Cruz Alta, o qual teve suas atividades encerradas em 2010. Entretanto, mesmo que esta formação universitária seja recente, 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), reflexo de uma maior preocupação com a formação destes profissionais. Essa formação formal não exclui a informal, sendo que Strazzacapa (2006, p. 13) destaca que a simbiose entre academias/escolas e universidades “é mais que salutar, é necessária, é fundamental”.

4 | ATUAÇÃO PROFISSIONAL

A profissão de bailarino(a) é 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 (NEVES, 2013). 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.

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.

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 (NEVES, 2010).

Contudo, 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, ainda que pouco expressivo, de ocupações estáveis no mercado da dança. Segnini (2008) afirma 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.

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).

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 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. Foram editais que exigiram formação específica de Graduação em Dança, confirmando, desta forma, a crescente demanda de profissionais

formados em Dança.

Deste modo, 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 validar 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. Este fenômeno, segundo Neves (2010) está associado ao hibridismo cultural que caracteriza as artes contemporâneas e leva a uma reordenação do papel do bailarino que, para além de bailarino, deve se tornar também docente e pesquisador para continuar a ser bailarino.

5 | COMENTÁRIOS FINAIS

As considerações levantadas acerca dos aspectos históricos do profissional bailarino têm a finalidade de contextualização para estudo que, se presume, deverá apontar para configuração de alguns perfis identitários que estão se formando, sobretudo, com a diversificação que se apresenta na formação e atuação do bailarino nesta primeira década do século XXI.

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 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. Mesmo assim, o estudo apresentado indica que 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.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Dóris Dornelles de; PEREIRA, Maria Tereza Flores. As corporalidades do trabalho bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com a alma. **RAC**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 6, p. 720-738, 2013.

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

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.2001

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

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.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Dança**: nossos artífices. Porto Alegre: Movimento, 2004.

DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

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.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROBATTO, L. **A dança em processo**: a linguagem do indizível, Salvador: Ed. Da UFBA, 1994.

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.

TAVARES, Isis Moura. **Educação, corpo e arte**. Curitiba: IESDE, 2005.

VAN LANGENDONCK, Rosana. **História da dança**. [199-?]. Disponível em: <http://luisaguiar.com.br/ufpb/3periodo/danca/DANCA_HISTORIA.pdf> Acesso em 22 jul. 2016.