

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

KATIUSKA SCUCIATO DE RIZ

**“ENSINO SUPERIOR EM DANÇA: TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO E
MERCADO DE TRABALHO NA PERSPECTIVA DOS ARTISTAS FORMADOS
PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS”**

CAMPINAS

2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

KATIUSKA SCUCIATO DE RIZ

**“ENSINO SUPERIOR EM DANÇA: TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO E
MERCADO DE TRABALHO NA PERSPECTIVA DOS ARTISTAS FORMADOS
PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS”**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação na área de Educação, Sociedade, Política e Cultura da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de mestre em educação, orientado pela Profa. Dra. Lílíana Rolfsen Petrilli Segnini.

CAMPINAS

2009

iii

UNIDADE FE
Nº CHAMADA
T/UNICAMP 1726282
V
TOMBO BC/ 86555
PROC 16.134.10
C D P
PREÇO R\$ 11,00
DATA 2-07-10
CÓD T 767937

© by Kátiuska Scuciato de Riz , 2009.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP

<p>Riz, Kátiuska Scuciato de. RS286 Ensino Superior em Dança: trajetória de formação e mercado de trabalho na perspectiva dos artistas formados pela Universidade Estadual de Campinas/ Kátiuska Scuciato de Riz. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.</p> <p>Orientador : Liliana Rolfsen Petrilli Segnini. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.</p> <p>1. Dança. 2. Ensino superior. 3. Mercado de trabalho. I. Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.</p> <p>09-159/BFE</p>
--

Título em inglês : High Education in Dance: trajectory of formation and labor market in the perspective of the artists graduated from the State University of Campinas.
Keywords: Dance ; Higher education ; Labour market
Área de concentração: Educação, Sociedade, Política e Cultura
Título: Mestre em Educação
Banca examinadora: Prof^o. Dr^a. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini (Orientadora)
Prof^o. Dr^a. Aparecida Neri de Souza
Prof^o. Dr^a. Márcia Maria Strazzacappa Hemander
Prof^o. Dr^a. Selma Borghi Venco
Data de defesa: 20/07/2009
Programa de pós-graduação : Educação
e-mail : kati_scuciato@yahoo.com.br

7195501678

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

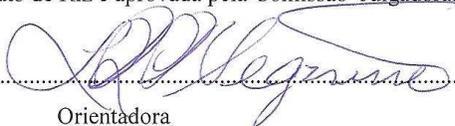
TÍTULO: ENSINO SUPERIOR EM DANÇA: TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO E MERCADO DE
TRABALHO NA PERSPECTIVA DOS ARTISTAS FORMADOS PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL
DE CAMPINAS

Autor: Katiuska Scuciato de Riz

Orientadora: Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

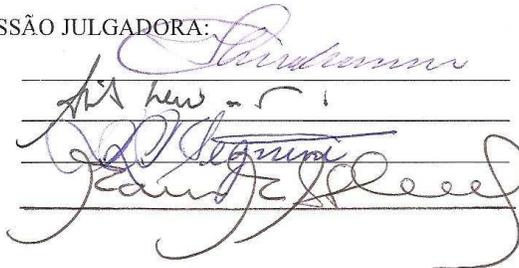
Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida
por Katiuska Scuciato de Riz e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 20/07/2009

Assinatura:.....

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:



2009

ÀQUELA QUE VEIO PARA DAR ALEGRIA À TODOS, E ASSIM O FEZ

AGRADECIMENTO

À professora Liliana Segnini, pela orientação criteriosa e constante. Sua leitura exigente e respeitosa foi indispensável para a realização desta dissertação. Agradeço ainda a compreensão e o carinho nos momentos de dificuldade, desde os tempos da iniciação científica.

À professora Márcia Strazzacappa, pela participação ativa e valiosa nesta caminhada que iniciou na iniciação científica.

À Lilian Vilela, pelo trabalho que realizamos juntas.

Às professoras Aparecida Neri de Souza e Selma Venco, pelas considerações preciosas a partir da dupla leitura do texto, para a qualificação e defesa e pela presença em minha vida acadêmica.

Às amigas da FLACSO/ Argentina, Ana, Cláudia, Jana, Heloísa e Rosita, que tornaram a vida em Buenos Aires mais doce. À CAPES por possibilitar o mestrado sanduíche na FLACSO e à professora Nora Krawczyk.

À Fapesp, cujo auxílio financeiro possibilitou esta pesquisa.

À minha família pelo apoio e amor incondicionais, especialmente meu irmão Pedro, minha mãe, avó e tia-avó.

Aos meus amigos, Juliana, Teresa, Maria Fernanda L., Maria Fernanda C., Lívia, Paola, Frances, Gustavo, Wesley, Débora, Katiuska, Melissa, Valéria e Tânia, que deixaram a vida mais leve e divertida!

Aos companheiros do projeto temático, que me apoiaram, guiaram e compartilharam as ‘emoções’ desta trajetória.

E ao Ricardo. Foi ele quem mais de perto acompanhou o desenrolar deste trabalho e sempre esteve ao meu lado! A ele sou imensamente grata pelo apoio técnico e, principalmente, por ter me amparado nos momentos difíceis.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar a relevância da formação no ensino superior nas trajetórias de artistas, especialmente em dança. Para tanto, analisamos inicialmente o crescimento das instituições de ensino superior em dança, contextualizando-o, a partir dos anos 50, destacando os anos 1990. Posteriormente, analisamos o mercado de trabalho em dança no Brasil, por meio de informações institucionais – estatísticas nacionais – e sua relação com o processo de formação profissional.

Os dados citados possibilitaram melhor compreensão do curso de dança criado, em 1985, no Instituto de Artes da Universidade de Campinas. É neste campo de pesquisa que foram entrevistados os artistas que concluíram o ensino superior de dança no referido curso. Para tanto, foram enviados questionários aos formados no período de 20 anos, indagando, entre outras informações, se concordam em ser entrevistados pessoalmente; instrumento de pesquisa privilegiado neste processo. Entrevistas semi-estruturadas foram desenvolvidas junto a uma amostra representativa.

Assim, por meio de um caso singular - a trajetória social e profissional dos artistas da dança formados pela Universidade de Campinas, analisamos a relação entre formação profissional e mercado de trabalho artístico em um contexto de profissionalização crescente, procurando salientar as singularidades desta relação e suas contradições. Por exemplo: dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística informam que 72,4% dos formados em curso superior em artes não trabalham neste campo, mostrando a incompatibilidade deste nível de estudo com o mercado de trabalho em artes. No entanto, ao mesmo tempo, o ensino superior em dança cresce, em número de vagas no ensino público, a partir da década de 1990, bem como o trabalho formal a partir de 2004.

O referencial teórico que informa esta pesquisa articula a sociologia do trabalho e da educação e encontra na categoria relações de gênero uma das referências principais.

Palavras-chave: Educação superior, dança, mercado de trabalho e formação profissional

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the relevance of formation in high education in the trajectories of artists, especially in dance. Initially, we have analyzed the growth of high education institutions of dance, contextualizing it, from the 1950's, highlighting 1990's. Later, we have analyzed the labor market in dance in Brazil, according to institutional information - national statistics - and its relation with the process of professional formation.

The cited data has better made possible the understanding of the dance course created, in 1985, in the Institute of Arts of University of Campinas. In this research field, the artists, who had concluded the high education of dance in the related institution, had been interviewed. Questionnaires were sent to graduated artists within 20 years, asking, among others information, if they agree to being interviewed personally; privileged instrument of research in this process. Half-structuralized interviews had been developed next to a representative sample.

Thus, by means of a singular case - the social and professional trajectory of the artists of the dance graduated from University of Campinas, we have analyzed the relation between professional formation and artistic labor market in a context of increasing professionalization, to point out the singularities of this relation and its contradictions. For example: data of Brazilian Institute of Geography and Statistics informs that 72.4% of the graduated ones in high education in arts do not work in this field, showing the incompatibility of this level of study with arts labor market. However, at the same time, high education vacant in dance grows in public education, from 1990's, as well as the formal work from 2004.

The theoretical referential that informs this research articulates the sociology of work and education, and gender relations category as a main reference.

Key words: high education, dance, labor market, professional formation

SUMÁRIO

Introdução	p. 01
I – Contextualizando o objeto	p. 13
I.I. A arte na sociedade contemporânea	p. 13
I.II. Ensino Superior em Dança- Brasil	p. 17
I.III. Ensino Superior em Dança na Universidade Estadual de Campinas	p. 22
I.III.I. Criação da Universidade Estadual de Campinas	p. 22
I.III.II. Instituto de Artes/ UNICAMP	p. 24
I.III.III. O curso de Dança na Unicamp	p. 26
I.III.IV. Perfil dos ingressantes	p. 27
I.III.IV.I. Quem são os alunos que ingressam em Dança na Unicamp?	p. 27
II- A formação artística dos alunos formados pelo curso de Dança da Unicamp	p. 39
II.I. Profissão e formação	p. 39
II.II. A formação dos profissionais da dança	p. 43
II.III. Ensino Superior	p. 47
II.IV. Formação profissional e relações de gênero	p. 49
III- Trajetória dos alunos formados em dança no mercado de trabalho em artes e espetáculos	p. 55
III.I. As relações de poder	p. 70
Conclusão	p.75
Bibliografia	p. 77
Anexo	p. 85
Anexo I	p. 86

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Matrículas no curso superior de dança, segundo categoria administrativa, Brasil, 1991 a 2005	p. 20
Gráfico 2. Classificação do Curso de Dança, por ano e grau de elitização	p.30
Gráfico 3. Ingressantes na Unicamp, por sexo e ano	p. 49
Gráfico 4. Ingressantes no curso de Dança da Unicamp, por sexo e ano	p. 50
Gráfico 5. Principais vínculos de trabalho, segundo profissionais pesquisados via questionário	p. 62
Gráfico 6. Principais formas de remuneração, segundo os profissionais pesquisados via questionário	p. 64
Gráfico 7. Principais formas de contratação, segundo os profissionais pesquisados via questionário	p. 65
Gráfico 8. Remuneração via premiações, segundo artistas da dança	p. 66

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Ensino Superior em Dança, por região do Brasil, 2008	p. 17
Tabela 2. Ensino Superior em Dança, por habilitação e instituição. Brasil, 2008	p. 18
Tabela 3. Ensino Superior em Dança, por décadas e região do Brasil	p. 19
Tabela 4. Ensino Superior em Dança, por região do Brasil, segundo categoria administrativa, 2008	p. 19
Tabela 5. Ensino Superior em Dança, por décadas e categoria administrativa	p. 19
Tabela 6. Matrícula no Ensino Superior, segundo categoria administrativa, Brasil, 1980 a 2005	p. 21
Tabela 7. Ensino Superior em Dança, por modalidade do curso	p. 22
Tabela 8. Classificação dos cursos diurnos, por índice de elitização e ano	p. 29
Tabela 9. Comparação entre o perfil dos estudantes do curso de Dança e demais cursos da Unicamp	p. 31
Tabela 10. Perfil sócio-demográfico dos bailarinos entrevistados	p. 31
Tabela 11. Perfil sócio-demográfico dos bailarinos que responderam ao questionário	p. 32
Tabela 12. Formados em Dança/UNICAMP, por sexo	p. 32
Tabela 13. Formados em Dança/UNICAMP, por idade	p. 33
Tabela 14. Formados em Dança/UNICAMP, por naturalidade	p. 33
Tabela 15. Formados em Dança/UNICAMP, por estado civil	p. 34
Tabela 16. Formados em Dança/UNICAMP, por escolarização e categoria administrativa	p. 35
Tabela 17. Escolaridade dos pais dos formados em Dança/UNICAMP	p. 35
Tabela 18. Formados em Dança/UNICAMP, por ano de conclusão	p. 36
Tabela 19. Relatório de Atividades. Família 2622- Artistas da Dança (exceto dança tradicional e popular). Classificação Brasileira de Ocupações, 2000	p. 57
Tabela 20. Atuação Profissional dos Formados em Dança pela UNICAMP em %	p. 58
Tabela 21. Participação dos ocupados do grupo Profissionais dos Espetáculos e das Artes, de acordo com a CBO 2002, no total de ocupados no Brasil, por posição na ocupação – 2004	p. 61
Tabela 22. Participação dos Formados em Dança pela UNICAMP, por posição na	p. 61

ocupação, em %

Tabela 23. Análise das mensagens da comunidade “Dança Unicamp”, de 09/10/2004 a 07/03/2008, em um site de relacionamentos p. 69

Tabela 24. Participação dos ocupados no grupo “Profissionais dos Espetáculos e das Artes”, de acordo com a CBO 2002, no total de ocupados no Brasil - 2004 p. 70

Tabela 25. Distribuição dos ocupados Profissionais dos Espetáculos e das Artes (CBO 2002), no Brasil, por sexo – 2004 p. 70

INTRODUÇÃO

As transformações nas diferentes esferas da economia capitalista possibilitam mudanças nos processos de trabalho, de produção e de consumo da sociedade (HARVEY, 1992). Esta reestruturação afeta diretamente o mundo do trabalho, sobretudo por meio do crescimento do trabalho precário, terceirizado, informal, temporário ou em tempo parcial, reconfigurando a classe trabalhadora. (CASTEL, 1998; SENNET, 1999)

As mudanças observadas com maior intensidade a partir da década de 1970 no mundo do trabalho, de uma forma geral, podem ser percebidas historicamente na profissão artística, inclusive na dança. Os artistas, sempre viveram instabilidade nas relações de trabalho, traduzidas em vínculos informais, precários e dependentes de patronos. A história de Mozart bem ilustra essas condições de trabalho, ainda no contexto da corte austríaca. (ELIAS, 1995) No presente, os artistas se inscrevem em outra ordem social, na qual Estado e Mercado estabelecem novas configurações no fazer artístico. A instabilidade nas relações de trabalho adquire uma nova nomenclatura, mas a liberdade conquistada em face das relações de poder na corte os inscrevem em dificuldades de outra ordem, traduzidas em formação profissional e mercado e relações de trabalho. (SEGNINI, 2008)

As estatísticas oficiais brasileiras informam o mercado de trabalho no país, inclusive dos artistas da dança, traduzindo em números o já afirmado acima.¹

No presente, os artistas da dança ocupados no mercado de trabalho estão inseridos, em sua maioria, em trabalhos sem vínculo empregatício, sobretudo “sem carteira” (68,7%), seguindo a tendência do mercado de trabalho brasileiro, no qual, em 2004, apenas 37,5% dos trabalhadores têm vínculo formal de trabalho. Esta situação é ainda mais intensa no grupo composto pelas ocupações que constituem na Classificação Brasileira de Ocupações o subgrupo 262 – Profissionais de espetáculos e das artes.² Eles representam tão somente 0,26% (215.324) dos

¹ Três bases estatísticas serão citadas nesta dissertação: IBGE/PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística; MTE/RAIS – Registro Anual de Informações Sociais, realizado pelo Ministério do Trabalho e Emprego; Censo da Educação Superior - Ministério da Educação e Cultura, realizado anualmente pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP).

² Grupo composto pelas seguintes ocupações: 2621 – Produtores de Espetáculos; 2622 - Diretores de Espetáculos e afins; 2623 - Cenógrafos; 2624 – Artistas Visuais e Desenhistas Industriais; 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. (grifo nosso)

ocupados no Brasil, no qual apenas 11,3% declaram vínculo formal de trabalho. (PNAD/IBGE, 2004 *apud* SEGNINI, 2008) Os artistas da dança - 3,3% - (7.106) tem a menor ocupação em número de artistas deste grupo profissional. (PNAD/IBGE, 2004)

O Ministério do Trabalho e Emprego, por meio da RAIS, informa, no entanto, que, em 2004, 966 postos de trabalho com vínculo empregatício foram criados no campo da dança. Segnini levanta a hipótese de que estes postos de trabalho referem-se sobretudo ao trabalho de artistas docentes no ensino superior. (SEGNINI, 2006, A) No atual contexto do mercado de trabalho, o ensino mostra-se como uma possibilidade de atuação profissional, de manutenção na rede de relações que possibilitam acesso a outros trabalhos, e sobrevivência econômica.

A alternância entre as diferentes formas de emprego e quantidades descontínuas de trabalho e de remunerações constituem a síntese da trajetória de carreira dos artistas, mesmo que vinculados a instituições públicas, como analisam os trabalhos de Segnini (*ob. cit.*), Pichoneri (2005), Riz (2005) e Coli (2006).

O artista da dança inscreve-se em um mercado de trabalho competitivo, que atrai um número crescente de candidatos ao sucesso e ao desenvolvimento individual. Assim, este mercado cresce de forma desequilibrada, resultando em relações sociais de poder e hierarquização entre os trabalhadores. (MENGER, *ob. cit.*)

“O desenvolvimento e a organização das atividades de criação artística ilustram hoje o ideal de uma divisão sofisticada do trabalho que satisfaz simultaneamente as exigências de segmentação das tarefas e das competências, segundo o princípio da diferenciação crescente dos saberes, e da sua inscrição dinâmica no jogo das interdependências funcionais e das relações de equipe.” (MENGER, 2005, p.45)

Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2004) informam que 72,4% dos formados em curso superior em artes não trabalham neste campo, mostrando a incompatibilidade deste nível de estudo com o mercado de trabalho em artes. Ao mesmo tempo, o ensino superior em dança cresce, em número de vagas no ensino público, a partir da década de 1990, bem como o trabalho formal a partir de 2004.

O objetivo deste trabalho é analisar estas contradições presentes na formação profissional e no mercado de trabalho brasileiro, principalmente em relação à formação no ensino superior.

Nestas contradições, a hierarquização é percebida por meio da formação profissional e das relações de gênero. Quanto à formação profissional, adquirida predominantemente por meio de

cursos, é observado que os mestres adquirem grande valor nos currículos, diferenciando-os. Quanto às relações de gênero, é visível a existência de campos predominantemente masculinos, como a música, ou femininos, como a dança.

“Esta sexualização das ocupações é um processo que se forma ainda nos bancos escolares, com efeitos perversos sobre a inserção feminina posterior no mercado de trabalho” (BRUSCHINI E LOMBARDI, 2003), como será analisado ao longo do texto.

Assim, este trabalho também busca refletir as relações de gênero que permeiam o mundo do trabalho e da formação em artes e espetáculos, especificamente dança. Não se trata de estudar o trabalho das mulheres, já que a dança é um espaço eminentemente feminino, mas sim as diferenças de sexo, como bem salienta Maruani (2003).

A hipótese que orienta esta pesquisa é elaborada a partir da articulação entre as trajetórias de formação profissional dos artistas da dança no ensino superior e o exercício da profissão no mercado de trabalho. O objetivo é questionar as estatísticas por meio das experiências vividas por formados em dança pela Universidade Estadual de Campinas, considerando as diferenças e hierarquias entre homens e mulheres.

Metodologicamente, faz-se necessário informar alguns aspectos da minha própria história de vida, que se relacionam com a pesquisa proposta, já que a construção de um objeto de pesquisa não se concretiza de forma neutra, mas expressam uma visão específica do referido objeto de estudo, uma interpretação, julgamentos de valor, influências e limitações da coletividade a qual pertence, contrapondo-se à visão positivista de ciência. (PEREIRA DE QUEIROZ, 1999)

"A concentração do interesse do pesquisador em determinados problemas, a perspectiva em que se coloca para formulá-los, a escolha dos instrumentos de coleta e a análise do material não são nunca fortuitos; todo estudioso está sempre engajado nas questões que lhe atraíram a atenção, está sempre engajado, de forma profunda e muitas vezes inconsciente, naquilo que executa. Além de sua posição diante do objeto a estudar urge considerar também o momento histórico-científico em que se encontra (...)" (PEREIRA DE QUEIROZ, ob. cit.)

Concordando com Queiroz, passo a narrar um período de minha vida que contribui também com esta pesquisa. Eu sonhava em ser bailarina, quando criança. Quando eu tinha oito anos de idade, minha mãe me levou para iniciar minha formação em balé clássico em uma escola, atendendo a um pedido meu. Para tanto, acordamos que eu deixaria de estudar em escola

particular para possibilitar o pagamento da escola de dança. Nesta trajetória de formação em dança, que durou dez anos, alguns aspectos (que hoje nomeio relações sociais) me saltavam aos olhos, aguçavam minhas indagações. Entre elas, destaco:

- Questão racial - não havia nenhum negro em minha escola de dança, ao contrário da escola pública na qual eu estudava;
- Classe social³ - todos naquela escola provinham de, no mínimo, classe média, e este era um aspecto que me incomodava, já que esta não era minha origem sócio-econômica;
- Gênero - a maior dificuldade durante a formação era a prática com um *partner*, pois não havia homens na escola e, para o espetáculo de fim de ano, era preciso contratar bailarinos;
- Trabalho: minha mãe sempre me instruíra que a dança deveria ser somente um *hobby*, já que não havia a possibilidade de alguém sobreviver economicamente desta profissão.

Ao término do meu curso técnico em química, precisei fazer estágio em uma empresa e cursinho pré-vestibular no período noturno, assim não tinha mais tempo de me dedicar à dança. Neste momento, infelizmente, minha relação prática com a dança termina. Contudo, ao ingressar no curso de Pedagogia na Unicamp, conheci o projeto temático da Profa. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini e nele percebi a possibilidade de discutir as questões que me angustiaram por dez anos. É neste momento que se inicia minha trajetória com a dança em uma perspectiva teórica, enquanto iniciação científica.

Esta pesquisa vinculou-se ao Projeto Temático “Formação e Trabalho no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos”, também financiado pela FAPESP, desenvolvido na Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, no Departamento de Ciências Sociais na Educação, desde agosto de 2003 até 2007. O projeto temático teve como objetivo “analisar as mudanças nas formas de regulação e racionalização do trabalho em Artes e

³ Esta dissertação não pretende discutir a categoria classe social, uma das questões mais candentes e pesquisadas em sociologia. No entanto é necessário salientar que, segundo Bobbio (1992), classe social é o agrupamento de indivíduos que surge a partir das desigualdades sociais, em uma sociedade em que todos são iguais perante a lei. Esta análise dialoga com as análises de Karl Marx em sua obra *Ideologia Alemã* (1976), na qual reconhece que a desigualdade referida expressa determinadas condições objetivas em relação à propriedade dos meios de produção, nas mãos de um conjunto de membros de uma sociedade. Dialoga também com o sociólogo Max Weber (*Economia e Sociedade*, 1977): “Falamos de uma classe quando: 1) é comum a um certo número de pessoas um componente causal específico de suas probabilidades de existência na medida em que 2) tal componente esteja representado exclusivamente por interesses lucrativos e posses de bens 3) em condições determinadas pelo mercado (de bens ou de trabalho)”. Assim, apesar das diversas visões de mundo observadas nas obras destes autores, classe social expressa sempre desigualdades sociais.

Espetáculos (músicos e bailarinos) e em Educação (professores). Trata-se de um conjunto de profissões selecionadas, entre as já analisadas no Acordo Capes/Cofecub, no campo da cultura, com o intuito de melhor compreender as mudanças em curso no mercado de trabalho, nas últimas décadas, as quais expressam relativa subordinação às leis de uma economia que pretende maior eficácia e competitividade. Para tanto, metodologicamente, privilegiou a análise comparativa internacional de políticas públicas, mercado e organização do trabalho, observadas tanto no Brasil como na França. Objetiva-se evidenciar similitudes nas características e singularidades observadas em países com trajetórias históricas diferenciadas, informando aspectos universais do fenômeno social, como o apelo generalizado à educação e à formação profissional para realizar e levar a bom termo estas mudanças. As relações de gênero no trabalho serão analisadas com o objetivo de compreender separações e hierarquias, ampliando a análise.” (SEGNINI E SOUZA, 2003).

Neste sentido, o projeto , que resultou no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), em 2005, situou-se na primeira etapa do projeto temático, pois compreendeu a análise das relações de trabalho, formação profissional e relações de gênero, tendo como campo de pesquisa um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo - Balé da Cidade de São Paulo. Foi aprovada no meu trabalho final de curso intitulado “Trabalho e formação profissional em dança”. Para tanto, contei com a colaboração das Profas. Márcia Strazzacapa e Aparecida Neri de Souza, sempre disponíveis para leituras e sugestões.

Esta trajetória acadêmica permitiu a construção de um projeto de mestrado, possibilitando a continuidade dos estudos no âmbito do projeto temático e visando aprofundar o problema de pesquisa da iniciação científica.

A pesquisa desenvolvida para esta dissertação foi construída a partir de análises de trajetórias de alunos e alunas formados nos cursos de Artes, especificamente em Dança, da Universidade Estadual de Campinas. A escolha desta Universidade se justifica, pois, de acordo com dados do Ministério da Educação (2005), metade da oferta do ensino superior em dança está concentrada na Região Sudeste do país e, destas, quase 50% em dança são provenientes das universidades públicas. Neste sentido, a Universidade Estadual de Campinas, renomada instituição no Brasil, reafirma os dados citados.

A pesquisa tem um caráter qualitativo; no entanto também se vale de dados quantitativos para maior aprofundamento do fenômeno estudado. Esta associação de técnicas quantitativas e

qualitativas é ressaltada por Queiroz (1999) ao afirmar que "o conhecimento qualitativo traça os contornos externos e internos da coletividade estudada; em seguida, a abordagem quantitativa desvenda o número de vezes em que ocorre o fenômeno e sua intensidade segundo as divisões já efetuadas".

Nesta pesquisa, além dos dados estatísticos já referidos, uma técnica quantitativa utilizada foi o questionário⁴. A distribuição destes foi realizada pessoalmente no I Encontro de Ex-alunos do Curso de Dança da Unicamp, coordenado pela Profa. Márcia Strazzacappa - pesquisadora do Laborarte (Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação), realizado na Faculdade de Educação desta universidade em maio de 2007. Neste encontro, dezessete questionários foram respondidos. Mas também foram respondidos 40 questionários, via internet, pelos formados que não conseguiram comparecer ao encontro, pois alegaram que estavam trabalhando no horário em que foi realizado o encontro (9h-18h). Assim, foi possível ter uma amostra de 18,8% do total de formados no curso da referida universidade.

O objetivo destes questionários não foi analisar apenas quantitativamente os aspectos relativos à formação profissional e mercado de trabalho. Este instrumento de pesquisa possibilitou contato com os artistas que foram entrevistados posteriormente, considerando que, ao término do questionário, foi formulada a pergunta principal nele contida: - se existe a concordância do sujeito em ser entrevistado pessoalmente e os meio de contato possíveis com ele (telefone, endereço, endereço eletrônico). O questionário permitiu que a amostra qualitativa (dos depoimentos orais) abrangesse as diferenças por sexo, idade e origem social.

Outros instrumentos quantitativos utilizados foram:

- Dados estatísticos das PNADs (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios);
- Dados estatísticos do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística);
- Dados estatísticos da RAIS (Relação Anual de Informações Sociais)/ CAGED (Cadastro Geral de Empregados e Desempregados);
- Dados do Censo da Educação Superior do Ministério da Educação, referentes ao Curso de Dança no Brasil;
- Dados do Ministério da Cultura;
- Dados fornecidos pela Comvest (Comissão de Vestibulares da Unicamp); e

⁴ Questionário aplicado - Anexo I.

- Dados fornecidos pela DAC (Diretoria Acadêmica da Unicamp) sobre ingressantes e concluintes no curso de dança desta universidade.

Também foi realizado um levantamento quantitativo das mensagens trocadas em um *site* de relacionamentos na internet, constituindo um período de 3 anos e 5 meses, ou seja, de 09/10/2004 a 07/03/2008. As mensagens tratavam, sobretudo, de trabalho, formação, e mostrou-se uma forte rede de contatos entre os profissionais da dança. Trata-se da comunidade de alunos e ex-alunos do curso de Dança da Unicamp. Foram analisadas 206 mensagens destas comunidades, ou seja, 100% das mensagens postadas no período mencionado. Estas mensagens foram analisadas segundo os dois eixos analíticos principais da pesquisa: trabalho e formação.

Dados qualitativos e documentais mostraram-se da maior relevância nesta pesquisa. A busca por diversas fontes de dados para a pesquisa é importante à medida que as informações se complementam ou confrontam-se.

O levantamento e análise de dados foram realizados a partir de:

- pesquisa bibliográfica e documental em bibliotecas e centros de documentações;
- análise das leis que regulamentam o trabalho destes artistas e professores;
- análise das políticas públicas que orientam as profissões selecionadas (Leis de incentivo à cultura – Lei Rouanet, Lei Mendonça –, Câmaras Setoriais da Dança⁵); e
- análise das diretrizes e parâmetro curriculares que regem a formação em dança em nível de graduação.

Estes documentos também possibilitaram a compreensão do momento histórico desde a criação do curso de dança, no Brasil e na Unicamp, até os dias atuais e sua relação com o objetivo da pesquisa, contextualizando-a.

Depoimentos orais como uma amostra qualitativa dos sujeitos da pesquisa foram imprescindíveis para análise. Foram entrevistados seis ex-alunos do curso de dança, os quais foram de diferentes anos de conclusão, sexo, idade e origem social. Também foram entrevistados três professores, sendo que um deles participou da criação do Instituto de Artes e não é artista, mas físico. A discussão realizada na banca de qualificação desta dissertação também foi utilizada como depoimento oral nesta pesquisa.

⁵ Estas Câmaras Setoriais são formadas pela sociedade civil - profissionais da área de dança; sindicato do setor e por representantes do Ministério da Cultura, visando discutir a situação e possíveis intervenções na área de dança no país. Foram implementadas pelo Ministro da Cultura Gilberto Gil.

A escolha pelos depoimentos orais, dentro da metodologia da História Oral, justifica-se pelo interesse da pesquisa em restringir os relatos orais em apenas alguns temas (segundo a definição de Queiroz, 1988): como formação profissional, inserção e desenvolvimento na carreira, trajetória escolar, relações de gênero, relações e condições de trabalho. A coleta de depoimentos orais foi realizada com uma amostra qualitativa, que contemple as diferentes posições dos sujeitos (origem sócio-econômica, sexo, idade), possibilitando comparar as diferentes perspectivas das trajetórias do sujeitos.

"Trabalhar com vários relatos ao mesmo tempo, implica muitas vezes em deixar de lado o encanto da história individual, mas ganha-se na comparação, na diversidade de opiniões, na percepção de processos em curso, na visualização de vínculos que se estabelecem na sociedade como um todo, entre as várias peças constituintes deste mosaico." (DEMARTINI, 1999)

Demartini (op. cit.) e Lang (1999) descrevem os momentos de análise das entrevistas: ao término de cada entrevista gravada (dependendo da permissão do depoente), estas foram transcritas, transformando-as em documentos escritos construídos pelo pesquisador. Em seguida, foi realizada a primeira leitura da entrevista na íntegra, posteriormente, a subdivisão das entrevistas por tema (de acordo com as categorias de análise estabelecidas ou novas pistas de pesquisa que surgiram durante a pesquisa), mantendo a referência ao texto na íntegra. Estas três fases da análise das entrevistas são resumidas por Queiroz (1991, p.119): “da inteligência no propor, passando pela arte de dividir, a fim de chegar à engenhosidade da construção”

Para a determinação da quantidade de depoimentos coletados, utilizamos o conceito de 'ponto de saturação' (BERTAUX, 1980 apud LANG, op. cit): a partir da análise das entrevistas, realizadas durante todo o processo de coleta de dados, podemos perceber quando este 'ponto de saturação' é atingindo pela recorrência e reiterações de informações.

As trajetórias de formação profissional e de trabalho dos ex-alunos do curso de dança da Unicamp, que constituíram o objeto das análises qualitativas, a memória deve ser analisada cuidadosamente, já que consiste em "reconstruir o passado com os olhos e os valores de hoje" (LANG, ob. cit.).

Com os depoimentos orais, temos a memória individual, que, segundo von Simson (2000), é aquela guardada pelo indivíduo e refere-se às suas próprias vivências e experiências, mas que também traz aspectos da memória do grupo social no qual ele se formou. Neste sentido,

a memória individual é única, singular de cada indivíduo. A memória coletiva (que segundo Lang (op. cit.) é aquela formada pelos fatos e aspectos julgados relevantes pelo grupo dominante e que são guardados como memória oficial da sociedade) também foi contemplada pela pesquisa à medida que foi realizada uma análise de documentos oficiais da criação do curso de dança, do momento histórico, dos documentos dos Ministérios da Cultura, da Educação e do Trabalho, de arquivos em bibliotecas e centros de documentação. Estas duas memórias podem se complementar, confirmar ou contrapor-se, sendo importante analisar estas versões durante a pesquisa.

Outro elemento que a memória nos traz é o sentimento de identidade, a maneira de como nos vemos e como os outros nos veem. (POLLAK, 1992 apud LANG, ob. cit.). Ao trabalhar com artistas, este elemento pode influenciar a reconstrução da memória, no sentido de criação de uma imagem específica que eles têm deles mesmos e que gostariam que a pesquisadora tivesse.

De acordo com Iuri Lotman (apud SIMSON, ob. cit), cultura é memória, assim a cultura nos fornece filtros para exercermos o poder de seleção das informações que serão guardadas na memória ou esquecidas (já que memória e esquecimento só existem em relação). Este aspecto também deve ser levado em consideração na construção da trajetória de formação e profissional do sujeito da pesquisa.

A ética também esteve presente nas reflexões sobre a pesquisa. O anonimato ou não dos sujeitos da pesquisa, por exemplo, mostra-se contraditório: ao mesmo tempo em que acreditamos que o anonimato deve ser mantido pela não importância da identificação do narrador/entrevistado - mantendo somente a caracterização sócio-econômica e o delineamento do contexto em que ele se encontra, conforme discute Amado (1997 apud LANG, ob. cit.), os artistas pedem que suas identidades apareçam no resultado da pesquisa.

O referencial teórico desta foi elaborado, dialogando com vários autores que expressam, em suas análises, diferentes contribuições para a compreensão de mudanças sociais, entre elas, no trabalho, na educação e no campo da cultura. Estas mudanças são observadas, considerando-se as diferenças nas relações de gênero. (SEGNINI, 2009)

A análise de Harvey (op. cit.) sobre reestruturação, a qual o mercado de trabalho tem sofrido, chamada pelo autor de acumulação flexível, está transformando os processos de trabalho, de produção e de consumo da sociedade. Este mercado de trabalho e a formação profissional em transformação estão de acordo com a economia de mercado, cada vez mais racionalizada e

mundializada, que busca maior eficácia e maior competitividade. O mercado de trabalho, de uma forma geral, requer trabalhadores cada vez mais polivalentes e especializados em troca de um trabalho instável, sem garantias empregatícias, o que está submetendo os profissionais a diferentes estatutos profissionais, com maior flexibilização do trabalho, com contratos de tempo determinado, criando um trabalhador também polivalente e impossibilitando um projeto de longo prazo para sua vida profissional. (CASTEL, ob. cit; SENNET, ob. cit.)

Elias (2000) também nos fornece subsídios para a análise da pesquisa ao destacar as relações de poder calcadas na diferença e não apenas na diferença de classe social, a partir de uma relação hierárquica e de estigmatização, entre o grupo inferiorizado, os *outsiders* e os estabelecidos, como os denominou.

Estabelecido é o termo usado “para designar grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder. Um *establishment* é um grupo que se auto percebe e que é reconhecido como uma ”boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: os established fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros”. Já os que não fazem parte deste grupo, *outsider* “trata-se de um conjunto heterogêneo e difuso de muitas pessoas unidas por laços sociais menos intensos do que aqueles que unem os *established*”. (idem, p.7)

A estigmatização dos grupos é encontrada nesta relação e reflete na auto-imagem dos indivíduos e do grupo, mesmo quando as diferenças não são evidentes ou são fantasias coletivas criadas pelo grupo estabelecido, assim, enfraquece-os e paralisa-os. Um grupo, segundo o autor, só pode estigmatizar outro quando está em situação de poder, como um equilíbrio instável de poder e ofensa depende da consciência a quem ela é destinada.

Esta hierarquização do mercado de trabalho também é construída à medida que este mercado não é composto apenas de trabalhadores, que configura uma categoria neutra de análise, mas de categorias sexuadas - homens e mulheres - configurando uma relação de desigualdade entre os membros.

Esta relação social se inscreve no conceito de configuração e de interdependência de Norbert Elias (1993 e 1995). A sociedade, segundo o autor, é uma rede de relações sociais, com as tensões entre os diferentes grupos que esta implica. O equilíbrio destas tensões significa uma relação concreta de interdependência entre os grupos ou indivíduos, ou seja, um sistema de interações. Ao analisar este sistema no nível do indivíduo, estamos refletindo sobre as

configurações. Trata-se de pensar nas estruturas fundamentais que regem um determinado acontecimento social.

Neste sentido, estes conceitos nos permitem analisar, ao longo da dissertação, as relações de poder no exercício de uma profissão, a partir da escolarização, das relações e condições de trabalho, das relações de gênero, ou seja, pela heterogeneidade presente no campo da pesquisa.

Estas diferenças, segundo Araújo (2005), são transformadas em desigualdades pela via do preconceito; assim as relações de gênero, bem como as de classe, “têm um caráter estruturante, na medida que definem as relações sociais, atribuindo lugares e papéis diferenciados para homens e mulheres em todas as sociedades”.

Segundo Kergoat (2002, p. 49), relações sociais de sexo expressa que “os grupos sexuais não são produtos de destinos biológicos mas antes constructos sociais; estes grupos constroem-se por tensão, oposição, antagonismo, em torno de um desafio, o do trabalho”. Fundamentam-se sobre uma hierárquica relação entre os sexos, uma relação de poder e dominação, enfim uma relação social sexuada. (HIRATA, 2002)

Neste sentido, “a relação social pode ser assimilada a uma tensão que perpassa a sociedade; tensão esta que se cristaliza, paulatinamente, em desafios em torno dos quais, para produzir sociedade, para reproduzi-la ou inventar novos modos de pensar e agir, os seres humanos estão em confronto permanente”, impulsionando a sociedade. (KERGOAT, ob. cit., p.49)

Kergoat nos alerta, contudo, que a implicação dessa forma social de divisão de trabalho pode ser percebida por meio de dois princípios organizadores: o de separação e o de hierarquias. Sendo assim, na sociedade, existem trabalhos que são de homens e trabalhos que são de mulheres, sendo que os primeiros valem mais, tanto em termos econômicos quanto de *status*. Estas relações de gênero são determinantes nas hierarquias do mercado, que expressam uma organização social das atividades de trabalho no decorrer da história. (HIRATA, ob. cit., KERGOAT, ob. cit.; SEGNINI, 2000)

Hirata (ob. cit.) considera duas grandes teorias da divisão sexual do trabalho: a primeira seria a teoria do “vínculo social”, que é composta pelos conceitos de solidariedade orgânica, complementaridade, coordenação, parceria, especialização e divisão dos papéis de homens e mulheres. A segunda teoria é a da “relação social”, que se refere à divisão do trabalho,

contradição, antagonismo, dominação, opressão e poder. Esta teoria baseia-se na idéia de uma relação antagônica entre homens e mulheres.

Hirata (ob. cit.) acrescenta, dizendo que essa divisão sexual do trabalho caminha mais em direção ao deslocamento das fronteiras entre masculino e o feminino do que à superação da própria divisão. "As respectivas condições do trabalho dos homens e das mulheres mudam de acordo com o contexto histórico, cultural, econômico, mas não se transformam, seguem obstinadamente a mesma linha de divisão dos espaços masculinos e femininos" (LE DOARÉ, 1994 apud HIRATA, ob. cit., p.285)

Assim, para a análise dos dados encontrados durante a pesquisa à luz do referencial citado, esta dissertação será dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo tem como objetivo contextualizar o objeto da pesquisa. Assim, foi realizado um levantamento histórico dos cursos superiores em dança no Brasil e também do surgimento deste curso no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (objeto do estudo). A partir deste levantamento, foram realizadas análises do contexto econômico, social e cultural do cenário de criação do curso, da universidade e do instituto de artes.

O segundo capítulo busca analisar a formação artística dos alunos formados pelo Curso de Dança da Unicamp, na perspectiva das relações de gênero em artes. Esta formação é realizada por diversos caminhos, sendo que cada um destes tem um significado na trajetória do artista da dança. E é este significado que enriquece a pesquisa ao relacioná-lo com o mercado de trabalho em artes.

Por fim, o terceiro capítulo analisa a trajetória dos alunos formados em dança no mercado de trabalho em artes e espetáculos, também na perspectiva das relações de gênero em artes. Este capítulo indaga a hipótese inicial de pesquisa, embasada nas estatísticas do IBGE, já mencionadas. Assim, outras dimensões da pesquisa serão discutidas e refletidas.

I- CONTEXTUALIZANDO O OBJETO

I.I. A ARTE NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Qual o papel da arte na sociedade? Quais são as relações estabelecidas entre os artistas no mercado de trabalho?

“Guy Debord já dizia, no final dos anos 1960, que na era burguesa a cultura assumiu a preocupação com a exigência de felicidade dos indivíduos e, numa sociedade cuja lógica econômica é responsável por sua reprodução, essa exigência de felicidade significa sempre uma transgressão.” (Wu, 2006)

Assim, como campo privilegiado de sentido da existência, a cultura começou a ser promovida como meio de transformação e desenvolvimento humano pelas políticas públicas, principalmente em países com graves problemas sociais. (WU, ob. cit., p.14)

No Brasil, com a criação das leis de incentivo fiscal, a cultura tem sido instrumentalizada justamente com este sentido, complementando as insuficiências do sistema brasileiro em relação aos problemas de escolarização, pobreza e violência principalmente. Ao analisar alguns projetos financiados por estas leis, percebemos que o fundo arrecadado é direcionado sobretudo às organizações não-governamentais que se apropriam da arte para minimizar os diversos problemas sociais.

Expressões como “Bálsamo cultural para as lesões sociais” e “Evangelistas estéticos” nos mostra a preocupação de Yúdice (2004, p.426) com o uso da arte na sociedade contemporânea, ou seja, como um recurso para solucionar problemas sociais, cujas origens são de ordem econômica e política.

Walter Benjamin (1993a) também aponta este uso da arte, e o classifica como subversão de sua função, já que antes a arte era um ritual.

Yúdice (ob. cit.) destaca outros diferentes usos da cultura na era global, enfatizando os aspectos utilitários da arte na sociedade contemporânea:

- a) arte como técnica de governo: o trabalho simbólico que a cultura faz para a política. (p.452)
- b) arte como serviço. (p.435)

c) arte como luta: “À medida que os artistas abordaram questões relativas à imigração, pobreza... eles conseguiram produzir experiências políticas.” (p.433)

Para tanto, cita Bourdieu e Foucault para falar deste papel dual da cultura: a cultura pode ser usada, por um lado, para estabelecer distinções, reforçando as classes sociais. O museu, por exemplo, tornar-se um espaço elitista das artes. Por outro lado, a cultura pode ser utilizada como disciplinadora das classes baixas, docificando os corpos e controlando o poder, como, por exemplo, o uso do museu para a classe operária (apud YÚDICE, idem, p.451), e o ensino da dança para crianças consideradas em situação de risco.

A cultura em seus diferentes usos divide-se em dois eixos de análise, segundo Yúdice (ibidem): a) a visão vanguardista de cultura, que, na teoria de Marx, é conhecido como valor de uso; b) e a arte como valor de troca, transformada em mercadoria. (p.450)

Estas novas funções atribuídas às artes se inscrevem no que Yúdice (ob. cit.) nomeia de nova divisão internacional do trabalho cultural. Esta divisão é expressa pela relação entre a cultura local e a tendência artística internacional. Esta, por sua vez, flui nas redes transnacionais de poder (p.415)

Dentro desta nova divisão, podemos encontrar diferenças entre os membros da classe artística, como a hierarquização baseada em diferentes aspectos, apoiados também em Elias (ob. cit.), que analisa as relações de poder dentro de uma mesma classe social.

Esta relação, observada pelo autor, pode ser vista entre os artistas, principalmente entre os de diferentes sexos⁶. Também temos a diferenciação entre os artistas já consagrados pelo sistema e a outra parte da classe artística reflete em trabalho para os segundos (p. 429). Wu (ob. cit.), ao analisar as práticas culturais do governo Reagan nos Estados Unidos, mostra que o governo investiu em espaços alternativos de exposição para esses artistas para “ampliar suas oportunidades”. Ao contrário do que se esperava, esses espaços alternativos não significam a autêntica revolta contra a estrutura dominante do mundo artístico, mas reproduziam esse sistema e reforçavam a premissa da arte como mercadoria. Estes artistas somente viam esse espaço como trabalho para quem não tinha recursos, mas, quando tinham a oportunidade, entravam para o circuito dominante das artes.

⁶ Assim, a relação de gênero mostra-se imprescindível para análise. Esta discussão será enfatizada nos capítulos II e III.

Neste meio, há a consagração de alguns artistas, diminuindo a oportunidade de trabalhos para os ainda não-consagrados. Esta consagração, segundo Benjamin (ob.cit.), remete-nos à aura da arte (caráter de unicidade), que não se encontra mais na arte em si, em sim no artista. Neste sentido, temos o declínio da áura, pois a arte é transformada em valor de troca no mercado e massificada, tornando-se força produtiva na reprodução do capital.

Adorno (1983) dialoga com Benjamin neste sentido. Acredita que a música, ao se tornar objeto de consumo, não tem suas qualidades específicas compreendidas e apreendidas, caracterizando-se como mercadoria a ser trocada no mercado pela aceitação e acordo social. Assim,

“se a mercadoria se compõe sempre de valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso – aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista – é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso. E neste quiproquó específico que consiste o caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência de imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca.” (ADORNO, idem, p.173)

Esta hierarquia contradiz o objetivo da arte colaborativa proposta pelo projeto discutido por Yúdice (ob. cit.), que significa população local e artistas trabalhando juntos. Mas esta concepção de colaboração é fetichizada, significando uma separação entre trabalho intelectual (artistas) e trabalho manual (população). Outro ponto nesta discussão que explicita o fetiche é: como se remunerar a população pelo trabalho realizado, como se remunera o artista? Temos, neste sentido, um modelo de exploração.

Ao mesmo tempo em que estes artistas, a partir do ativismo (que lhes concedem *status*), realizam-se na arte (visão vanguardista), este projeto significa rede de contato para e vitrine para seus trabalhos. Conforme discutido por Benjamin (ob. cit.) em relação ao cinema, Segnini (ob. cit.) em relação aos bailarinos e músicos e Pichoneri (ob. cit.) enfatizando estes últimos, esta rede de contato é um aspecto muito forte em artes e espetáculos, é o meio principal pelo qual os artistas se inserem e permanecem no mercado de trabalho.

No mercado de trabalho, é a rede de contato, e não somente a arte, que legitima o artista. No projeto Insite (YÚDICE, ob. cit.), por exemplo, os patrocinadores (públicos e privados)

confiam nos diretores, curadores, conselhos e não nos artistas em si, “agregando valor” e financiamento (p.441)

Este projeto não significa somente as redes de contato, conforme discutido anteriormente, mas retorno do investimento de capital e de trabalho, a partir do turismo local e do mercado imobiliário (pois, a partir da transformação do local pelos trabalhos, o local é valorizado). Contudo agravam as desigualdades da região, já que o capital financeiro é direcionado para as mãos dos produtores, curadores e patrocinadores. O mesmo aconteceu com os espaços alternativos financiados pelo governo de Reagan nos Estados Unidos, conforme citado anteriormente (WU, ob. cit.), que “ajudou a redefinir e elevar a condição social dos guetos urbanos”, também pelo mercado imobiliário com o uso de lofts como moradia. (p.67)

Os produtores afirmam a necessidade do apoio do governo e das empresas, porque pressupõem, de acordo com Yúdice, que, se mudar de governo e perder o financiamento, as empresas os mantêm. Neste sentido, a classe artística propõe levar a arte para as escolas, que, dentre outras instituições, é um local no qual se investe muito capital privado.

O financiamento privado pode significar trabalho para os artistas, mas, ao mesmo tempo, significa moeda simbólica para as grandes corporações. (WU, ob. cit.)

Outro aspecto que caracteriza o projeto discutido por Yúdice (ob. cit.) é o trabalho por encomenda. Para o evento, é escolhido um tema geral e encomendado aos artistas trabalhos relacionados ao tema. Aqui aparece uma das formas de resistência destes artistas: eles aceitam a encomenda, pois é um espaço de trabalho, mas entregam sua arte, que não condiz com a encomenda. Esse meio de resistência precisa ser aprofundado, já que se mostra importante na análise de suas condições de trabalho.

Este projeto segue o modelo da maquiladora na era pós-fordista, ou seja, produção flexível, primazia do conhecimento, flexibilidade trabalhista e mobilidade.

Neste sentido, assim como os operários eram submetidos a inúmeros testes durante seu trabalho, principalmente depois da introdução da cadeia de montagem, e caso não fossem “exitosos” seriam excluídos do processo de trabalho, os artistas também o são.

Benjamin, ao analisar a indústria cinematográfica, explicita esta questão: o ator não representa somente diante do público a cena a ser produzida, mas principalmente diante de técnicos especialistas naquela arte, como câmeras, produtores, diretores, engenheiro, operador de som e iluminação. Assim, ele é constantemente avaliado em seu trabalho, o processo seletivo não

se encerra na apresentação da obra de arte final, mas se encontra em todo processo de construção deste trabalho. Este aspecto é percebido também com os bailarinos e músicos (PICHONERI, ob. cit., SEGNINI, ob. cit., RIZ, ob. cit.), e ser aprovado diariamente neste teste significa manter-se no mercado de trabalho, nas redes de contato e, conforme Benjamin (ob. cit.), significa também “conservar sua dignidade humana diante do aparelho” (p.179)

Estas questões serão refletidas com mais profundidade, principalmente em relação às condições de trabalho e formação destes artistas no contexto delineado acima, nos capítulos II e III.

I.II. ENSINO SUPERIOR EM DANÇA- BRASIL

A dança no ensino superior no Brasil tem seu início com a criação do curso de dança em 1956, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). A Escola de Dança da UFBA fez parte do projeto do reitor Edgard Santos (1884-1962). A criação das Escolas de Teatro e de Dança, em 1956, ampliaria o espaço destinado à arte nesta instituição, iniciada com a inauguração da Escola de Belas Artes em 1877 - agregada em 1946 à Universidade da Bahia - e a criação do curso de Música em 1954. (MOLINA, 2007)

Durante quase 25 anos, a Universidade Federal da Bahia foi a única instituição de ensino superior a formar profissionais da dança no país. Em 1986, a Universidade Estadual de Campinas foi a segunda instituição a oferecer o referido curso e, a partir da década de 1990, cresce o número de cursos e matrículas em dança. Este aumento, conforme tabelas a seguir, deu-se principalmente no pólo cultural do país - Região Sudeste.

Tabela 1. Ensino Superior em Dança, por região do Brasil, 2008

	ul	S udeste	orte	N ordeste	Centro- Oeste
o		1 2		5	1
	4%	4 8%	%	20 %	4%

Fonte: Censo do Ensino Superior, Ministério da Educação. Elaboração: Riz, Katiuska Scuciato de, 2008

São eles:

Tabela 2. Ensino Superior em Dança, por habilitação e instituição. Brasil, 2008

Curso/ Habilitação	Instituição	Cidade/UF
Artes Cênicas (Dança)	Faculdade Tijuçussu - TIJUCUSSU	SAO CAETANO DO SUL-SP
Bacharelado em Dança	Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP	CAMPINAS-SP
Curso Superior de Tecnologia em Dança	Universidade Luterana do Brasil - ULBRA	CANOAS-RS
Curso Superior de Tecnologia em Dança de Salão e Coreografia - Praça XI	Universidade Estácio de Sá - UNESA	RIO DE JANEIRO-RJ
Dança	Universidade Luterana do Brasil - ULBRA	CANOAS-RS
Dança	Universidade Federal do Pará - UFPA	BELÉM-PA
Dança	Faculdade Padrão - PADRAO	GOIÂNIA-GO
Dança	Universidade Federal da Bahia - UFBA	SALVADOR-BA
Dança	Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ	RIO DE JANEIRO-RJ
Dança	Faculdade de Artes do Paraná - FAP	CURITIBA-PR
Dança	Fundação Universidade Federal de Viçosa - UFV	VIÇOSA-MG
Dança	Faculdade Angel Vianna - FAV	RIO DE JANEIRO-RJ
Dança	Faculdade Paulista de Artes - FPA	SÃO PAULO-SP
Dança	Universidade Federal da Bahia - UFBA	SALVADOR-BA
Dança	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP	SÃO PAULO-SP
Dança	Universidade Federal de Sergipe - UFS	LARANJEIRAS-SE
Dança	Universidade do Estado do Amazonas - UEA	MANAUS-AM
Dança	Universidade de Cruz Alta - UNICRUZ	CRUZ ALTA-RS
Dança	Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP	CAMPINAS-SP
Dança e Movimento	Universidade Anhembi Morumbi - UAM	SAO PAULO-SP
Dança (Ipanema)	Centro Universitário da Cidade - UniverCidade	RIO DE JANEIRO-RJ
Dança Licenciatura	Universidade Federal de Alagoas - UFAL	MACEIO-AL
Dançarino Profissional	Universidade Federal da Bahia - UFBA	SALVADOR-BA
Graduação em Dança: Licenciatura	Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS	MONTENEGRO-RS
Licenciatura em Artes - Dança	Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP	CAMPINAS-SP

Fonte: INEP/ MEC, 2008. Elaboração: RIZ, Katiuska Scuciato de, 2008

O cursos superiores em dança criados entre 2000 e 2008 significam 44% do total dos cursos superiores no Brasil, divididos pelas regiões Sul e Sudeste.

Tabela 3. Ensino Superior em Dança, por décadas e região do Brasil

	Sul	Sudeste	Norte	Nordeste	Centro-Oeste	Total	%
1950 a 1959	0	0	0	3	0	3	12%
1960 a 1969	0	0	0	0	0	0	0
1970 a 1979	0	0	0	0	0	0	0
1980 a 1989	1	3	0	0	0	4	16%
1990 a 1999	1	5	0	0	0	6	24%
2000 a 2008	4	4	1	2	0	11	44%
Sem data	0	0	0	0	1	1	4%
Total	6	12	1	5	1	25	100%
%	24%	48%	4%	20%	4%	100%	

Fonte: Censo do Ensino Superior, Ministério da Educação. Elaboração: Riz, Kátiuska Scuciato de, 2008

Os dados da Tabela 3 informam que os cursos no ensino superior em dança cresce em número de instituições, principalmente no setor privado. A partir de 2000, o número de cursos superior em Dança aumenta significativamente no setor privado de ensino da Região Sudeste.

Tabela 4. Ensino Superior em Dança, por região do Brasil, segundo categoria administrativa, 2008

	Sul	Sudeste	Norte	Nordeste	Centro-Oeste	Total	%
Privada	4	7	0	1	1	13	52%
Pública municipal	0	0	0	0	0	0	0
Pública estadual	2	3	1	0	0	6	24%
Pública federal	0	2	0	4	0	6	24%
Total	6	12	1	5	1	25	100%
%	24%	48%	4%	20%	4%	100%	

Fonte: Censo do Ensino Superior, Ministério da Educação. Elaboração: Riz, Kátiuska Scuciato de, 2008

Tabela 5. Ensino Superior em Dança, por décadas e categoria administrativa

	Privada	Pública municipal	Pública estadual	Pública Federal	Total	%
1950 a 1959	0	0	0	3	3	12%
1960 a 1969	0	0	0	0	0	0
1970 a 1979	0	0	0	0	0	0
1980 a 1989	1	0	3	0	4	16%
1990 a 1999	4	0	1	1	6	24%
2000 a 2008	7	0	2	2	11	44%
Sem data	1	0	0	0	1	4%
Total	13	0	6	6	25	100%
%	52%	0	24%	24%	100%	

Fonte: Censo do Ensino Superior, Ministério da Educação. Elaboração: Riz, Kátiuska Scuciato de, 2008

O número de matrículas em dança nas instituições de ensino superior públicas significam, contudo, o dobro quando comparadas com as instituições privadas. No ano de 2005, por exemplo, enquanto as instituições privadas matriculavam 319 estudantes, as instituições públicas detinham 730 matrículas. (Censo do Ensino Superior, Mec, 2005)

Gráfico 1



Fonte: Censo do Ensino Superior, Ministério da Educação. Elaboração: Riz, Kátiuska Scuciato de, 2007

O ensino superior de dança está na contramão do ensino superior brasileiro. As matrículas nas instituições privadas de ensino superior, desde 1980, são sempre em maior número que nas instituições públicas. As instituições privadas, a partir de 2000, chegam a 70% do ensino superior brasileiro.

Tabela 6. Matrícula no Ensino Superior, segundo categoria administrativa. Brasil, 1980-2005

Ano	Pública		Privada		Total
	n.a.	%	n.a.	%	n.a.
1980	492.232	36,00%	885.054	64,00%	1.377.286
1981	535.810	38,64%	850.982	61,36%	1.386.792
1982	548.388	38,95%	859.599	61,05%	1.407.987
1983	576.689	40,08%	862.303	59,92%	1.438.992
1984	571.879	40,86%	827.660	59,14%	1.399.539
1985	556.580	40,70%	810.929	59,30%	1.367.609
1986	577.632	40,73%	840.564	59,27%	1.418.196
1987	584.965	39,78%	885.590	60,22%	1.470.555
1988	585.351	38,93%	918.204	61,07%	1.503.555
1989	584.414	38,48%	934.490	61,52%	1.518.904
1990	578.625	37,57%	961.455	62,43%	1.540.080
1991	605.736	38,70%	959.320	61,30%	1.565.056
1992	629.662	41,00%	906.126	59,00%	1.535.788
1993	653.516	40,98%	941.152	59,02%	1.594.668
1994	690.450	41,57%	970.584	58,43%	1.661.034
1995	700.540	38,64%	1.059.163	60,19%	1.759.741
1996	735.427	39,00%	1.133.102	61,00%	1.868.529
1997	629.662	41,00%	906.126	59,00%	1.535.788
1998	653.516	41,00%	941.152	59,00%	1.594.668
1999	832.022	35,11%	1.537.923	64,89%	2.369.945
2000	887.026	32,92%	1.807.219	67,08%	2.694.245
2001	939.225	30,99%	2.091.529	69,01%	3.030.754
2002	1.051.655	30,22%	2.428.258	69,78%	3.479.913
2003	1.136.370	29,23%	2.750.652	70,77%	3.887.022
2004	1.178.328	28,30%	2.985.405	71,70%	4.163.733
2005	1.192.189	26,77%	3.260.367	73,21%	4.453.156

Fonte: Censo do Ensino Superior, Ministério da Educação. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato 2009

O Ensino superior em dança também é oferecido em diferentes modalidades, conforme Tabela 5, das quais Bacharelado e Licenciatura em Dança representam 64% da oferta.

Tabela 7. Ensino Superior em Dança, por modalidade do curso

	Total	%
Bacharelado em Dança	1	4%
Licenciatura em Dança	2	8%
Bacharelado e Licenciatura	16	64%
Tecnologia em Dança	1	4%
Tecnologia em Dança de Salão e Coreografia	1	4%
Dança e Movimento	1	4%
Artes cênicas - com habilitação em Dança	1	4%
Artes - com habilitação em Dança	1	4%
Dançarino profissional	1	4%
Total	25	100%

Fonte: Censo do Ensino Superior, Ministério da Educação. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2008

I.III. ENSINO SUPERIOR EM DANÇA NA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

O objetivo deste item é contextualizar historicamente a criação do curso de Dança na Universidade Estadual de Campinas. Para tanto, analisará brevemente a criação desta Universidade e de seu Instituto de Artes com o objetivo de delinear o objeto.

I.III.I.CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Na década de 1950, a temática do desenvolvimentismo ocupou o primeiro plano da arena política e intelectual no país. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, as palavras de ordem eram de mudança, desenvolvimento, construção de uma sociedade moderna nos planos políticos, econômico e social, a partir da industrialização. A CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina), órgão subordinado à ONU (Organização das Nações Unidas), enfatizava a necessidade de planejamento para a implementação deste desejado desenvolvimento, pelo presidente Juscelino Kubstichek (1955-1959). (TOLEDO, 1986 apud MENDONÇA, 2006)

Neste contexto, o INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos) e o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) foram referências institucionais nacionais importantes para a disseminação do pensamento desenvolvimentista, bem como para a elaboração de uma política educacional nestes termos.

Esta política educacional estava fortemente influenciada pelo pensamento norte-americano, mais especificamente de John Dewey, e pretendia ajustar a sociedade às necessidades

da vida moderna que se pretendia instaurar, criando novas condições de trabalho e melhoria social. Um dos intelectuais que estava envolvido neste processo, Anísio Teixeira, defendia, de acordo com o ideal deweyano, dentre outros aspectos, o controle do Estado sobre a qualidade de ensino e sobre o processo de formação de professores, descartando a idéia de monopólio do Estado. (MENDONÇA, ob. cit.)

Os governos militares (1964- 1985), por sua vez, investiram no Ensino Superior no Brasil, segundo Cunha (2004), com o objetivo de atingir a camada média da população e, assim, conseguir sua sustentação política. As universidades públicas receberam recursos, que lhes permitiram criação da pós-graduação, institucionalização da profissão docente, bem como crescimento da infra-estrutura universitária. As instituições privadas também foram beneficiadas, já que tinham representação majoritária no Conselho Federal de Educação. Assim, as instituições privadas cresciam e absorviam grande parte dos estudantes do ensino superior.

“Se o capital privado foi atraído para o ensino superior, por razões políticas e econômicas, durante os governos militares, sua rápida acumulação e os vínculos que criou na sociedade política permitiu-lhe uma autonomização daquela base inicial. Da mesma forma, inicialmente dependente do protagonismo político e ideológico da igreja católica, na luta contra o que entendia ser a ameaça de monopólio estatal da educação, o capital gerou seus próprios aparelhos políticos e ideológicos.” (CUNHA, ob. cit.)

Neste contexto, a Universidade Estadual de Campinas foi criada: como uma universidade autárquica, “tendo como finalidade precípua a promoção do bem estar físico, espiritual e social do homem.” (Decreto No. 52.255 de 30.07.69)

“Lei n. 7.655- de 28 de dezembro de 1962
Dispõe sobre a criação da Universidade de Campinas como entidade autárquica e dá outras providências.
Art. 1º Fica criada a Universidade de Campinas, na qualidade de entidade autárquica, com personalidade jurídica, patrimônio próprio, sede e foro na cidade de Campinas.
§ 1º A Universidade de Campinas gozará de autonomia didática, administrativa, financeira e disciplinar, ficando sob o controle da Secretaria da Fazenda, no que diga respeito à tomada de contas e inspeção da contabilidade.”

Assim:

“Artigo 2º. *Para alcançar seus objetivos, a Universidade Estadual de Campinas se propõe a:*

- I. ministrar o ensino para a formação de pessoas destinadas ao exercício das profissões liberais, técnico-científicas, técnico-artísticas, de magistério e aos trabalhos desinteressados da cultura;*
- II. promover e estimular a pesquisa científica e tecnológica e a produção de pensamento original no campo da Ciência, da Tecnologia, da Arte, das Letras e da Filosofia;*
- III. estudar os problemas sócio-econômicos da comunidade com o propósito de apresentar soluções corretas, sob a inspiração dos princípios da democracia;*
- IV. pôr ao alcance da comunidade, sob a forma de cursos e serviços, a técnica, a cultura, e o resultado das pesquisas que realizar;*
- V. valer-se dos recursos da coletividade, tanto humanos como materiais, para integração dos diferentes grupos técnicos e sociais na Universidade;*
- VI. cumprir a parte que lhe cabe no processo educativo de desenvolver na comunidade universitária uma consciência ética, valorizando os ideais de pátria, de ciência e de humanidade.” (Decreto No. 52.255 de 30.07.69 e republicado no D.O.E em 08.07.97)*

A referida universidade foi criada em 1966, com o intuito de formar técnicos para as indústrias que cresciam na região: o Estado de São Paulo, na década de 1960, detinha 40% da capacidade industrial brasileira e 24% de sua população economicamente ativa (<http://www.unicamp.br/unicamp/a-unicamp/historia/projeto-zeferino>, 29/03/2009)

Atualmente, a estrutura de ensino e pesquisa da Unicamp conta com 21 institutos ou faculdades, que estão em sua maior parte no campus de Barão Geraldo, em Campinas. Em Piracicaba, funciona a Faculdade de Odontologia e, em Limeira, os cursos tecnológicos.

A Universidade oferece 66 cursos de graduação, 135 programas de pós-graduação, além da Escola de Extensão. Para tanto, conta com 2.087 professores, 16.984 alunos matriculados nos cursos de graduação e 15.230 matriculados nos cursos de pós-graduação (dados referentes ao ano de 2007, Indicadores de Qualidade Unicamp, Agenda universitária 2009-2010)

I.III.II.INSTITUTO DE ARTES/ UNICAMP

A criação do Instituto de Artes já estava prevista nos estatutos de criação da Universidade.

“Artigo 5º. Os Institutos, responsáveis pelo ensino, pela pesquisa e pela extensão nas áreas respectivas de formação profissional, definidas pelo conjunto de seus Departamentos são os seguintes:

- I. Instituto de Biologia;
- II. Instituto de Física;
- III. Instituto de Química;
- IV. Instituto de Matemática, Estatística e Computação Científica;
- V. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas;
- VI. Instituto de Artes;**
- VII. Instituto de Estudos da Linguagem;

VIII. Instituto de Geociências;

IX. Instituto de Economia;

X. Instituto de Computação.”

(grifo nosso, Decreto No. 52.255 de 30.07.69 e republicado

no D.O.E em 08.07.97)

“Existia realmente a intenção desde tempos anteriores..., acho que anteriores, na época do Zeferino, ainda anterior à nossa chegada, à nossa inclusão. Mas o que aconteceu foi o seguinte, quer dizer, os documentos nessa época não contavam nada. Ninguém levava bola se tinha ou não tinha documentos, ou... eu nem sabia que existia estatutos na universidade, nunca li os estatutos!” (entrevista com professor universitário, que participou da criação do Instituto de Artes da Unicamp, 2008⁷)

Formar trabalhadores qualificados para as indústrias que cresciam em número e produção, na região, era um dos principais objetivos desta universidade, expressão do desenvolvimentismo referida. Cabe então indagar: de que forma as artes se colocavam como relevantes, a tal ponto de possibilitar a criação de um Instituto próprio neste projeto de modernização do país?

O Instituto de Artes foi criado em 1970, pelo Decreto Estadual 52.255/69 (GAMA, 1996), como Escola de Música:

“havia um grupo de professores da universidade que eram na realidade quatro pessoas, que conversavam sobre música, iam escutar música em casa. (...) Então formava esse grupo que tava falando de música. Tanto é que nós começamos pela música. O primeiro departamento foi o Departamento de Música.” (entrevista com professor universitário, que participou da criação do Instituto de Artes da Unicamp, 2008)

Este professor ainda afirma: “Nós não queremos fazer um instituto que funcione amanhã, tá certo?. Vamos fazer devagar esse instituto, não é desespero. Se fosse uma faculdade de engenharia, se pode dizer que é uma demanda imediata, não havia uma demanda ainda, né?” (idem)

Assim, é no projeto de modernização que teve por base o modelo e pensamento norte-americano, que o instituto de Artes desta Universidade foi criado:

“(...) dentro da tradição americana, como é que eles foram fazer um instituto de artes? Eles pegavam um compositor, um musicólogo, mas se faz um tipo de universidade, que

⁷ ARRUDA, Carmen Lúcia Rodrigues. “O trabalho e as relações de poder na universidade pública: a inserção das artes na academia”. Pesquisa em desenvolvimento no Programa de Doutorado em Ciências Sociais do IFCH/Unicamp, com previsão de término em 2010. Esta pesquisa analisa a organização e as relações de trabalho a que estão submetidos professores-pesquisadores do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, SP, Brasil, que desempenham suas atividades sob duas formas distintas de contrato: uma carreira criada especialmente para inserir artistas sem formação acadêmica, mas com notório saber, e outra que contempla critérios utilizados para todos os demais professores da universidade.

...você faz pessoas de livros, que lidam com livros muito bem, não é, lidam com as teorias muito bem. E eu achei que talvez nas artes fosse melhor ir por um outro caminho. Impedir esse pessoal, talvez ter um musicólogo não teria importância; ter só musicologia ou ter só teoria musical, etc. e tal, sempre gente tocando, fazendo... tinha que ter curso de regência, aprender a tocar, mas curso de teoria musical tem que ter, mas não poderia ser, digamos a temática dominante, né? (...) O objetivo era formar o artista, mesmo e ter um ambiente de artista. Ou seja, a melhor escola pro artista é, não é a cadeira do professor na frente do aluno. Artista não aprende lá. Onde é que ele aprende? Ele aprende nas ruas, nos boulevards de Paris, etc. e tal, pintando na chuva, etc. e tal, né?? É assim que ele aprende. Tanto que minha idéia, meio romântica talvez, era formar uma escola desse tipo, tá certo? Em que as pessoas fizessem arte e tivessem o seu assistente como um Rembrandt da vida. Uma meia dúzia de gente pintando numa sala, né?, e aprendendo a pintar, certo?” (ibidem)

Para este professor, a universidade é mais um espaço de formação do artista, “(...) talvez menos informal e onde se pode organizar melhor essa formação.”

No presente, vinte e oito anos após, o Instituto de Artes é composto por cinco cursos de graduação: Música (popular e erudita), Arte Cênica, Dança, Educação Artística e Midialogia. Para tanto, conta com 86 funcionários administrativos, 131 professores.

I.III.III. O CURSO DE DANÇA NA UNICAMP

No ano de 1985, o Prof. José Antonio Rezende de Almeida Prado encaminhou ao reitor da universidade o projeto, elaborado por Antonieta Marília de Oswald de Andrade, da criação do Departamento de Artes Corporais com a implementação do curso de graduação em Dança (Processo 1276/85, fl 2, volume I)

“A importância de um curso superior de dança torna-se evidente quando constatamos que uma pesquisa realmente séria de novas técnicas pedagógicas só pode ocorrer a partir de uma formação ampla e adequada do professor, através de um curso superior. Além disso, a universidade pode tornar-se um centro de registro e resgate de danças populares. O desenvolvimento de cursos superiores em todo o país terá, certamente, um impacto positivo no atual contexto de ensino de dança. É de se esperar que propiciem a desejada inovação técnica, ao mesmo tempo em que alimentem as diversas produções coreográficas nacionais com pesquisas sobre formas tradicionais de danças brasileiras”. (Texto do processo de criação do Departamento de Artes Corporais, no. 1276/85, pp. 12-13)

O curso oferece duas modalidades (bacharelado e licenciatura) em dança. Segundo a descrição sobre o profissional apresentada no projeto pedagógico do curso, o Bacharel em dança

“é o intérprete em dança, profissional capaz de contribuir como agente transformador da realidade, ser responsável pelo próprio corpo, expressar-se e comunicar-se artisticamente. O campo de atuação deste profissional abrange amplo espectro de atividades: atuação cênica, pesquisa e ação social” (Projeto Pedagógico 2007, p.02).

Já o licenciado em dança está qualificado “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. Faz parte dessa formação profissional a experiência investigativa bem como de reflexão acerca de aspectos políticos e culturais da ação educativa” (Projeto Pedagógico 2007, p.02-03).

A licenciatura em dança representa a opção de 70% dos formados por este curso. (DAC/Unicamp, 2007)

Para tanto, o curso de Dança conta com 17 professores, 38 disciplinas do núcleo comum, 10 disciplinas de licenciatura.

I.III.IV. PERFIL DOS INGRESSANTES

Raymonde Moulin (1967 apud FREIDSON, 1994), em sua pesquisa sobre os artistas e o mercado de trabalho, analisa a origem social deste grupo; afirma que são predominantemente oriundos de classe média, portadores de capital cultural e social. Esta constatação informa que eles têm uma educação acima da média da população. Podemos perceber que, apesar da distância regional e temporal da pesquisa de Moulin, atualmente estas características permanecem as mesmas na Universidade Estadual de Campinas - curso de Dança, conforme veremos a seguir.

I.III.IV.I. Quem são os alunos que ingressam em Dança na Unicamp?

Desde a criação, até o ano de 2005, no curso de dança da Unicamp, ingressaram 425 estudantes e destes se formaram 304 profissionais, ou seja, 71,5% dos ingressantes.

Na educação superior brasileira, 74% dos estudantes pertencem ao grupo mais rico da sociedade e 4% ao grupo mais pobre. (GOERGEN; SOBRINHO, 2007). Os estudantes do curso

de Dança na Unicamp, segundo Bezzon (2004), em 1987, reafirmavam a constatação de Goergen e Sobrinho, pois esta também pode ser observada na Unicamp.

A pesquisadora trabalhou com os dados fornecidos pela Comissão de Vestibulares da Unicamp, entre os anos de 1987 e 1994, dos alunos ingressantes nesta universidade, a partir das perguntas relacionadas ao tipo de escola que cursou o ensino fundamental e médio, à renda familiar, à escolaridade, à ocupação dos pais e ao exercício de alguma atividade remunerada pelos ingressantes. Assim, os cursos ‘mais elitizados’ são aqueles, cujos alunos obtiveram as primeiras colocações nestes coeficientes estatísticos.

Para desenvolver este ‘índice de elitização’, Bezzon apoia-se em dois conceitos. O primeiro é o de elite de Pareto, o qual “considera que faz parte da elite o pequeno número de indivíduos que, cada um na sua esfera de ação, chegou a um escalão elevado da hierarquia profissional.” O segundo é o conceito de Capital Cultural de Pierre Bourdieu: pode ser definido como um conjunto de conhecimentos prévios - determinados pela classe social, grau de urbanização e nível de escolarização das famílias -, e que tornam eficaz a ação pedagógica dominante.

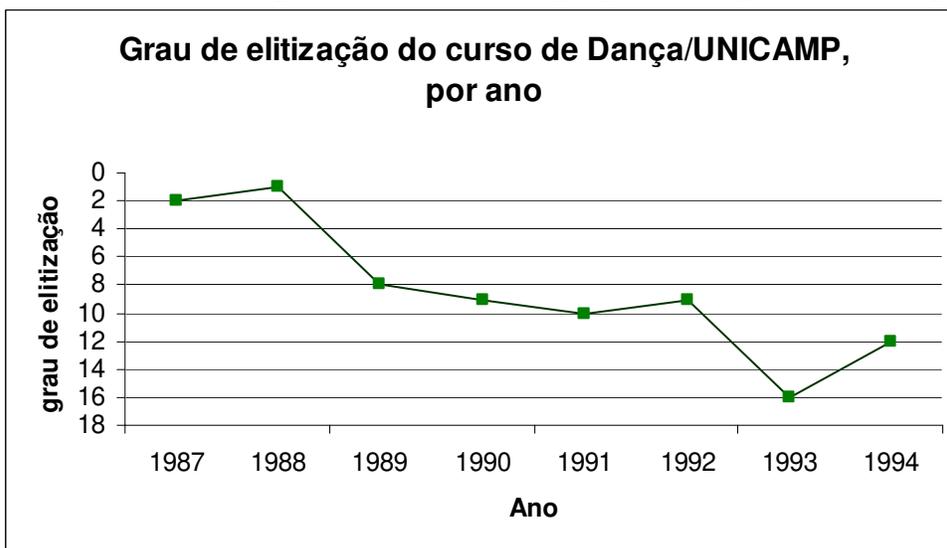
Tabela 8. Classificação dos cursos diurnos, por índice de elitização e ano

Curso	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994
Medicina	4°	6°	1°	3°	5°	2°	1°	2°
Engenharia Civil	9°	7°	4°	7°	2°	4°	2°	2°
Engenharia de Alimentos	6°	8°	1°	5°	3°	2°	2°	1°
Engenharia Mecânica	6°	3°	5°	3°	1°	4°	5°	3°
Engenharia de Computação	6°	5°	5°	5°	6°	6°	6°	5°
Engenharia Química	8°	10°	3°	6°	7°	5°	6°	7°
Engenharia Elétrica	1°	3°	4°	1°	2°	3°	5°	8°
Engenharia Agrícola	12°	18°	10°	9°	12°	7°	12°	9°
Biologia	5°	2°	2°	5°	4°	4°	3°	6°
Odontologia	10°	9°	7°	10°	10°	10°	7°	6°
Economia	4°	6°	5°	2°	3°	1°	4°	4°
Ciências Sociais	7°	4°	8°	7°	8°	7°	8°	7°
Letras	13°	13°	8°	13°	11°	5°	14°	9°
Educação Artística	11°	14°	12°	8°	5°	16°	10°	9°
Artes Cênicas	13°	9°	8°	14°	14°	14°	12°	10°
Dança	2°	1°	8°	9°	10°	9°	16°	12°
Música	16°	5°	5°	11°	12°	13°	11°	13°
Física	11°	11°	8°	8°	9°	12°	11°	X
Química	17°	16°	12°	15°	15°	15°	21°	18°
Educação Física	11°	9°	6°	4°	12°	9°	9°	5°
Estatística	15°	7°	11°	13°	14°	11°	20°	14°
História	14°	17°	13°	11°	11°	12°	15°	15°
Cursão	X	X	X	X	X	X	X	16°
Filosofia	X	18°	9°	14°	13°	18°	13°	17°
Matemática Aplicada	3°	2°	5°	14°	10°	8°	6°	X
Matemática	14°	15°	11°	13°	18°	11°	25°	X
Pedagogia	16°	15°	11°	12°	16°	17°	20°	19°
Enfermagem	10°	13°	14°	16°	17°	20°	18°	21°

Fonte: Bezzon (2004). Tabela 13, p.67.

Este curso, contudo, foi se tornando menos elitizado com o passar dos anos, se comparado com os outros cursos, como podemos ver no Gráfico 2:

Gráfico 2. Classificação do Curso de Dança, por ano e grau de elitização



Fonte: Bezzon (2004). Figura 25 p.103.

Este índice não pode ser atualizado até o presente. Mas, a partir dos dados fornecidos pela Comissão de Vestibulares da Unicamp (Comvest), foi possível traçar o perfil dos alunos que ingressam no curso de Dança em relação ao perfil dos alunos da Unicamp; ao mesmo tempo, compará-lo com os dados analisados por Bezzon (ob. cit.).

Tabela 9. Comparação entre o perfil dos estudantes do curso de Dança e demais cursos da Unicamp

	DANÇA	UNICAMP
Ingressantes do sexo masculino	3,9%	82,8%
Ingressantes do sexo feminino	96,1%	17,2%
Idade	85,9% estão entre 17 e 19 anos, sendo 39% com 17 anos	70% estão entre 17 e 19 anos.
Estado Civil	98% - solteiros	94% - solteiros
Cor/ Raça	8,8% - negros	15% - negros
Local de residência	72% - interior do Estado de São Paulo	56,7% - Região Metropolitana de Campinas e de São Paulo.
Tipo de escola - Ensino Fundamental	59% - escola privada	63% - escola privada
Tipo de escola - Ensino Médio	78% - escola privada	67% - escola privada
Curso Preparatório para Vestibular	51% fizeram curso preparatório	55% fizeram curso preparatório
Renda Familiar	33% entre 10 e 20 salários mínimos	30,5% entre 10 e 20 salários mínimos
Exercício de atividade remunerada	85% não exercem atividade remunerada	72% não exercem atividade remunerada

Fonte: Perfil sócio-econômico, Comissão de Vestibulares da Unicamp. Elaboração: Riz, Kátiuska Scuciato de, 2007.

Conforme dados apresentados, percebemos que o curso de dança é predominantemente feminino, enquanto, na universidade em geral, a maioria dos estudantes é homem. Esta diferença será analisada historicamente no capítulo II pela vertente das relações de gênero.

Tabela 10. Formados em Dança/UNICAMP, por sexo

Sexo	n.a.	%
Homem	3	5,3
Mulher	54	94,7

Fonte: "I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp". Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Kátiuska Scuciato de, 2007.

A partir de 2003, foi acrescida a pergunta sobre cor e raça. Os negros são em média 15% dos estudantes no curso de dança da Unicamp.⁸ Os pardos chegam a 30% em 2005, enquanto na Unicamp os estudantes que se declaram negros ou pardos somavam 10%. O Programa de Ação Afirmativa (PAAIS) foi implementado em 2005, e o número de estudantes negros e pardos na universidade cresceu 5%. (GOMES, 2008) No entanto, no primeiro ano do PAAIS e em 2006, não ingressaram estudantes declarados negros no curso de dança. Somente em 2007 que 22% dos estudantes eram negros. A partir deste números, podemos afirmar que o curso de dança na Unicamp contém relativamente mais negros e pardos que a universidade em geral.

⁸ Sobre os negros na Unicamp, ver Gomes (2008)

O estado civil, tanto dos estudantes de dança quanto dos outros cursos da universidade, é majoritariamente solteiro.

Tabela 11. Formados em Dança/UNICAMP, por estado civil

Estado Civil	n.a.	%
Casado	19	33,3
Solteiro	35	61,4
Divorciado	3	5,3

Fonte: “I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp”. Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2007.

Este dado está intrinsecamente relacionado com a idade dos ingressantes, que se encontra entre 17 e 19 anos de idade.

Tabela 12. Formados em Dança/UNICAMP, por idade

Idade	n.a.	%
20-29	33	56,9
30-39	18	31,0
40-48	7	12,1

Fonte: “I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp”. Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2007.

Até o ano de 2001, os ingressantes tinham 17 anos de idade em sua maioria. A partir de 2002, há variações quanto à idade dos ingressantes: em 2004 e 2006, a predominância é de ingressantes com 18 anos de idade; em 2005, com 19 anos; em 2007, os ingressantes com idades entre 18 e 20 igualam-se estatisticamente; e somente em 2009 é que temos ingressantes com mais de 29 anos. Este número pode ser analisado devido à mudança no vestibular do curso de dança nesta universidade: os ingressantes só são eliminados na prova de aptidão para o curso de Dança se obtiverem nota zero. Este tópico será mais aprofundado no terceiro capítulo.

Apesar de o artista da dança se inserir no mercado de trabalho durante a formação, e esta formação se inicia antes do Ensino Superior, como veremos no capítulo II, o número de estudantes que declara não exercer alguma atividade remunerada é 10% maior que os demais estudantes universitários.

Outra característica é que, apesar das metrópoles serem o maior pólo cultural do Estado de São Paulo, os estudantes de dança são em sua maioria de cidades do interior do Estado, diferente dos ingressantes dos demais cursos.

Tabela 13. Formados em Dança/UNICAMP, por naturalidade

Naturalidade	n. a.	%
São Paulo	12	21,1
Interior de São Paulo	26	45,6
Região Metropolitana de Campinas	6	10,6
Região Sudeste	5	8,7
Região Sul	5	8,7
Região Centro-Oeste	2	3,5
Outros países	1	1,8

Fonte: “I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp”. Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2007.

A maioria dos estudantes da Unicamp, independente do curso, estudou em escola privada tanto no Ensino Médio, quanto no Ensino Fundamental, sendo o segundo estatisticamente quase 10% a mais entre os estudantes de dança. E também ambos fizeram curso comum e no período diurno.

Tabela 14. Formados em Dança/UNICAMP, por escolarização e categoria administrativa

Ensino Fundamental	n. a.	%	Ensino Médio	n.a.	%
Escola Privada	41	71,9		44	77,2
Escola Pública	16	28,1		13	22,8

Fonte: “I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp”. Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2007.

Em sua maioria, os estudantes universitário de Dança são de origem familiar onde os pais têm formação em nível superior de ensino, e com uma pequena mas significativa diferença as mais estão em maior número neste nível de ensino. Quase um terço destes estudantes são de famílias com formação no ensino médio, com maior número de pais.

Tabela 15. Escolaridade dos pais dos formados em Dança/UNICAMP

Escolaridade	Mãe	Pai	Total n.a.	Total %
Ensino Fundamental Incompleto	0	2	2	1,7
Ensino Fundamental	5	4	9	8,3
Ensino Médio	15	17	32	28,2
Ensino Superior	32	30	62	54,9
Mestrado	4	0	4	3,5
Doutorado	0	2	2	1,7
Pós-doutorado	0	2	2	1,7

Fonte: "I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp". Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Kátiuska Scuciato de, 2007.

Estas observações, comparadas com o já referido trabalho de Bezzon, mostra-nos que os estudantes do curso de Dança são uma amostra dos estudantes da universidade, no sentido de que ambos são jovens, solteiros, brancos, oriundos de escolas privadas nos Ensinos Fundamental e Médio, não exercem atividade remunerada e são de famílias que ganham entre 10 e 20 salários mínimos. No entanto os dados mostram que diferem em alguns aspectos: trata-se de um grupo predominantemente feminino e do interior do Estado de São Paulo.

Estatisticamente, o curso de dança, nos anos analisados, não é mais 'elitizado' que a universidade em geral e, enfim, que a universidade brasileira.⁹

Quanto à formação, os estudantes de Dança optam pelo curso completo, ou seja, se formam bacharéis e licenciados, conforme tabela abaixo:

⁹ Sobre a 'democratização' do acesso à universidade no Brasil, ver trabalho de GOERGEN; SOBRINHO, 2007.

Tabela 16. Formados em Dança/UNICAMP, por ano de conclusão

Ano de conclusão	Completa	Bacharelado	Licenciatura
1989	0	1	0
1990	1	0	0
1991	7	0	1
1993	2	2	0
1994	1	0	1
1995	1	2	0
1996	2	0	1
1997	1	0	0
1998	3	0	0
1999	1	1	0
2000	2	0	1
2001	5	0	0
2002	1	2	1
2003	1	2	2
2004	4	2	1
2005	5	3	2
2006	3	2	4
2007	0	0	3
Total	40	17	17

Fonte: "I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp". Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katiuska Scuciato de, 2007.

Seis artistas da dança entrevistados nesta pesquisa e cinquenta e sete que responderam o questionário reafirmam essa análise:

Tabela 17. Perfil sócio-demográfico dos bailarinos entrevistados

	Sexo	Idade (anos)	Naturalidade	Estado Civil	Ano de conclusão em Dança no Ensino Superior	Ensino Fundamental	Ensino Médio	Escolaridade Pais
1	Homem	25	São Paulo	Solteiro	Ingressou em 2000, curso inconcluso	Público	Público	Ensino Médio
2	Mulher	26	RMC	Solteira	2004	Privado	Privado	Ensino Superior
3	Mulher	28	RMC	Solteira	2003	Privado	Privado	Ensino Superior
4	Mulher	33	Americana	Casada	1998	Público	Privado	Ensino Superior
5	Mulher	40	RMC	Casada	1991	Público	Privado	Ensino Superior
6	Homem	48	Porto Alegre-RGS	Casado	1994	Privado	Privado	Pai - Ensino Superior Mãe - Ensino Médio

Fonte: Entrevistas Elaboração: Elaboração: Riz, Katiuska Scuciato de, 2009.

Tabela 18. Perfil sóciodemográfico dos bailarinos que responderam ao questionário

	Sexo	Idade (anos)	Naturalidade	Estado Civil	Ano de conclusão em Dança no Ensino Superior	Ensino Fundamental	Ensino Médio	Escolaridade Pais
1	Mulher	32	RMC	Solteira	1996	Público	Público	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Médio
2	Mulher	38	Divinópolis - Minas Gerais	Solteira	1991	Privado	Privado	Ensino Médio
3	Mulher	39	Tupã	Casada	1993 (B) 2007 (L)	Privado	Privado	Ensino Superior
4	Mulher	39	Araraquara	Casada	1991	Público	Público	Ensino Superior
5	Mulher	37	Pirassununga	Solteira	2003	Público	Privado	Ensino Médio
6	Mulher	24	RMC	Solteira	2005	Público	Público	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Médio
7	Mulher	35	São Paulo	Solteira	1993 (B) 1994 (L)	Público	Privado	Ensino Superior Pai em Educação Artística
8	Mulher	35	Argentina	Solteira	1999 (B) 2000 (L)	Público	Público	Ensino Superior
9	Mulher	27	Pindamonhangaba	Casada	2002 (B) 2003 (L)	Privado	Privado	Ensino Superior
10	Mulher	22	Piracicaba	Casada	2006 (B) 2007 (L)	Privado	Privado	Mãe - Ensino Superior; Pai - Pós-doutorado
11	Mulher	23	São Caetano do Sul	Solteira	1993	Privado	Privado	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Médio
12	Mulher	22	Araraquara	Solteira	2005	Público	Privado	Ensino Superior
13	Mulher	23	São Paulo	Solteira	2006	Privado	Privado	Ensino Médio
14	Mulher	23	São Paulo	Casada	2006 (B) 2007 (L)	Privado	Privado	Ensino Superior
15	Mulher	24	RMC	Solteira	2004	Privado	Privado	Ensino Médio
16	Mulher	25	Ribeirão Preto	Solteira	2004	Público	Público	Mãe - Mestrado; Pai - Ensino Superior
17	Mulher	24	Vila Velha-Espírito Santo	Solteira	2005 (B) 2006 (L)	Privado	Público	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Médio
18	Mulher	29	Araraquara	Solteira	1998	Privado	Público	Ensino Fundamental
19	Mulher	23	Piracicaba	Solteira	2005 (B) 2006 (L)	Privado	Privado	Mãe - Mestrado; Pai - Ensino Superior
20	Mulher	37	Araçatuba	Solteira	1991	Privado	Privado	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Médio
21	Mulher	24	Pompéia	Solteira	2006	Público	Privado	Pai - Ensino

								Superior; Mãe - Ensino Médio
22	Mulher	23	Jacareí	Solteira	2005 (B) 2006 (L)	Privado	Privado	Ensino Superior
23	Mulher	28	Rio de Janeiro-R.J.	Casada	2000	Privado	Privado	Pai - Ensino Superior; Mãe - Ensino Médio
24	Mulher	24	Sorocaba	Solteira	2004	Privado	Privado	Pai - Doutor; Mãe - Ensino Médio
25	Mulher	28	Itapeva	Solteira	1999	Público	Privado	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Fundamental incompleto
26	Mulher	30	Santos	Casada	2003 (B) 2006 (L)	Privado	Privado	Ensino Superior
27	Mulher	33	Brasília-Distrito Federal	Solteira	1995 (B) 2002 (L)	Privado	Privado	Ensino Médio
28	Mulher	23	São Paulo	Solteira	2004 (B) 2005 (L)	Privado	Privado	Ensino Superior
29	Mulher	30	São Paulo	Casada	1998	Privado	Privado	Mãe - Ensino Médio; Pai - Ensino Fundamental
30	Mulher	35	Carazinho-Rio Grande do Sul	Casada	1995 (B) 1996 (L)	Público	Público	Pai - Ensino Médio; Mãe - Ensino Fundamental
31	Mulher	29	Franca	Casada	2001	Privado	Privado	Ensino Superior
32	Mulher	28	Americana	Solteira	2001	Privado	Privado	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Médio
33	Mulher	24	Jundiaí	Solteira	2005	Público	Privado	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Médio
34	Mulher	29	RMC	Solteira	2002	Privado	Público	Ensino Superior
35	Mulher	30	RMC	Divorciada	1997	Privado	Privado	Pai - Doutor; Mãe - Ensino Superior
36	Mulher	40	Adamantina	Casada	1989 (B) 1991 (L)	Público	Privado	Mãe - Ensino Superior; Pai - Ensino Médio
37	Mulher	26	Porto Alegre-Rio Grande do Sul	Solteira	2003 (B) 2004 (L)	Privado	Privado	Ensino Superior
38	Mulher	29	São Paulo	Casada	2000	Privado	Público	Ensino Superior
39	Mulher	20	Goiânia-Goiás	Solteira	2001	Público	Público	Pai - Ensino Médio; Mãe - Ensino Fundamental
40	Mulher	27	Santa Maria	Solteira	2002 (B)	Privado	Privado	Ensino Superior

			- Rio Grande do Sul		2003 (L)			
41	Mulher	25	São Paulo	Solteira	2006	Privado	Privado	Ensino Superior
42	Mulher	30	São Paulo	Solteira	2001	Privado	Privado	Ensino Médio
43	Homem	44	Bauru	Casado	1991	Privado	Privado	Ensino Fundamental
44	Mulher	27	Porto União-Santa Catarina	Solteira	2001	Privado	Privado	Ensino Superior
45	Mulher	30	São Paulo	Divorciada	1998	Privado	Privado	Mãe - Mestrado; Pai - Ensino Superior
46	Mulher	41	Americana	Divorciada	1993	Público	Público	Ensino Fundamental
47	Mulher	32	São Paulo	Casada	1995	Privado	Público	Ensino Médio
48	Mulher	34	Rio de Janeiro- R.J.	Casada	1996	Privado	Privado	Mãe - Mestrado; Pai - Ensino Fundamental incompleto
49	Homem	44	São Paulo	Solteiro	1991	Privado	Privado	Pai - Ensino Superior; Mãe - Ensino Médio
50	Mulher	25	RMC	Solteira	2004	Privado	Privado	Ensino Superior
51	Mulher	37	São Paulo	Casada	1991	Privado	Privado	Pai - Ensino Superior; Mãe - Ensino Médio
52	Mulher	24	São José dos Campos	Solteira	2005	Privado	Privado	Ensino Superior
53	Mulher	25	Cruzília-Minas Gerais	Solteira	2005	Privado	Privado	Ensino Superior
54	Mulher	25	Pirassununga	Solteira	2004 (B) 2005 (L)	Privado	Privado	Ensino Médio
55	Mulher	42	Presidente Prudente	Casada	1990	Privado	Privado	Ensino Superior
56	Mulher	40	Votorantim	Casada	1991	Público	Privado	Ensino Superior
57	Homem	48	Porto Alegre-Rio Grande do Sul	Casado	1994	Privado	Privado	Pai - Ensino Superior; Mãe - Ensino Médio

Fonte: "I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp". Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2007.

II- A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DOS ALUNOS FORMADOS PELO CURSO DE DANÇA DA UNICAMP

II.I. PROFISSÃO E FORMAÇÃO

O início da profissionalização da carreira em dança, segundo Cássia Navas (I Fórum de Dança Campinas, 2004), refere-se às datas de fundação de escolas, enquanto prédio físico: nasce a Academia Royal de Dança em Paris, como marca da profissionalização da dança no âmbito mundial, em 1661. Os bailarinos não eram contratados, eram as mulheres da ópera que trabalhavam nestas escolas, que foram as primeiras a serem reconhecidas pelo poder público ou pelo poder religioso, segundo Cássia Navas (ob. cit.)

Portinari (1989) afirma que a maioria das danças medievais surge de manifestações populares antes mesmo de chegar aos castelos. Pouco a pouco, elas foram tornando-se mais requintadas, estudadas e codificadas, determinando a necessidade de mestres que vão aparecer nas cortes na Renascença, datando o início da profissão do professor de dança.

No século XVIII, Luis XIV abriu ao público os teatros do Palais Royal e do Petit Bourbon; para tanto, foi preciso participação de profissionais para os espetáculos. Assim, uma primeira geração de bailarinos profissionais surgiu no palco; mas, somente em 1713, houve a criação de uma companhia permanente, patrocinada pelo reino, formada por 20 bailarinos.

No Brasil, em 1927 surgiu a Primeira Escola Pública Oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por Maria Oleneva. No entanto temos indícios de que a profissionalização do professor de dança teria acontecido no século anterior:

“O Almanaque Laemmert, publicação anual dedicada ao anúncio de profissionais e serviços da capital do Império, editado à semelhança do Almanach Didot, em Paris, indica-nos que (...) seis pessoas trabalhavam como professores de dança, no Rio de Janeiro, em 1848 (dois anos depois, já seriam nove, número que permaneceu estável até 1870) (...)” (TOUSSAINT-SAMSON, 2003)¹⁰

¹⁰ Este livro conta a história de uma parisiense que chega ao Brasil em torno de 20 anos de idade, em 1848, acompanhando seu marido: um dançarino de teatro.

Freidson (1994), todavia, nomeia profissionalização o processo pelo qual a ocupação conquista liberdade, ou seja, uma posição estável no mercado de trabalho e com um prestígio considerável. Neste sentido, questiona o autor se a arte pode ser uma profissão. Para tanto, elabora o tipo ideal de profissão, considerando as instituições e circunstâncias requeridas para estabelecer e manter as condições nas quais os membros de uma determinada ocupação pode exercer autoridade sobre seus trabalhos.

(...) eu sugiro um tipo ideal para profissão que deve cessar no princípio da autoridade ocupacional. A autoridade administrativa é estabelecida pela virtude da posição, enquanto a autoridade ocupacional é estabelecida pela virtude do conhecimento especializado ou da especialidade. Apenas como autoridade administrativa racional-legal é articulada em uma burocracia organizada, então autoridade ocupacional pode ser articulada em uma profissão organizada. Ocupação representa a capacidade de executar algum corpo limitado e especializado de conhecimento e habilidade: isto é incorporado e realizado pelas atividades de seus membros. O tipo ideal é elaborado considerando as instituições e as circunstâncias requeridas para estabelecer e manter condições em que os membros de uma ocupação podem exercitar a autoridade sobre seus trabalhos." (FREIDSON, ob. cit., p.6)

Neste sentido, o autor argumenta que a arte não pode ser uma profissão em conformidade com a elaboração de sua proposição.

A primeira característica é que uma profissão deve estabelecer limites em relação às outras profissões, dentro da divisão do trabalho. Isto “requer o uso do poder político e econômico para excluir aqueles que desejam fazer o mesmo trabalho” (p.8). A aceitação política é essencial para obter status profissional, sendo esta a segunda característica.

As características de uma profissão descritas por Freidson, no entanto, encontram, no campo pesquisado, uma profissão legitimada no Brasil. Esta legitimação é dada por meios de leis que regem o campo da arte, como regulação do Ministério do Trabalho - DRT, Lei dos Artistas (1978), crescimento de instituições que oferecem cursos técnicos, ensino superior nos diferentes cursos de artes. Assim, pretendemos continuar o diálogo com o autor, questionando e aprofundando aspectos que legitimam a profissão do artista, especificamente do profissional da dança.

“Art. 7º- Para registro do Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

*I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou
II - diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de*

Ator, Contra-Regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva.

Parágrafo 1º - A entidade sindical deverá conceder ou negar o atestado mencionado no item III, no prazo de 3 (três) dias úteis, podendo ser concedido, ainda que provisório, se faltar manifestação de entidade sindical, nesse prazo.

Parágrafo 2º - Da decisão da entidade sindical que negar a concessão do atestado mencionado no item III deste artigo, caberá recurso para o Ministério do Trabalho, até 30 (trinta) dias, a contar da ciência. Arts. 9 de 10 do Decreto n.º 82.385/78.” (Lei 6.533 de 24 de maio de 1978)

Duas das características elencadas por Freidson foram evidenciadas com o Projeto de Lei 2939/00 do Deputado Pedro Pedrossian, discutido no Congresso Nacional, que propunha que licenciados em dança fossem regulamentados pela Lei 9696/98, que, por sua vez, regulamenta os profissionais da Educação Física. Este projeto significava a dissolução da dança enquanto área de conhecimento e ensino, além de permitir a oficialização do Conselho de Educação Física na atuação dos profissionais da dança. Naquele momento, já existiam instrumentos legais legitimadores da categoria dos profissionais da dança, como o registro na Delegacia Regional do Trabalho, diplomas em cursos formais, além da Dança ser uma das áreas das Artes Ciências, incluídas nas Ciências Humanas e Sociais, e a Educação Física inclusa nas Ciências Biológicas e da Saúde, segundo as diretrizes curriculares do Ministério da Educação e Cultura.

O Conselho Federal de Educação Física (CONFEF), através da resolução 046/02 – documento interno do Conselho, sem caráter legislativo –, incorpora a fiscalização do ensino da dança mesmo enquanto expressão artística e estética, por considerarem-se responsáveis por toda e qualquer atividade física, entendendo a dança como uma modalidade de atividade física. Através dos CREFs, o Conselho Federal fiscalizaria academias, escolas, estúdios de dança, exigindo a presença de profissionais de educação física nesses estabelecimentos; além de informar que os profissionais devem ter formação superior em Educação Física ou em cursos promovidos pelo próprio Conselho.

O Deputado Federal Luiz Antônio Fleury Filho apresentou, em 20 de novembro de 2002, o projeto de lei 7370/02, que determina que os profissionais de dança, artes marciais, capoeira e yoga não podem ser fiscalizados pelo Conselho Federal de Educação Física e pelos Conselhos Regionais, por serem atividades que diferem das atividades físicas e esportivas, denunciando também a ilegalidade da atuação destes Conselhos. Fleury escreveu um requerimento solicitando um parecer à Procuradoria Geral de Justiça de São Paulo, com resposta positiva. O projeto foi

aprovado pela Comissão de Educação e Cultura, na Câmara dos Deputados, que realizou três audiências públicas com parecer favorável. (2004)

Na ausência de um Conselho dos Artistas da Dança, apenas órgãos do Ministério do Trabalho têm direito de fiscalizar a atuação dos profissionais de dança no ensino não-formal e na área de produção artística; no ensino formal – ensino técnico profissionalizante, educação básica e universitária –, apenas o Ministério da Educação é o responsável pela determinação de diretrizes e acompanhamento do cumprimento das mesmas¹¹. (TERRA, 2004, p.2)

Cabe ao Sindicato dos Artistas da Dança a emissão, em nome do Ministério do Trabalho e Emprego, o DRT: requisito que garante o direito ao exercício da profissão. Assim também defende a regulamentação da profissão, controlando a capacidade de exercer um corpo especializado e limitado de conhecimentos. E, nesta luta pela regulamentação da profissão, encontramos também diversos movimentos sociais, como o Fórum de Dança, criado em 2002, a partir da questão política enfrentada pelos profissionais da dança, como o Conselho de Educação Física, citado anteriormente.

A criação de leis de incentivo, dentre outras políticas públicas, que possibilitam o financiamento para o trabalho artístico, também reafirma o reconhecimento desta profissão. Sarkovas (2006) analisa as leis de incentivos baseadas em renúncia fiscal, que transfere dinheiro público para a cultura. No entanto critica este modelo indireto de financiamento do Estado, já que fica nas mãos de empresas privadas a decisão de onde o dinheiro deve ser investido, gerando desigualdades na diversidade cultural, além da promoção da imagem da empresa com dinheiro público, dando ainda margem à corrupção porque cria uma cadeia de intermediários no caminho percorrido pelo financiamento.

Outra característica colocada por Freidson (ob. cit.) para que a arte seja considerada uma profissão seria o domínio do processo de interpretar e avaliar seus próprios trabalhos; entretanto analisa que os artistas não têm este domínio, sendo o destino de seus trabalhos à vontade dos críticos, geralmente não-artistas; assim, a intelectualização da arte é dominada por não-artistas. Esta intelectualização é uma das características importantes para que se constitua uma profissão, segundo o autor, já que “a arte deve ser aprendida e praticada como uma ‘ciência’ escolarizada, mais que uma atividade aprendida trabalhando no estúdio” (p.13). Não seria o Ensino Superior um dos lugares sociais onde a arte é “praticada como ciência escolarizada”?

¹¹ O Conselho Nacional de Educação também exerce um papel importante na regulamentação da profissão docente.

O ensino superior é uma das dimensões no processo de legitimação de uma profissão, pois a instituição é um dos meios de estabelecer e manter condições para os profissionais aí inseridos realizarem seus trabalhos. A institucionalização da formação profissional em arte, em geral, e da dança, em particular, é uma das características observadas.

II.II. A FORMAÇÃO DOS PROFISSIONAIS DA DANÇA

Os profissionais da dança podem seguir diversos caminhos no processo de formação, quer seja pela via institucional formal ou não-formal, segundo a lei 6.533. (ob. cit)

O ensino não-formal se dá por meio de cursos livres em estúdios, academias, e das escolas de dança. No entanto, por não terem certificados profissionais, precisam obter o registro na Delegacia Regional do Trabalho, que consiste na inscrição profissional no Ministério do Trabalho, situação exigida para poderem trabalhar em algumas companhias e escolas de dança; deste modo, estes artistas passam por um exame, uma avaliação do Sindicato dos Artistas (SATED) ou, nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro, pelo Sindicato de Dança (Sindidança).

“Art. 1º- O exercício das profissões de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões é regulado pela presente Lei.

Art. 2º- Para os efeitos desta Lei, é considerado:

I - Artista, 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;

II - Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.

Parágrafo único - As denominações e descrições das funções em que desdobram as atividades de artista e Técnico em Espetáculos de Diversões constarão do regulamento desta Lei.

(...)

Art. 4º- As pessoas físicas ou jurídicas de que trata o artigo anterior deverão ser previamente inscritas no Ministério do Trabalho.

(...)

Art. 6º- O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional” (grifo nosso, Lei 6.533 de 24 de maio de 1978)

Os profissionais, pelo ensino formal, podem ser formados pelos cursos técnicos profissionalizantes ou ensino superior, que se subdivide em Graduação e/ou Licenciatura em Dança.

No Brasil, o curso superior em Dança foi criado na Universidade Federal da Bahia em 1956. Em 2005, eram 25 cursos reconhecidos pelo Ministério de Educação e Cultura. (site do MEC, 20 de março de 2005) A pós-graduação também pode ser um caminho a ser percorrido pelos estudantes da dança. Estes cursos, segundo Cássia Navas (2004), validam a dança enquanto conhecimento e profissão, possibilitando que, no mercado de trabalho, observa-se maior número e qualificação destes profissionais. Assim, há uma ampliação deste mercado para a área do ensino formal em dança e a área de atuação dos mesmos. Para atuar em artes nos ensinos fundamental e médio, existe a obrigatoriedade de ser Licenciado em alguma área da Arte, tendo por objetivo formar o cidadão. (Nova Lei de Diretrizes e Base da Educação, 1996)

O número de cursos superiores em dança aumentou a partir dos anos 1990. Não se conhece ao certo o motivo, mas Morandi e Strazzacappa (2006) levantaram algumas hipóteses, como: a influência dos Festivais Internacionais de Dança, que possibilitaram ao público brasileiro o contato com os mais diversos estilos de dança; o crescente apoio à área de dança dado pelas instituições de fomento (bolsas para pesquisa, estudo e/ou criação cênica, por exemplo); a criação de grupos de pesquisa em dança em estúdios e escolas particulares; a ampliação do oferecimento de cursos de dança nas oficinas culturais; a atuação dos graduados em dança pelas faculdades já existentes, entre outros. Para Segnini (2008), trata-se do fortalecimento gradativo de um campo econômico que, a partir dos anos 1990, apresenta índices de crescimento superiores aos outros setores, tanto na França como no Brasil, países comparados na pesquisa desenvolvida pela autora. Assim reafirma Guy Debord (ob. cit.) em: “A cultura deve desempenhar na segunda metade deste século o papel motor no desenvolvimento da economia, como o automóvel o foi na sua primeira metade, e as ferrovias na segunda metade do século precedente”

Percebemos, porém, que o ensino superior em dança, na contramão do ensino superior brasileiro, cresce principalmente nas instituições públicas de ensino. O que significa este investimento público? Reflexo da indústria cultural e de sua demanda de profissionais no mercado? Segundo Menger (ob. cit., p.47), as estatísticas revelam o rápido crescimento do setor das artes e espetáculos nas economias desenvolvidas, tanto na oferta de trabalho quanto na procura. Assim, o Brasil, mesmo não sendo uma economia desenvolvida, aparentemente segue

esta tendência. “Os mercados de trabalhos artísticos não param de atrair um número crescente de candidatos ao sucesso e ao desenvolvimento individual” (MENGER, ob. cit., p.18)

A formação profissional, em cursos livres, destes trabalhadores a partir da experiência adquirida ao longo de suas trajetórias, bem como a relevância dos mestres, são por vezes mais significativos do que uma educação formal, tanto no aspecto formativo, quanto no prestígio. Esta formação não se completa, pois o profissional da dança, durante sua prática profissional, continua a se formar, seja paralelamente ao trabalho, seja por meio deste trabalho.

“Situvar o trabalho na dependência de uma gama de saberes que não se resumem às exigências técnicas de um posto de trabalho, é também colocar a formação no centro do empreendimento de racionalização, mas na condição de que também a formação possa ser decomposta em vários segmentos mensuráveis e sujeitos a evolução: diplomas, formação no terreno, experiências de mobilidade, formação contínua, investimentos pessoais, validação formalizada dos saberes adquiridos pela experiência.” (MENGER, ob. cit., p.125)

Esta formação, realizada durante o período de trabalho, também é realizada por meio de professores e por coreógrafos de técnicas de dança diversificadas, bem como pelo intercâmbio entre bailarinos, que possuem formações diversas.

Menger (ob. cit) relaciona esta valorização da experiência do artista à incerteza de trabalho:

“(…) a dimensão da incerteza explica porque é que o grau de adequação entre as disposições de um candidato a uma profissão artística e as condições de êxito no exercício desta é revelado ao indivíduo apenas progressivamente, em situação de trabalho, por um processo de aquisição de informação sobre o métier e sobre si mesmo.” (p.16)

Nesta valorizada experiência, os profissionais da dança buscam a formação prática em outros países de maior tradição em dança, como é o caso da França.

A mobilidade internacional entre os profissionais enriquece as competências destes e promove também concorrência inter-individual. (MENGER, ob. cit.) O Ensino Superior no Brasil traz esta possibilidade para a dança, como ressalta Strazzacappa na banca de qualificação desta dissertação: “Agora, eles têm sim um desejo muito grande de ir pra fora e vêem a universidade como também a possibilidade desses contatos com o exterior que outros espaços não dão” (22 de maio de 2008)

A internacionalização da formação subscreve, todavia, a busca por um estatuto de trabalho dificilmente encontrado no Brasil, que independe da capacitação profissional formal que estes trabalhadores tiveram aqui. O trabalho destes profissionais na França, como intermitentes do espetáculo, possibilita acesso a condições de trabalho, restritos no Brasil, como a possibilidade econômica de viver de sua arte. O país, ao reconhecer que os artistas vivenciam momentos de não trabalho, desenvolve um seguro desemprego para todos que provarem 507 horas de trabalho no decorrer do ano anterior. Como analisa Segnini (2003), a resposta a este sistema tem sido o trabalho informal, pois os empregadores preferem remunerar os artistas sem vínculos formais de trabalho, atingindo o número de horas necessárias para assegurar o direito ao sistema de intermitência.

“Em 2001 vai finalmente para França. Casando teve seus papéis de cidadão francês regularizados e por isso ele pode entrar no sistema de Intermitência¹². Ele preferiu ser freelancer para poder se inscrever no sistema de intermitência, com menos impostos descontados de seu salário - o que para o empregador foi bom, que só lhe pagam por espetáculo.” (ex-aluno entrevistado, ensinos fundamental e médio em instituição privada, Caderno de campo, SEGNINI, M., 2006)

Outra mensagem inserido neste site de relacionamento reafirma: “Sou da turma de 91. Depois do Mestrado, mudei-me para a Suécia onde trabalho com dança. Lá sou feliz e encontrei respeito e consideração pelo meu trabalho.” (28 de julho de 2005)

Uma forma de sobrevivência econômica e que também pode significar formação são os trabalhos extras (ministrar aulas, workshops, coreografar, entre outros) realizados pelos profissionais da dança. Mesmo com o tempo restrito, os profissionais dizem gostar de trabalhos extras para se completarem enquanto profissionais, não ficando “preso a um mundinho” (bailarino do Balé da Cidade, apud Riz, ob. cit.). Esta afirmação possibilita indagar se este trabalho extra é apenas um momento de qualificação profissional, conforme explicitado, um adicional financeiro ou uma inserção em um espaço do mercado de trabalho que lhe possibilitará trabalho, mesmo quando seu corpo não lhe permitir mais dançar.

¹² Sobre sistema de intermitência dos artistas franceses, ver SEGNINI, 2008

II.III. ENSINO SUPERIOR

A universidade tem o objetivo de formar o cidadão e profissional com as qualidades necessárias para a construção de uma sociedade democrática, visando o desenvolvimento cultural, científico e tecnológico. Também a universidade deve ter autonomia para exercer os interesses públicos sem se subordinar ao interesses empresariais ou políticos de certos setores sociais. “Declaração Mundial sobre a Educação Superior no século XXI: Visão e Ação” (Paris, 1998, IN: GOERGEN e SOBRINHO, ob. cit.). Os autores também afirmam a importância da capacitação profissional e força de trabalho bem formada. (GOERGEN e SOBRINHO, 2007)

Refletindo sobre estas diversas formações e o objetivo da educação superior citados, cabe nos perguntar: Por que os artistas optam por cursar o ensino superior em Dança?

“Duas amigas minhas que dançavam comigo na academia faziam dança, me levaram pra conhecer o curso, achei super legal. Mas fui meio desencanada porque eu achava que eu não ia passar no vestibular, porque eu não tinha estudado tanto, eu tava quase repetindo no terceiro colegial porque eu tava trabalhando no Sandy e Junior. Imagina! Então presto o ano que vem. Dai meu irmão fez a inscrição, falei “tá, né”, (...). Dai então passei, entrei.” (ex-aluna entrevistada, ensinos fundamental e médio em instituição privada, abril, 2008)

Outra ex-aluna entrevista também nos conta: “Foi aquela coisa: “meu Deus vou respirar dança o dia inteiro, como assim, né. Eu tenho que estudar dança.” Então assim, eu brinco com a minha mãe – eu virei nerd¹³ na faculdade - tudo que eu não era na escola.” (ensinos fundamental e médio em instituição privada, agosto, 2007)

Todos os depoentes tiveram suas trajetórias na dança no ensino não-formal, mas optaram pelo ensino superior pela paixão pela dança, conforme entrevistas. Mas, durante a pesquisa, outra justificativa foi colocada: “Minha mãe pegou no pé para fazer faculdade porque um dia eu posso precisar. Ela pensa mais no futuro.”(ex-aluno entrevistado, ensinos fundamental e médio em instituição pública, maio, 2007)

Segundo Strazzacappa (p.13, 2004) quem opta pelo ensino superior em dança quer não somente dançar, mas sim refletir, pesquisar, historiar a dança, analisar seu trabalho artístico. Também a universidade permite que o estudante se arrisque artisticamente, é-lhe permitido errar, diferente do que encontra no mercado de trabalho - que seja cada vez melhor.

¹³ Expressão informal utilizada para designar a pessoa que estuda muito.

O ensino superior possibilita diferentes inserções no mercado de trabalho, como a docência nos diversos níveis do ensino formal. Também o curso superior se configura como uma rede de contatos entre os estudantes para trabalhos, durante ou após o término no curso, como nos mostra a mensagem inserida no site de relacionamentos analisado: “(...) sou da turma de 96, estou em Sampa há quase 5 anos, continuo trabalhando com dança! (...) a gente tem que ralar mas vale a pena! Ter bons contatos durante a faculdade também ajuda.” (03 de agosto de 2005).

Este trecho de entrevista reafirma: “Outro dia um amigo da faculdade me mandou um e-mail perguntando se eu não queria trabalhar num projeto dele. Eu claro que aceitei, né?” (ex-aluna entrevistada, ensinos fundamental em instituição pública e ensino médio em instituição privada, janeiro, 2008)

O ensino superior, neste sentido, pode ser qualificado como um “espaço de pertinência”, de acordo com Norbert Elias (1994), um espaço com dimensão espaço-temporal variável que produz um determinado efeito sobre os indivíduos que por ali passam. Os universitários que cursaram ensino superior em dança na Unicamp, dependendo do ano de formação, passaram pelas mesmas disciplinas e circunstâncias ocorridas na universidade ou instituto naquele determinado momento, originando, assim, uma diversidade entre os grupos formados, seja ao nível da identidade deste grupo seja na qualificação científica e profissional deste. Esta diferenciação torna-se hierarquia à medida que o mercado requer algumas formações específicas.¹⁴

Os formados, ao se inserirem no mercado de trabalho, exercem influência relevante em seus alunos, provocam reflexão sobre a profissão do artista, como nos conta uma professora do Instituto de Artes entrevistada: “Estamos recebendo agora nossos ‘netos’. Pois nossos ‘filhos’ saíram e mandaram os netos pra cá.” (2007)

Ao refletirmos sobre estes possíveis caminhos a serem percorridos pelos artistas da dança, percebemos que a educação neste contexto se adequa às exigências associadas aos múltiplos trabalhos que vão desafiando o artista na sua trajetória.

¹⁴ Esta hierarquização será mais explorada no capítulo a seguir.

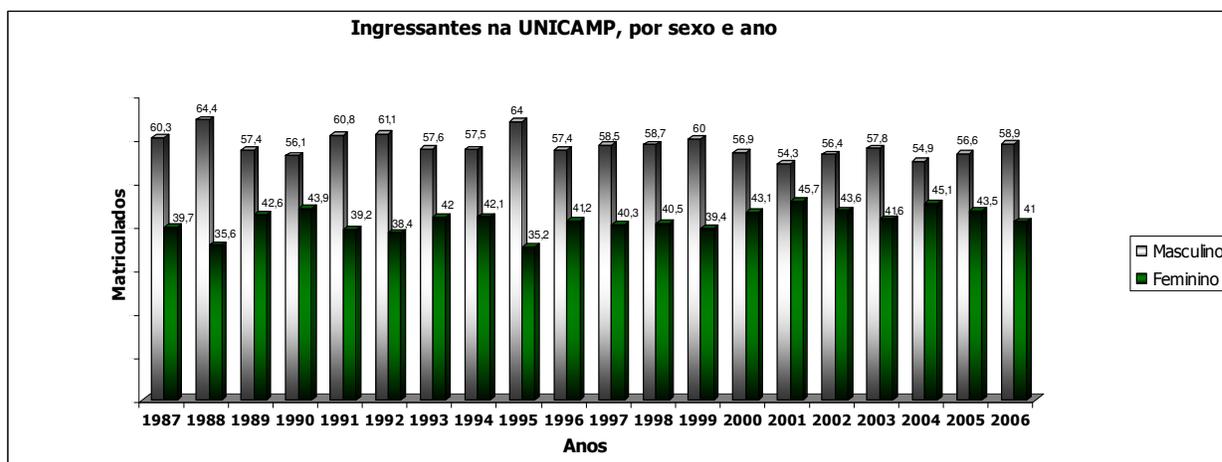
II.IV. FORMAÇÃO PROFISSIONAL E RELAÇÕES DE GÊNERO

Segundo Maruani (ob. cit, p.21) “o afluxo das mulheres no mercado de trabalho, assim como o crescimento da escolaridade feminina, marca uma reviravolta na história das mulheres – na história das relações entre homens e mulheres.”

Analisando a realidade brasileira, Bruschini e Lombardi (ob. cit.) mostram o predomínio das mulheres sobre os homens no que concerne à escolaridade, já que estas representam 58,5% dos concluintes do ensino médio e 61,0% do ensino superior. (MEC/ Inep, 2001, apud Bruschini e Lombardi, ob. cit.).

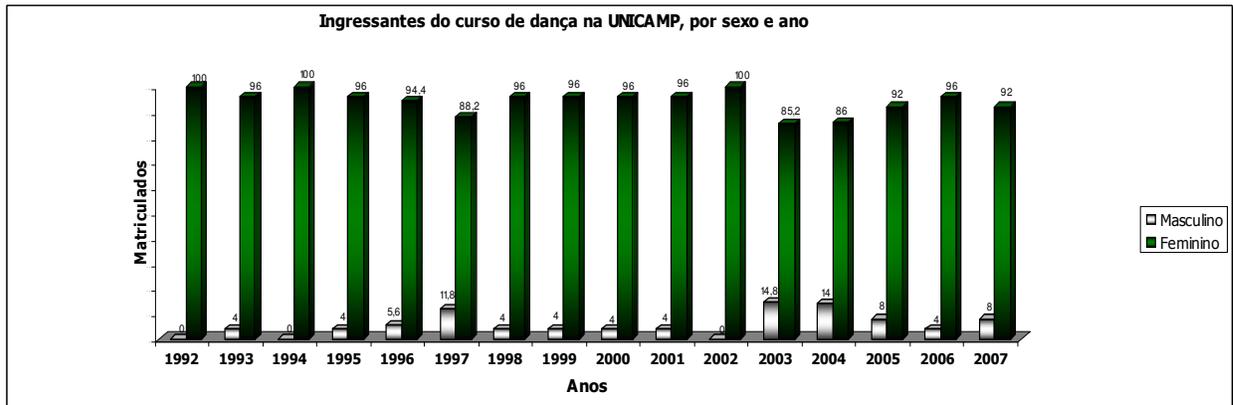
O crescimento da escolaridade feminina é reafirmado na formação em dança. No que concerne à formação no ensino superior, os dados do Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas em Educação (Censos do Ensino Superior, cruzamentos especiais, 2003) nos remetem a esta diferença de gênero, mostrando a relevância desta vertente no que concerne ao estudo da relação entre formação e mercado de trabalho proposto: no curso superior em dança no Brasil, 92,7% dos ingressantes e 92,3% dos concluintes são mulheres. Na Unicamp, de acordo com os dados da Diretoria Acadêmica, entre os 304 formados em dança no período de 1988 a 2005, somente 12 são homens, ou seja 3,9%.

Gráfico 3



Fonte: Perfil sócio-econômico, Comissão de Vestibulares da Unicamp. Elaboração: Riz, Kátiuska Scuciato de, 2007.

Gráfico 4



Fonte: Perfil sócio-econômico, Comissão de Vestibulares da Unicamp. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2007.

Bruschini e Lombardi (ob. cit.) citam Rosemberg (1989), que sugere algumas explicações para este fenômeno: a) as alunas têm melhores resultados escolares, com taxas de evasão e repetência mais baixas, levando-as ao nível seguinte de estudo; b) a cultura escolar brasileira exige das meninas, mais que dos meninos, atitudes como dedicação, obediência e bom comportamento, que são positivas à permanência na escola; c) pressões sociais e econômicas provocam o ingresso mais precoce dos meninos no mercado de trabalho, em trabalhos incompatíveis com os estudos, diferentes das meninas, que se dedicariam ao trabalho doméstico, que pode ser conciliado com os estudos.

Esta última hipótese pode explicar a taxa de evasão dos homens no curso de dança da Unicamp, sendo que, dos 21 homens que já ingressaram neste curso, 42,8% desistiram, formando-se apenas doze profissionais da dança. Deste profissionais, 66,6% são bacharéis e licenciados e 33,3% não fizeram a licenciatura em dança. (segundo os dados analisados da Diretoria Acadêmica da Unicamp)

A pesquisa mostrou que os homens geralmente evadem do curso superior em dança por motivos de trabalho. Eles têm muitas oportunidades de trabalho, pela escassez de homens neste mercado, e não conseguem conciliar o ensino superior com o trabalho.

“Quando estava no penúltimo ano da faculdade, eu desisti. Estava trabalhando muito e não conseguia ir às aulas. Eu já tinha trancado um ano para poder trabalhar e depois voltei. Conversei com a professora sobre minhas faltas e ela não aceitou a justificativa. Daí desisti. (ex-aluno entrevistado, ensinos fundamental e médio em instituição pública, maio de 2007)

Já entre as mulheres, somente 14,7% abandonaram o curso de dança. Mas, entre os licenciados e bacharéis, os números são ligeiramente diferentes das mulheres, sendo 68,8% bacharéis e licenciadas e 31,2% somente bacharéis. (Dados fornecidos pela Diretoria Acadêmica da Universidade)

O grande número de mulheres no ensino superior em dança pode ser analisado por meio da divisão sexual do trabalho, pois dança, no século XX, tornou-se um espaço de trabalho feminino de modo predominante. Historicamente, nem sempre foi assim.

A leitura de múltiplos autores que trabalham com a história da dança, como Couri (2003), Dias (1980), Faro (1986), Monteiro (1998), Portinari (1989 e 1985) e Soares (ob. cit.), possibilitou a análise sócio-histórica relevante para esta alternância entre homens e mulheres, algumas ocasiões de deslocamento como as conjunturas de expansão econômica ou de crise, mudanças políticas e sociais. (HIRATA, ob. cit.) Algumas premissas históricas podem apontar a raiz desta concepção social que, no presente, expressa a predominância das mulheres em dança.

Estes autores, ao retratarem o início da história da dança, como uma manifestação religiosa, não observam a diferenciação entre homens e mulheres. O primeiro relato dos historiadores sobre homens e mulheres na dança data do século XII, quando ela se inicia aos pares nos castelos, lenta e solene. No entanto começaram a faltar homens no castelo, por estarem em cruzadas ou guerreando, surgindo, assim, uma dança somente de damas, passando, assim, a ser um universo feminino. (PORTINARI, ob. cit.)

A segunda vez que é mencionada esta diferença de sexo foi relacionada à França, sob Luís XIII (início do século XVII), quando as mulheres participavam apenas das danças de salão, banidas do balé em nome do decoro. Os papéis femininos eram feitos por homens travestidos.

Ao final deste século, porém, o rei da França, Luís XIV, cria escola de balé para seus súditos, mas, como o balé não era uma atividade remunerada, as bailarinas que participavam desta escola tinham seus “protetores”, que lhes sustentavam. Naquele período, esta atividade era mal vista pela sociedade, como sinônimo de prostituição, havendo poucas mulheres participando do espetáculo, chegando ao extremo, mais uma vez, dos homens se travestirem de mulheres. (PORTINARI, ob. cit.)

Luís XIV, no início do século XVII, abriu ao público os teatros do Palais Royal e do Petit Bourbon, para tanto, foi preciso profissionais para os espetáculos. Assim, uma primeira geração

de bailarinos profissionais surgiu no palco; mas somente em 1713, foi criada uma companhia permanente, financiada pelo reino, formada por 20 bailarinos (10 homens e 10 mulheres). Esta companhia representou um progresso para o sexo feminino, considerando a profissionalização, apesar de terem recebido 900 libras por ano, 100 libras a menos que os homens. Para tanto, também em 1713, o rei abre a primeira escola de balé para as mulheres, significando a primeira escola para as mulheres (sem contar os conventos) e a profissão passa a ser remunerada. Desta forma, mais mulheres foram se integrando à dança, pois elas passam a ter uma profissão oficial e uma certa autonomia. (PORTINARI, ob. cit)

Porém, no final do século XVIII, com a expansão da produção no mercado, observou-se uma grande quantidade de trabalhos para os homens, com salários mais altos. Neste momento, a dança torna-se o espaço predominantemente de mulheres. (SOARES, ob. cit.)

No romantismo, a predominância feminina é clara, em que a mulher “terá no parceiro apenas um *chevalier* servante” para ressaltar a sua leveza e imaterialidade. As mulheres passam a executar saltos que antes eram monopólio masculino. Em 1870, esta decadência masculina na dança evidencia-se ainda mais, quando, em um espetáculo (Coppélia), havia mulheres travestidas de homens: ao contrário do fato observado séculos anteriores. (PORTINARI, ob. cit.)

Por mais de um século, a dança permanece como território feminino. Em 1986, por exemplo, quando Klauss Vianna, bailarino e professor de dança, ao perceber a ausência de homens na dança, em sua passagem pela Escola Municipal de Bailados de São Paulo, abriu turmas à noite, para 200 rapazes. Contudo, seis anos depois, em 1986, Jânio Quadros proibiu a entrada de bailarinos, ditos homossexuais, na Escola Municipal de Bailados, segundo Couri (ob. cit.).

Atualmente, os homens neste universo da dança são estereotipados pela sociedade como homossexual. Eles, em sua maioria, não recebem apoio familiar para iniciar seus estudos em dança, assim, tendem a começar a estudar com idade mais avançada que as meninas, quando são mais independentes em relação às famílias. Por este motivo, o tempo de formação inicial médio das mulheres em dança varia entre oito e doze anos, maior que a dos homens, que varia de dois a quatro anos. (RIZ, ob. cit)

O preconceito da própria família é reafirmado pela Coordenadoria dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo: "(...) encontrar um pai que aos sete anos leva o filho [para

estudar dança] se ele não tiver já um vínculo com o mundo da dança... eu acho que as dificuldades ainda são grandes". (apud RIZ, ob. cit.)

No entanto, estes profissionais recebem outras formas de apoio fora do âmbito familiar, pois, enquanto as meninas pagam para fazerem aulas de dança em academias e estúdios, os meninos são pagos por estes para frequentarem as aulas. São formas de incentivar uma maior participação masculina neste universo. Confirmando esta hierarquização, Perron e Woodard (apud HANNA, 1999), em seus estudos sobre alunos e integrantes das seis maiores companhias de balé e dança moderna de Nova York, que receberam financiamento da Dotação Nacional para as Artes e pelo Conselho sobre as Artes do Estado de Nova York, constataram que os alunos que receberam subvenção de 70.000 dólares ou mais (maior valor financiável), eram, em 100% dos casos, homens, sendo que 62% do grupo são mulheres.

O apoio maior para os homens também ocorre na universidade. Neste espaço de formação, a questão de gênero é reafirmada, como relata Strazzacappa (banca de qualificação, maio de 2008)

“E os rapazes, o pouco que tem, às vezes ele tem direito dentro do próprio curso a não fazer algumas disciplinas porque já estão na vida, já tão na ?lida? e se uma menina, uma garota, resolve também por motivo de trabalho se ausentar de alguma disciplina, “ah não, se você faltar, vai ter falta” então dentro do próprio curso há essas diferenças, e elas são naturalizadas, elas são assim, quer dizer, por que tem tratamento diferença pra um rapaz em formação e pra uma moça em formação dentro da própria universidade? Será que esse é o papel da universidade, reforçar o que tá posto no mercado de trabalho?”

A idade para a profissionalização dos homens é aproximadamente a partir de 18 anos. A pouca formação não se coloca como um obstáculo para a profissionalização, pois estes relatam que procuram continuar essa formação em paralelo à profissão e durante o exercício profissional. Já as mulheres se profissionalizam a partir dos 14 anos de idade, em sua maioria, com um tempo de formação inicial igual ou superior a 8 anos.

É reduzido o número de homens nesta área, mas eles têm uma ascensão na carreira mais rápida do que as mulheres, pois estão em menor número, assim, vivenciam menor concorrência pela escassez destes trabalhadores. Os profissionais com ensino superior reiteram esta realidade: 100% dos homens formados neste nível de ensino, analisados pela pesquisa, exercendo a profissão enquanto bailarinos, dançam. Uma ex-aluna entrevistada reafirma ao dizer que “o único

menino da turma tá dançando em uma companhia” (ensino fundamental em instituição pública e médio em instituição privada, janeiro, 2008)

Outra ex-aluna também nos conta sobre um colega de sala: “E ele é um menino que passa em tudo que presta, toda audição, passa em tudo e recusa trabalho. Ele passou no Fantasma, passou no Quebra Nozes, no Cisne Negro.” (ex-aluna entrevistada, ensinos e médio em instituição privada, agosto, 2007)

“Danço em uma companhia com outro bailarino que se formou comigo, mas tô tentando tirar o visto para trabalhar em um cruzeiro por 1 ano. O visto tá demorando...(...) Depois quando voltar [do cruzeiro] a [dona da companhia] disse que eu posso voltar, que o lugar é meu” (ex-aluno entrevistado, ensino fundamental e médio em instituição pública, maio de 2007)

Neste sentido, como o currículo é formado pelas experiências adquiridas ao longo da formação e pelos mestres, e não pelos diplomas, os profissionais não sentem a necessidade de cursar o ensino superior, como diz um ex-aluno entrevistado: “Coloco no meu currículo que sou formado. O diploma tem peso, mas que ninguém nunca pediu” (ensino fundamental e médio em instituição privada, março de 2008)

“No dia da entrevista, ele falou: ‘Deixa eu te apresentar, vou te mostrar a escola e te apresentar pra algumas pessoas’. Cada pessoa que ele cruzava, a primeira coisa que ele falava, era meio na brincadeira engraçada: ‘Sabe onde é a formação dele?’ – brincava - ‘Na Broadway!’ - Ele não entende, nem sabe o que eu fiz, sabe.. - ‘é fraca ou não? Tá bom isso pra gente?!’ Nem nada, nem perguntou ‘mas o que você fez lá?’” (idem)

Esta diferença de gênero não se expressa apenas no momento de formação do artista da dança, mas também no mercado de trabalho destes profissionais, como veremos a seguir.

III- TRAJETÓRIA DOS ALUNOS FORMADOS EM DANÇA NO MERCADO DE TRABALHO EM ARTES E ESPETÁCULOS

A não-empregabilidade de trabalhadores qualificados é demonstrada pela crescente taxa de desemprego entre as pessoas com maior formação profissional, como observa Pochmann (2001). Os dados estatísticos do IBGE também nos mostram este fato: 58% dos formados no ensino superior estão atuando em outras áreas que não a da formação. Estes dados nos remetem à reflexão sobre a formação profissional e sua relação com o mercado de trabalho, bem como os efeitos decorrentes do processo de modernização sobre o perfil dos trabalhadores (sobretudo na qualificação profissional). (POCHMANN, ob. cit.)

A análise das trajetórias de formação profissional dos artistas da dança formados na Universidade Estadual de Campinas possibilita compreender a contradição presente na convergência entre formação profissional e exercício no mercado de trabalho.

Uma mensagem inserida no site de relacionamento analisado mostra a preocupação e angústia de uma candidata à profissão em relação a esse distanciamento:

“gente, eu tô na dúvida se devo ou não fazer o curso de Dança e gostaria de uma ajudinha... seus pais que sustentam vcs??? Ou vcs mesmos se sustentam??? Como é q é o estágio??? O material é mto caro??? Vale a pena, financeiramente, uma pessoa com baixa renda cursar Dança??? Espero q vcs não levem a mal minhas perguntas, afinal, estou na dúvida se deve seguir o caminho da segurança (facul de Economia) ou o do sonho (facul de Dança).” (mensagem inserida no site de relacionamentos em 20 de setembro de 2006)

Ao analisar os dados da pesquisa, pudemos observar a ambígua relevância do ensino superior no mercado de trabalho em artes e espetáculos. A maioria dos graduados entrevistados informa que atua em uma área cuja formação em nível superior é pouco relevante, como a docência no ensino não-formal (63,9%), por exemplo, já que não é obrigatório, segundo a legislação, o professor neste nível de ensino ser formado no ensino superior.

A Lei 6.533/78 regula o exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões. No artigo 2º, consigna que, para os efeitos desta Lei, “é considerado Artista 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.”

O parágrafo único do artigo 2º desta lei afirma que as denominações e descrições das funções em que se desdobram “as atividades de Artistas e de Técnicos em Espetáculo de Diversões constam do Quadro anexo a este regulamento”.

E o referido “Quadro anexo”, nomeado “Títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos e diversões” é explícito:

*“BAILARINO OU DANÇARINO – Executa danças através de movimentos coreográficos pré-estabelecidos ou não, ensaia seguindo orientação do Coreógrafo, atuando individualmente ou em conjunto, interpretando papéis principais ou secundários; pode optar pela dança clássica, moderna, contemporânea, folclórica, popular ou shows; **pode ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança, reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação, obedecidas as condições para registro como professor.**”*

Assim, os estudantes formam-se nas academias de dança, conforme visto no capítulo anterior, iniciam suas carreiras profissionais nessas próprias academias como professores e nelas continuam mesmo depois de se graduarem.¹⁵

A CBO 2002 (Classificação Brasileira de Ocupação), realizada por determinação da OIT (Organização Internacional do Trabalho), pelo MTE (Ministério do Trabalho e Emprego), também reconhece a docência como uma das atribuições do artista da dança:

¹⁵ Não cabe ao trabalho desenvolvido aprofundar esta questão, mas seria interessante estudar qual a contribuição desta formação dentro das academias de dança, já que estes profissionais incentivam seus alunos a se graduarem em Dança também, como visto na pesquisa.

Tabela 19

CBO 2000 - Classificação Brasileira de Ocupação	
Relatório de Atividades	
Família: 2622 - ARTISTAS DA DANÇA (EXCETO DANÇA TRADICIONAL E POPULAR)	
ND.	ATIVIDADE
	(...)
	ENSINAR DANÇA
1	MINISTRAR AULAS MAGNAS EM DANÇA
2	ENSINAR TÉCNICAS DE DANÇA PARA COMPANHIAS PROFISSIONAIS
3	RECICLAR PROFESSORES DE DANÇA
4	ENSINAR DANÇA PARA AMADORES
5	ENSINAR TÉCNICAS CORPORAIS
6	ENSINAR TÉCNICAS DE DANÇA (BALÉ CLÁSSICO, MODERNO, CONTEMPORÂNEO, SAPATEADO, ETC)
7	ENSINAR TÉCNICAS E MÉTODOS DE IMPROVISACÃO
8	ENSINAR TÉCNICAS E MÉTODOS DE COMPOSIÇÃO
9	ENSINAR TÉCNICAS E MÉTODOS DE CRIAÇÃO
10	ENSINAR TÉCNICAS E MÉTODOS DE ANÁLISE DO MOVIMENTO
11	REALIZAR OFICINAS DE DANÇA
12	REALIZAR SEMINÁRIOS E PALESTRAS EM DANÇA
	(...)

Ao contrário, porém, do que mostram os dados do IBGE (2004), nos quais 72,4% dos formados em curso superior em artes não trabalham neste campo, nesta pesquisa é evidenciado que este grupo está trabalhando na área de formação, nem sempre como bailarinos intérpretes, mas também em outras formas de se inscreverem na profissão, tais como coreógrafo, pesquisador, professor, entre outros. Neste sentido, novos questionamentos se colocam: a) esta seria uma realidade dos profissionais da dança, já que o dado do IBGE não discrimina as áreas da arte?; b) esta é uma realidade da Unicamp, sendo que se encontra na Região Sudeste, na qual é observada a maior concentração de artistas e atividades culturais do país? Os dados disponíveis sobre as leis de incentivo à cultura, notadamente a Lei Rouanet, informam que 81,9% dos recursos arrecadados se concentram na Região Sudeste; para a dança, são captados 38,2% (SEGNINI, 2009)

Os campos de atuação predominante dos trabalhadores desta ocupação, segundo a CBO (ob.cit.), são o ensino, saúde e serviços sociais, pesquisa e desenvolvimento e atividades recreativas, culturais e desportivas. Pode-se perceber que esta é uma área de atuação muito ampla para os profissionais. Os depoentes e os analisados via questionário, no entanto, informam-nos que a docência se sobressai enquanto trabalho principal destes trabalhadores.

Tabela 20. Atuação Profissional dos Formados em Dança pela UNICAMP em %¹⁶

Atuação Profissional	%
Professor de dança ensino não formal	63,9
Coreógrafo	44,3
Pesquisador de dança	44,3
Bailarino criador solista / Intérprete-criador independente	42,6
Bailarino de cia. / Grupo não subvencionado	37,7
Preparador Corporal	29,5
Professor Universitário	27,9
Professor de dança ensino formal (privado)	21,3
Professor de outras áreas	21,3
Gestor de projetos na área de dança	19,7
Professor de dança ensino formal (público)	19,7
Diretor de cia. / Grupo de dança	19,7
Curador / Idealizador / Organizador de eventos de dança	14,8
Produtor de eventos artísticos	14,8
Assistente técnico / Artísticos em cia.	14,7
Atuante na área de saúde laboral	11,5
Bailarino de cia. Subvencionada	8,2
Crítico de dança	8,2
Bailarino de cias. e grupos estatais	6,6
Outras áreas fora da graduação	4,9
Técnico em espetáculo (sonoplastia/iluminação)	3,3
Outros	4,9

Fonte: "I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp". Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katiuska Scuciato de e Vilela, Lílian, 2007.

¹⁶ Os profissionais assinalaram mais de uma alternativa para esta questão.

A docência em dança é o campo de trabalho predominante. Assim, uma importante questão nos é colocada para reflexão: a carreira docente é uma escolha profissional ou um meio de sobrevivência neste mercado de trabalho?

*“Sou de 96... e depois da Unicamp fiquei por 3 anos trabalhando em Campinas e hj, estou no interior (voltei p/ a minha terra natal) **dou aulas em uma academia...** e apenas coreógrafo para alguns grupos... Para quem está cursando, saiba que depois, como não é de se esperar, temos que ralar ainda mais, mas p/ felicidade de vcs: **Dá pra viver de Dança, SIM!**”* (mensagem inserida no site de relacionamentos em 03 de agosto de 2005)

Esta questão não se mostra apenas na atualidade, já que o relato de Adèle Toussaint-Samson (2003) sobre sua estadia no Brasil, a partir de 1815, mostra-nos a docência como meio de sobrevivência para os artistas naquela época:

“O Almanaque Laemmert, publicação anual dedicada ao anúncio de profissionais e serviços da capital do Império, editado à semelhança do Almanach Didot, em Paris, indica-nos que muitos artistas, padres, músicos e outros profissionais, tinham no ensino particular o seu principal meio de sobrevivência” (TOUSSAINT-SAMSON, 2003)

De acordo com os entrevistados, a carreira docente coloca-se como uma possibilidade de inserção no mercado de trabalho, sobretudo para as mulheres, bem como uma rede de contatos para outros trabalhos, como coreógrafo, intérprete, por exemplo.

“sou da turma de 92, depois da Facul, fiz especialização em Coreografia na UFBA. Voltei para São Paulo, trabalhei em academias, escola de educação infantil, oficinas de culturas em prefeituras e, atualmente, sou docente no curso de Licenciatura em Dança na Faculdade Paulista de Artes em Sampa. No ano passado, com dificuldades e muito trabalho, consegui apresentar dois espetáculos de dança. É difícil, mas possível sobreviver de dança.” (mensagem inserida no site de relacionamentos em 20 de agosto de 2005)

“sou 95, graduei em 98 e, felizmente, tenho conseguido viver de dança nesse nosso país cheio de dificuldades na área artística, tramei com muitas coisas fora da área de dança e hj leciono como profissional autônoma em academias e num projeto social promissor de Araraquara, atuo cm bailarina em uma cia daqui tb e atualmente estou cursando uma pós-graduação da UFBA em parceria com a Faculdades Angel Vianna do Rio.” (mensagem inserida no site de relacionamentos em 01 de setembro de 2005)

“Sou de 91. Depois da dança, fiquei 2 anos como aluna especial na FEF [Faculdade de Educação Física/Unicamp], estudo "Postura Humana"; em 2000, acabei voltando para minha terra, Ribeirão Preto, e aqui trabalhei no SESC até 2004, em academias, na Prefeitura com projeto em Educação, na Penitenciária com dança do ventre e, atualmente, leciono aulas de Ginástica Postural e técnicas de Anti-Stress em uma

academia e mantenho meu grupo de dança do ventre!! Ufa!!” (mensagem inserida no site de relacionamentos em 21 de setembro de 2005)

A docência, frequentemente, não requer formação em licenciatura, tal como exigido pela LDB (1996) no Brasil. Os profissionais, em geral, iniciam-se trabalhando nas academias (na qual se formaram na maioria das vezes), durante a faculdade e, assim, aprendem o ofício e passam a ensinar inseridos no próprio local de formação. “A educação, escolar ou não, virou um grande filão para artistas desamparados economicamente, pois pode prover fundos para alimentar companhias de dança, estúdios e artistas independentes .” (MARQUES, 2004, p.135)

Pela dificuldade de inserção no mercado de trabalho artístico, as mulheres veem a graduação como uma oportunidade de trabalho na área de ensino, já que o Ministério da Educação, a partir da Nova Lei de Diretrizes e Bases (1996), criou a obrigatoriedade de ser licenciado em alguma área da Arte para atuar no ensino de artes nos ensinos fundamental e médio público ou privado. Esta exigência legal pode se constituir em duas explicações possíveis registradas na RAIS em 2004, indicando o crescimento do vínculo formal de trabalho em dança. No atual contexto do mercado de trabalho, o ensino mostra-se como uma possibilidade de atuação profissional, de manutenção na rede de relações que possibilitam acesso a outros trabalhos e sobrevivência econômica. No entanto, como bem ressalta Strazzacappa (2006), os artistas não podem exigir “condições de lazer e melhores aposentadorias, se a luta ainda é pelo ‘pão nosso de cada dia’”. As aulas de dança nas escolas ainda são desvalorizadas, vistas como atividades extra-curriculares, oferecidas por adolescentes que ainda estão em formação, com o objetivo de “ocupar o tempo ocioso das crianças.” (p.20)

A pesquisa, entretanto, mostra que esta é uma oportunidade para as mulheres, já que os homens, pela pouca concorrência neste mercado de trabalho, sobretudo, exercem a profissão enquanto bailarinos ou coreógrafos, são pouco expressivos no campo do ensino.

Menger (ob. cit.) analisa o mercado de trabalho artístico, e os resultados encontrados permitiram elaborar o seguinte quadro dos grupos profissionais de artistas:

“(...) no seio da população ativa, os artistas são mais jovens, mais instruídos, mais concentrados nas metrópoles, conhecem taxas mais elevadas de trabalho independente assim como de desemprego e de subemprego involuntário (devido à forte difusão das diferentes formas de trabalho a tempo parcial e de trabalho intermitente), e são muito frequentemente pluri-ativos.” (p.17)

Esta realidade retratada por Menger mostra-se presente no mercado de trabalho artístico brasileiro, como mostraremos ao longo deste capítulo.

Como já havia constatado Segnini (ob. cit), o trabalho sem vínculo empregatício - sem carteira ou por conta própria - somam 84,8% do trabalho do grupo das artes e espetáculos e 80,5% dos artistas da dança, enquanto, para as outras ocupações, representam 40,1% dos trabalhadores.

Tabela 21. Participação dos ocupados do grupo Profissionais dos Espetáculos e das Artes, de acordo com a CBO 2002, no total de ocupados no Brasil, por posição na ocupação - 2004

	Brasil	%	Espetáculos e das Artes	%	Dança	%
Formal	31.091.969	37,5	24.311	11,3	901	12,8
Sem carteira	15.177.598	18,3	57.044	26,6	4.834	68,7
Conta própria	18.015.385	21,8	124.843	58,2	834	11,8
Empregador	3.430.993	4,1	5.782	2,7	-	0,0
Não remunerado	5.407.550	6,5	2.573	1,2	470	6,7
Trabalhador doméstico	6.415.209	7,8	-	-	-	-
Auto consumo	3.278.207	4,0	-	-	-	-
Total	82.816.911	100	214.553	100	7.039	100,0

Fonte: PNAD, IBGE. IN: Segnini, Liliana. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França, 2008, p. 337.

Tabela 22. Participação dos Formados em Dança pela UNICAMP, por posição na ocupação, em %

	%
Formal	27,5
Sem carteira	32,2
Conta própria	34,4
Empregador	5,7
Não remunerado	-
Trabalhador doméstico	-
Auto consumo	-
Total	100,0

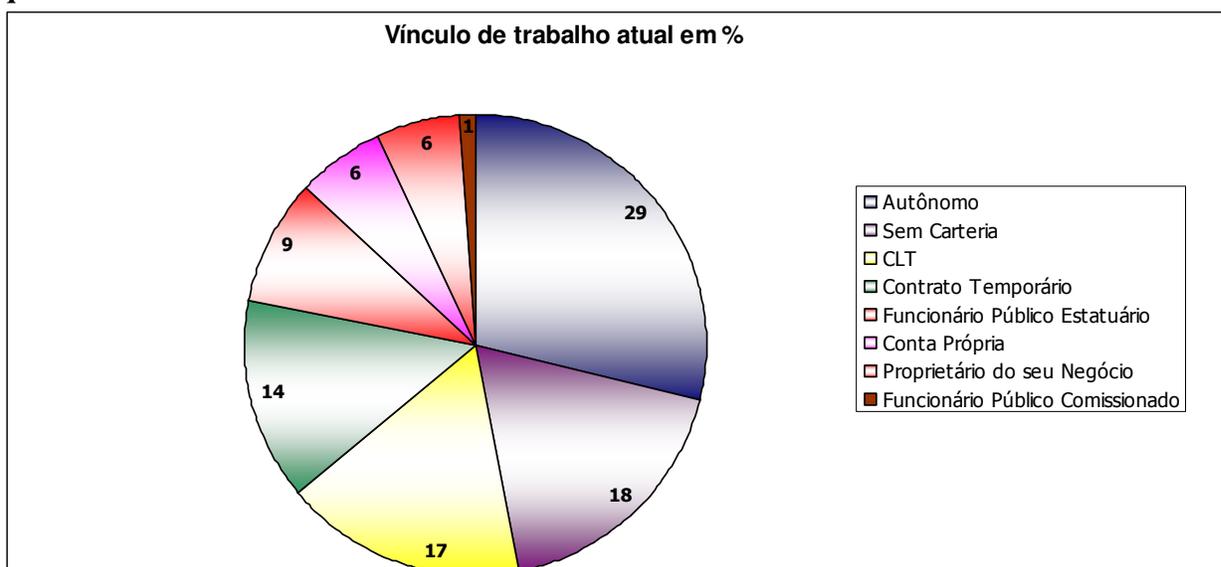
Fonte: "I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp". Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2007.

No grupo de profissionais estudados, os formados são, na maioria, trabalhadores por conta própria, assim como os profissionais em artes e espetáculos. Ao compará-los com os profissionais da dança em geral, percebemos que o número de profissionais com vínculo formal de trabalho duplica, estando muito acima dos profissionais em artes e espetáculos. Outro dado importante é

que, entre os graduados analisados, nenhum declara trabalhar sem remuneração, contra 6,7% dos profissionais da dança em geral.

No entanto, à medida que 60,91% dos profissionais são remunerados via cachês, bolsas, prêmios/ leis de incentivo, e outras formas, e 30,91% recebem salário fixo mensal, percebemos que é a mesma condição em que se encontram os profissionais da dança em geral. Ao entrevistar um estudante que desistiu do curso para trabalhar, percebemos que o diploma não difere nesta questão salarial, já que seu colega de faculdade (que se formou) está no mesmo local e nas mesmas condições de trabalho, inclusive com o mesmo salário.

Gráfico 5. Principais vínculos de trabalho, segundo profissionais pesquisados via questionário



Fonte: “I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp”. Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de e Vilela, Lílian Freitas, 2007.

O trabalho sem vínculo empregatício pode significar o trabalho por "cachês", tão presente neste universo e que nem sempre é reconhecido por sua qualidade pelos artistas:

“(..) pra fazer clipe na novela, daí eu fiz Letrinhas no Gilberto Barros. É assim, é uma outra área que eu tb julgava “Meu Deus, que que são estas mulherzinhas dançando na TV.” (...). É uma outra área ou outro campo que dá uma grana legal.(...) Tem gente que vai pra televisão porque quer aparecer na televisão, mas eu não! Eu tava lá pra ganhar dinheiro!” (ex-aluna entrevistada ensino fundamental em instituição pública e médio em instituição privada, março, 2007)

Esta mesma ex-aluna complementa: “Fui convidada pra gravar um comercial, fazer uma gravação: você grava um ou dois dias e ganha 3 mil e pouco. É tudo *freelance*” (idem)

Ter o projeto aprovado pelas Leis de Incentivo não significa trabalho; o artista precisa buscar recurso, como afirmam os responsáveis por um curso de “*Marketing Cultural*”: “De que adianta ter um excelente projeto, aprovado nas Leis de Incentivo, mas não saber captar recursos para realizá-lo?” (mensagem enviada em 17 de março de 2008, via correio eletrônico)

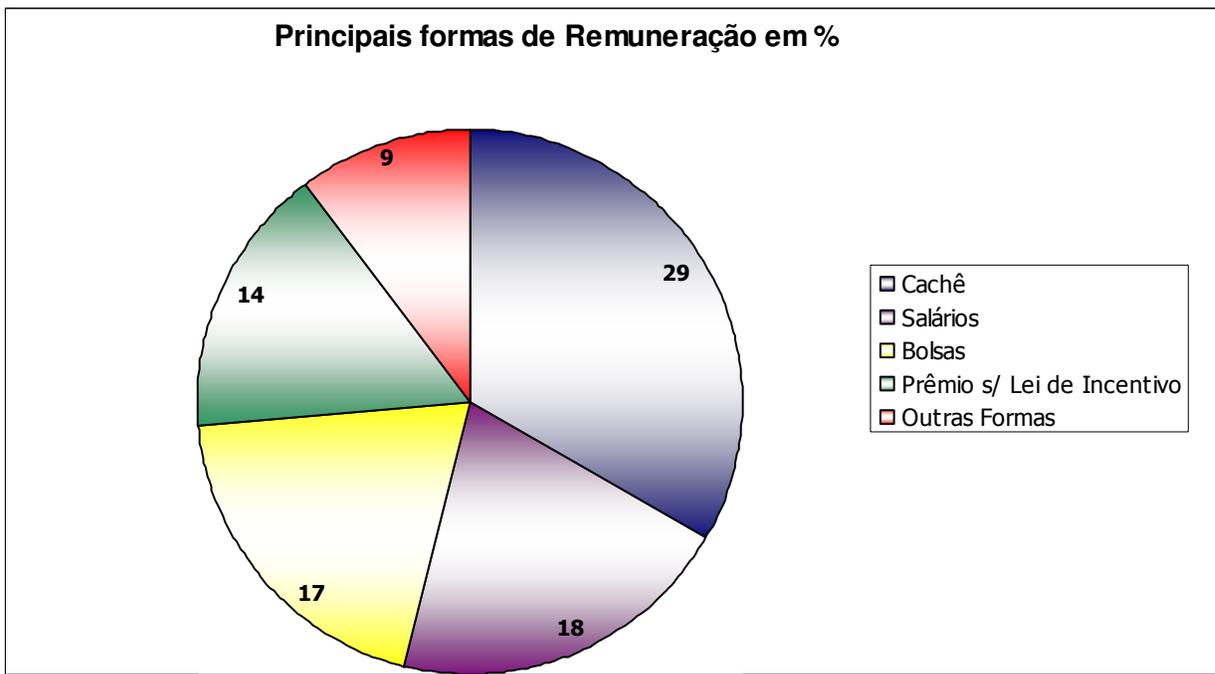
Para tanto, cresce a oferta de cursos, via site de relacionamentos e via correio eletrônico, para ensinar o artista a conseguir esse recurso. Um exemplo pode ser visto abaixo:

“MKT CULTURAL, LEI ROUANET + CAPTAÇÃO DE RECURSOS: Aprenda todas as ferramentas para realizar um projeto cultural, capacitação de recursos, formatação para Lei Rouanet e todas as fases de uma produção. Abordamos em sala de aula todos os tópicos de como vender um patrocínio e produzir um evento.” (mensagem enviada em 17 de março de 2008, via correio eletrônico pelos responsáveis pelo curso)

As leis de incentivo criam clivagens entre os artistas; separados entre os que sabem “vender um patrocínio” e os que não sabem, entre os que podem pagar pelo referido curso e os que não podem; e ainda entre os que conseguem se beneficiar via lei de incentivo e os que não conseguem, ou seja, entre os estabelecidos e os *outsiders* no mercado artístico. (ELIAS, ob. cit.)

As políticas de flexibilização do emprego também são observadas nesta pesquisa, traduzidas pelo discurso da multiplicação das experiências de trabalho (MENGER, ob. cit., p.126)

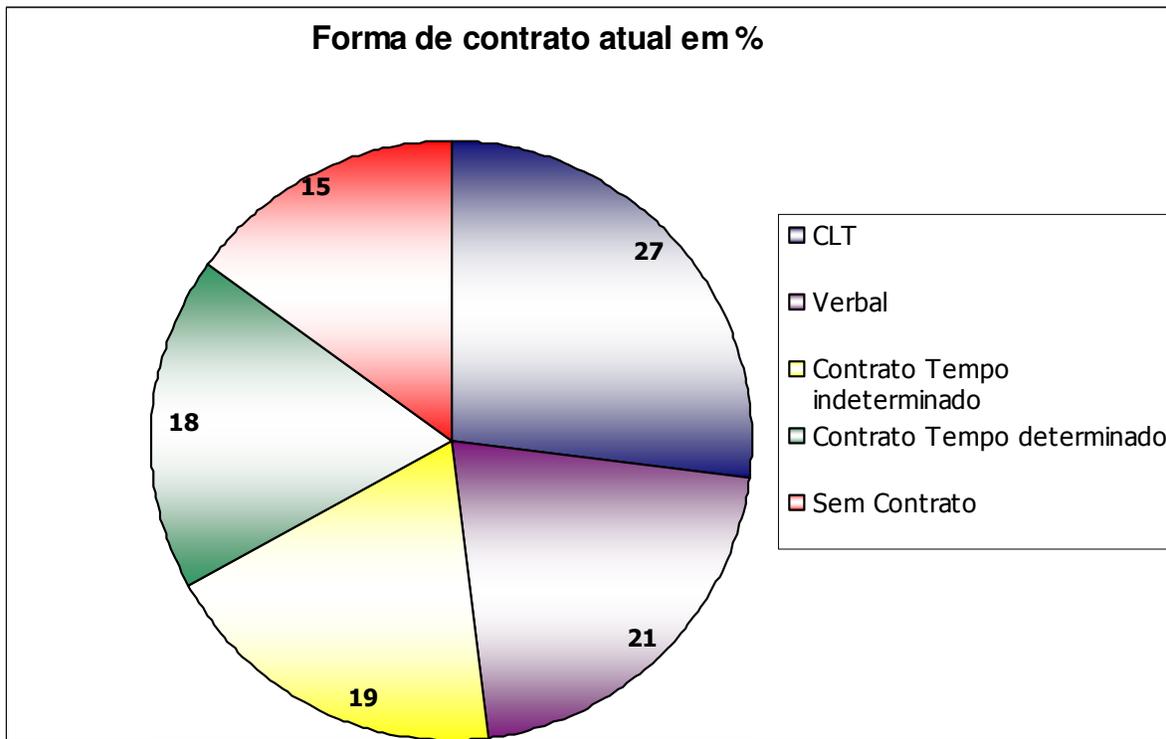
Gráfico 6. Principais formas de remuneração, segundo os profissionais pesquisados via questionário



Fonte: “I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp”. Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katiuska Scuciato de e Vilela, Lílian Freitas, 2007.

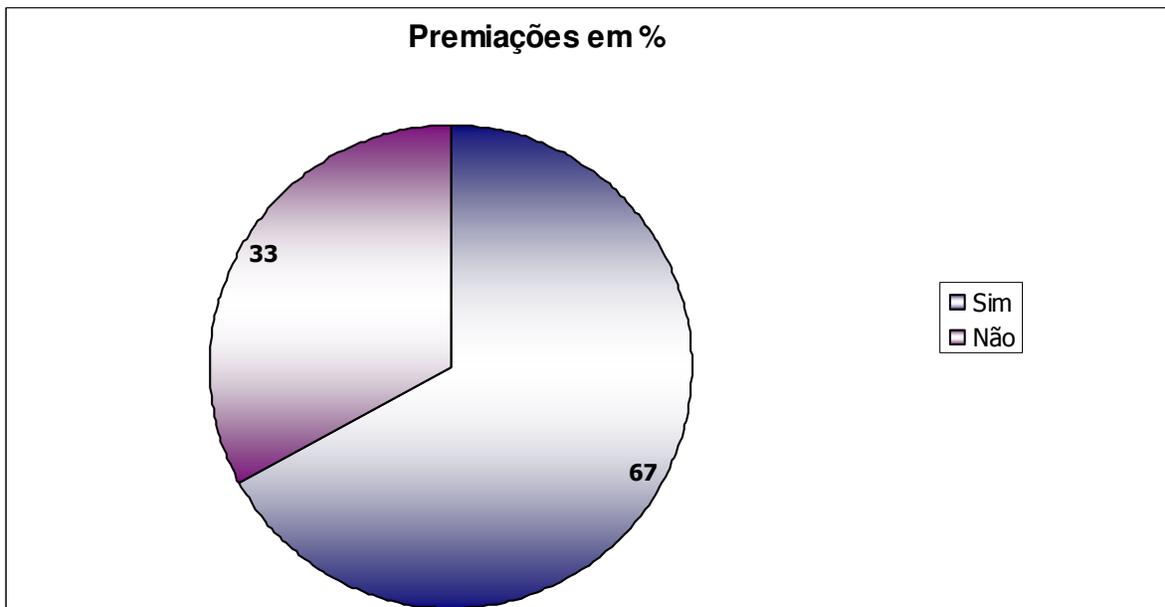
“Sou da turma de 91. Já passei por muitas coisas diferentes, muitas fases, mas nunca desisti de trabalhar com dança. Dei aulas em escolas, tentei montar um espaço pra mim algumas vezes, sempre que posso danço e ganho meus cachês. Atualmente estou no mestrado em arte da UnB, com projeto sobre dança, dou aulas de dança na comunidade de meditação onde moro e estou muito feliz com tudo na minha vida!” (mensagem inserida no site de relacionamentos em 07 de abril de 2005)

Gráfico 7. Principais formas de contratação, segundo os profissionais pesquisados via questionário



Fonte: “I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp”. Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de e Vilela, Lílian Freitas, 2007.

Gráfico 8. Remuneração via premiações, segundo artistas da dança



Fonte: "I Encontro de Ex-alunos formados em Dança pela Unicamp". Questionários respondidos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de e Vilela, Lílian Freitas, 2007.

Trabalho intenso, tendo o corpo como próprio instrumento de trabalho, pode causar lesões corporais nos profissionais, pelo ritmo dos ensaios. Porém, muitas vezes, os artistas não têm direito à seguro-saúde ou licenças (saúde ou maternidade), o que precariza suas condições de trabalho. Estas licenças são acordos verbais, informais, entre o trabalhador e o empregador.

“Eu tive uma tendinite crônica aqui por causa da sapatilha de ponta e eu tenho sorte, nunca quebrei nada. Hoje em dia eu tenho umas dores no joelho, mas assim é uma coisa eu tenho que ir colocando gelo todo dia. (...) E o que eu me machuquei recentemente, no festival da academia que eu to dando aula de dança, eu dancei com spray, salompas, tudo. E ficou, a dor tá sumindo agora, eu to colocando gelo todo dia.” (ex-aluna entrevistada, ensino fundamental e médio em instituição privada, abril, 2008)

O Ministério da Cultura, em ação conjunta com a Previdência Social, propuseram a criação de planos previdenciários acessíveis a essa categoria profissional, o CulturaPrev. Trata-se de um plano de previdência complementar instituído a partir de sindicatos, cooperativas e associações referentes à categoria profissional. O objetivo deste plano é garantir direitos do trabalhador como a aposentadoria.

“Art. 7º - São Instituidores do Plano Culturaprev, conforme Convênios de Adesão firmados com a Petros:

I - a Associação Sergipana de Autores e Intérpretes Musicais - Assaim;

II - a Cooperativa Paulista de Teatro;

III - o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Ceará – Sated/CE;

IV - o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Pernambuco – Sated/PE;

V - o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Sergipe – Sated/SE;

VI - o Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro – SindiMusi/RJ;

VII - o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro – Sated/RJ;

VIII - o Sindicato dos Artistas Plásticos do Estado de São Paulo – Sinapesp;

IX - o Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia – Sindimúsicos/BA;

X – a Associação Brasileira de Museologia – ABM.

XI – Associação Brasileira de Roteiristas Profissionais de Televisão e Outros Veículos de Comunicação – AR;

XII – Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul Brasileira de Documentaristas – APTC-ABD/RS;

XIII – Instituto Amazônia Imaginária;

XIV – Conselho Regional de Mato Grosso da Ordem dos Músicos do Brasil;

XV – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia – Sated/BA;

XVI – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul – Sated /RS;

XVII – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo - Sated/SP;

XVIII – Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual - STIC.” (Regulamento do Plano CulturaPrev, junho de 2009)

Esta ainda é uma busca individual e pontual entre os profissionais da dança, mostrando-nos os limites das políticas públicas, reafirmado por um e-aluno entrevistado: “(...) poucos amigos tem a consciência que eu tenho de pagar aposentadoria privada.” (ensino fundamental e médio em instituição pública, maio, 2007)

O profissional da dança, em sua maioria, para de dançar por volta dos quarenta anos de idade por limitações físicas de seu instrumento de trabalho - o corpo-. Portanto este trabalhador procura se adaptar ao campo de trabalho: alguns se tornam professores, coreógrafos, entre outras atuações na área de dança, e outros mudam de profissão, pois não há um plano de carreira para este profissional. Assim, estabelecem um diálogo com Sennet, reiterando, com suas histórias

profissionais, a análise que o autor realiza do mercado de trabalho no presente, com sérias implicações para o caráter dos trabalhadores, corroendo-o.¹⁷

"Como se pode buscar metas de longo prazo numa economia dedicada ao curto prazo?"
(SENNET, ob. cit., p.10)

Assim, cabe perguntar: como planejam o futuro? Não parar de trabalhar, mesmo depois que não puderem mais dançar devidos às limitações que o tempo ou acidentes de trabalho impõem ao corpo. Contudo estes trabalhos sempre são ligados à arte: trabalhos na área técnica, como iluminador, por exemplo, dar aulas e coreografar foram os mais citados pelos entrevistados.

"minha amiga abriu uma academia em Paulínia sábado passado, outra que abriu e tal. Eu nunca tive vontade de abrir uma academia tradicional, mesmo porque eu acho que tá saturado aqui em Campinas, sabe. A não ser que seja em algum lugar muito estratégico, que ainda não tenha, e ainda assim é difícil, ou paga aluguel ou tem que ter seu espaço. É complicado. Mas eu tenho vontade de fazer um centro de artes – não só dança – artes pra crianças especiais." (ex-aluna entrevistada, ensino fundamental e médio em instituição privada, abril, 2008)

Este dado casa com o discurso dos empresários, ou seja, a literatura do *management* (apud MENGER, ob. cit, p.126), a qual incentiva seus trabalhadores a serem empresários de suas próprias carreiras, construindo uma reputação visível além dos limites de uma única empresa, diferentemente do fordismo. Assim, o não-vínculo empregatício é legitimado e a concorrência valorizada.

A construção desta reputação entre os pares é visível na comunidade de ex-alunos de Dança da Unicamp, em um site de relacionamentos da internet. A maioria dos participantes desta comunidade a utiliza como rede de contato para trabalho, ou seja, 39,3% das mensagens trocadas têm essa finalidade. E, dentre essas mensagens, 65,4% referem-se a divulgação dos trabalhos realizados.

¹⁷ O autor define caráter como desejos e sentimentos, e a valorização de nossos traços pessoais por nós mesmos e pelos outros, expresso por meio de compromissos mútuos, metas a longo prazo na nossa experiência emocional e prática de postergar a satisfação momentânea em troca de um objetivo futuro (Sennet, ob. cit.)

Tabela 23. Análise das mensagens da comunidade “Dança Unicamp”, de 09/10/2004 a 07/03/2008, em um site de relacionamentos

	NA	%
Total de mensagens	206	100,00
1- Trabalho	81	39,32
a- oferta	22	27,16
b- procura	02	2,47
c- onde estão?	02	2,47
d- problemas com diploma	02	2,47
e- divulgação	53	65,43
2- Formação	64	31,06
a- indústria cultural	18	28,12
b- técnicas de dança	27	42,19
c- sobre ES Dança	19	29,69
3- Política	9	4,37
a- Políticas - Dança	4	44,44
b- Políticas - Universidade	5	55,55
4- Comercial	25	12,13
a- relacionados com dança	4	16,00
b- geral	21	84,00
5- Relacionamentos	27	13,2
a- Amizade	20	74,07
b- Divulgação de novas comunidades	7	25,93

Fonte: Site de relacionamentos. Elaboração: Riz, Katuska Scuciato de, 2008

Outro trabalho que possibilita a visibilidade do artista da dança é o realizado em redes de televisão, como relata uma entrevistada: “É legal porque você vai divulgando seu trabalho, estas coisas [trabalho realizado na televisão]. Porque a pessoa já te viu em outro trabalho.” (ex-aluna entrevistada, ensino fundamental e médio em instituição pública, maio, 2007)

Os artistas buscam trabalhos que lhes permitem contruir esta reputação visível, e também suas redes de contato.

Trabalho e formação são os eixos centrais das preocupações dos ex-alunos de dança desta universidade. Também estudantes que se interessam por este curso perguntam sobre trabalho e formação para os já graduados.

“Opah gente... e aew.. de boa?? Entaum... Eh q to aki meio q fuxicando as comunas da Inicamp q tem relação com dança... Eh q sou interessado nesse curso. Mas gostaria de saber um pouco mais, não sobre a grade nem sobre todo o conteudo que já tem disponível na net. (ate pq isso eu jah consegui pesquisar =]) Mas gosatria de saber daquilo q não eh disponibilizado, dakilo q eh mesmo soh de boca em boca, como por exp. numero de vagas por aluno, como eh o vestibular escrito (as 2 fases), como eh o lance de republicas para quem eh de outro estado, como tem sido em quanto as espectavivas? tem suprido as suas? o campo/mercado de trabalho? Se puderem me

responder, e falar um pouco mais sobre isso... Agradeço desde já!" (mensagem inserida no site de relacionamentos em 01 de março de 2008)

III.I. AS RELAÇÕES DE PODER

A relação de gênero também constitui uma forma de separação, hierarquia entre grupos, à medida que o mercado de trabalho e o ensino superior são predominantemente femininos. Ao contrário, possibilita a rápida ascensão na carreira dos homens que estão nesta profissão, pois estão em menor número, e, portanto, com menor concorrência pela escassez de trabalhadores.

Atualmente, no mercado de trabalho brasileiro, ainda temos a prevalência do sexo masculino. Esta característica é ainda mais intensa em artes e espetáculos, em que 67% dos profissionais são homens, como mostra a Tabela 24.

Tabela 24. Participação dos ocupados no grupo “Profissionais dos Espetáculos e das Artes”, de acordo com a CBO 2002, no total de ocupados no Brasil - 2004

	Ocupados no Brasil	%	Profissionais dos espetáculos e das artes	%	Profissionais dos espetáculos e das artes / Ocupados Brasil
Homens	48,077,644	58%	143,727	67%	0.30%
Mulheres	34,739,267	42%	70,826	33%	0.20%
Total	82,816,911	100%	214,553	100%	0.26%

Fonte: PNAD, IBGE. IN: Segnini, Liliana. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França, 2008.

Esta estatística se inverte, todavia, ao focarmos a dança, que não se difere muito do quadro formado a partir do séc. XVIII: somente 15,8% dos ocupados em dança no Brasil são homens.

Tabela 25. Distribuição dos ocupados Profissionais dos Espetáculos e das Artes (CBO 2002), Brasil, por sexo - 2004

	Sexo	
	Masculino	Feminino
Produtores de espetáculos	55,6%	44,4%
Coreógrafos e bailarinos	15,8%	84,2%
Atores, diretores de espetáculos e afins	53,8%	46,2%
Compositores, músicos e cantores	93,2%	6,8%
Decoradores de interiores e cenógrafos	29,6%	70,4%
Músicos e cantores populares	79,8%	20,2%
Total	67,0%	33,0%

Fonte: PNAD, IBGE. IN: Segnini, Liliana. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França, 2008.

No que concerne ao emprego formal, as estatísticas do Ministério do Trabalho/RAIS 2001 também informam que 74,5 % dos empregos em dança são ocupados por mulheres; mas a maioria dos profissionais de sexo masculino, 33,6%, ganha de 5 a 10 salários mínimos, enquanto a maioria das mulheres, 32,5%, ganha até 2 salários mínimos. (SEGNINI, ob. cit., RIZ, ob. cit.) Estes dados são reafirmados por uma ex-aluna entrevistada ao dizer que “o [seu colega de trabalho] impõe valor mínimo de hora aula, e as pessoas pagam” e ela não. (ensino fundamental e médio em instituição privada, agosto, 2007)

Estas estatísticas nos mostram não apenas a desigualdade numérica, mas também a desvalorização da dança, com a imagem ligada ao mundo feminino, e não como um trabalho, uma profissão.

Segundo Kergoat (2002), o “valor” distingue o trabalho masculino do feminino por toda parte e sempre; assim, esse valor (no sentido ético e econômico) induz a uma hierarquia social, sob múltiplas aparências. O trabalho de homem vale mais que o de uma mulher, podemos refletir sobre o trabalho do artista da dança, já que esta é uma área que sofre frequente desvalorização pela sociedade, sendo um trabalho historicamente precário – portanto que deve ser exercido por mulheres.

Neste sentido, podemos reafirmar o que o estudo de Norris e Inglehart (2000 apud ARAÚJO e SCALOM, ob. cit.) mostra: “ao lado do desenvolvimento socioeconômico e do ingresso das mulheres no mercado de trabalho, a dimensão da cultura – valores, crenças e normas existentes em cada sociedade – importa, e muito.”

Assim, segundo Walby (ob. cit, in MARUANI e HIRATA, ob. cit.), um fator para o crescimento maior do trabalho em tempo parcial entre as mulheres que entre os homens seriam as implicações positivas que este trabalho teria para as mulheres, ou seja, a possibilidade de equilibrar a vida entre o trabalho e o lar. Contudo não podemos nos esquecer que os assalariados em tempo parcial significam para o empregador a mão-de-obra mais flexível (por não terem direito aos benefícios que os trabalhadores em tempo integral têm.

No mundo das artes, esta relação também é construída social e historicamente, tendo momentos da prevalência do masculino e momentos de prevalência do feminino. (SOARES, 2002)

Durante o percurso histórico da dança (como visto no capítulo anterior), pudemos observar que mudanças políticas, sociais e econômicas contribuíram para a construção das relações de gênero, tais como guerras, moral, ideologia, oportunidade de remuneração e de escolarização

É preciso também entender as outras relações de poder e hierarquia que estão presentes nesta profissão.

O sacrifício composto pelo pertencimento ao grupo dos estabelecidos, também pelo regimento de regras, é compensado pela satisfação pessoal da participação neste grupo.(ELIAS, ob. cit.)

Os formados em Dança pela Unicamp vivenciam estas relações em diversas instâncias da carreira profissional - podem ser considerados estabelecidos ou outsiders dependendo do eixo analítico.

Em 2004, por exemplo, alunos desta universidade foram selecionados via concurso público para trabalharem como professor de educação artística nas escolas da Prefeitura Municipal de Campinas. No entanto, estes profissionais não puderam assumir o cargo já que não tinham diploma em Artes, segundo o responsável pela contratação da Prefeitura. Os profissionais não o fizeram no momento, mas entraram com um processo judicial para reparar a situação. Este caso não aconteceu somente em Campinas, mas também na cidade de São Paulo.

“eu me formei em 2003 e prestei concurso público para prof. Efetiva do estado p/ ministrar a disciplina de Educação Artística (q teoricamente deveria chamar-se Artes ou Ensino de Artes). Passei, fui nomeada e, na hora de tomar a posse do meu cargo, fui barrada!!! O estado não reconhece o nosso diploma como uma habilitação para ministrar disciplinas de artes!!!! Fizemos (pois existem outras que estão comigo nesta situação) tudo o que pudemos: falamos com o diretor acadêmico, com o assessor do reitor, com o diretor do IA, etc. Foi então nos dado um apostilamento, dizendo, mais ou menos, que os conteúdos programáticos do curso de Dança ultrapassam os conteúdos básicos do curso de Educação Artística. Isso não resolveu nosso problema!! Estamos com o processo tramitando na justiça (o q levará anos e nada nos garante que ganhemos a causa)! Outra questão pertinente é a atribuição de aulas q é feita todo início de ano na Diretoria de Ensino. Há uma ordem a ser seguida p/ poder escolher a escola em q daremos aula que é mais ou menos a seguinte: licenciatura plena na disciplina, licenciatura curta, alunos de último ano de licenciatura e bacharéis (não habilitados p/ a disciplina). Nós, com diploma de LICENCIATURA, escolhemos por último, pois só podemos apresentar o diploma de bacharéis!!! Resultado: quase não sobram escolas e estas qdo surgem são realmente na periferia da cidade e ganhamos MENOS q todos os q estão à nossa frente!!!! Resumindo: nosso diploma não nos possibilita trabalhar como professores de Artes na Rede Pública de Ensino (pelo menos no estado de SP). Daí eu pergunto: para que o curso de Licenciatura em Dança????”
(mensagem inserida no site de relacionamentos em 15 de março de 2005)

“Tenho uma amiga em Goiânia/GO que tem o diploma de Licenciatura em Dança pela UFBA que passou pelo mesmo problema em concurso público na secretaria de educação em Goiânia. Ela entrou com recurso e depois de muita luta conseguiu tomar posse. Ela comprovou sua habilitação através do histórico escolar das disciplinas.” (mensagem inserida no site de relacionamentos em 29 de setembro de 2005)

Devido aos conflitos no mercado de trabalho, expressão das restrições ao conteúdo do curso de Dança no campo artístico, alguns institutos já mudaram o nome do curso para “Arte com habilitação em dança.” Porém esta hierarquização também acontece dentro do próprio grupo de profissionais graduados na referida universidade. Trata-se não somente de construir e de manter relações de desigualdades e de hierarquias, mas também de legitimá-las, como podemos observar abaixo:

Desde de sua criação até o Concurso Vestibular 2003, as provas de aptidão em Dança, na Unicamp, eliminavam os candidatos que não conseguiam alcançar 50% do valor desta prova.

“Artigo 14 - Para os cursos de Arquitetura e Urbanismo, Odontologia, Música, Dança, Educação Artística e Artes Cênicas as provas específicas de aptidão têm caráter eliminatório e classificatório. Os candidatos que obtiverem resultados inferiores a 50% do valor dessas provas estarão eliminados do Concurso Vestibular.” (Resolução GR 31/2005 dispõe sobre as normas para o Vestibular Nacional de 2006 e dá outras providências)

No entanto, a partir do Concurso Vestibular 2007, as normas para as provas de aptidão mudaram: somente são eliminados os candidatos que obtiverem zero nesta prova.

“Artigo 14. - Para os cursos de Arquitetura e Urbanismo, Odontologia, Música, Dança, Artes Visuais e Artes Cênicas as provas específicas de aptidão têm caráter classificatório. Essas provas valerão 60 (sessenta) pontos. Os candidatos que obtiverem nota zero estarão desclassificados da opção.” (Resolução GR 41/2006 dispõe sobre as normas para o Vestibular Nacional de 2007 e dá outras providências)

Assim, a seleção de candidatos, segundo os profissionais envolvidos neste processo, ficou descaracterizada, mudando o perfil dos ingressantes em Dança. Os candidatos que entram nesse curso “são graduados em sociologia, medicina, mas que não tem uma história ligada à dança”, são estigmatizados como a “turma dos que não dançam”, conforme ex-aluna entrevistada (ensino fundamental em instituição pública e médio em instituição privada, janeiro, 2008).

A formação profissional não pode limitar-se à capacitação técnica, nem ser um meio de progresso individual, nem ainda aderir acriticamente às demandas do mercado e da economia. (GOERGEN e SOBRINHO, ob. cit.)

Neste sentido, o curso de dança se contrapõe a esta perspectiva, pois interfere no perfil dos formados e em sua relação com o mercado de trabalho, como visto anteriormente. Este caráter também pode ser percebido ao analisarmos a mudança curricular ao longo dos anos.¹⁸

“Infelizmente essas mudanças não ocorrem por uma discussão pedagógica. É assim: um professor se aposenta, o primeiro passo é tornar a disciplina eletiva, para que se algum dia vier um PAD, PED, ele possa dar. Depois se extingue a disciplina.”
(STRAZZACAPPA, banca da qualificação desta dissertação, em 25 de maio de 2009)

Nesta afirmação, podemos perceber a relevância da relação mestre/discípulo, na qual o mestre, frequentemente, é considerado mais importante no processo de formação do que o diploma. Assim, a existência desta relação interfere diretamente no currículo do curso e, conseqüentemente, na formação dos artistas da dança.

Formação e mercado de trabalho, neste sentido, estão diretamente relacionados. O ano de conclusão do curso superior em dança na Unicamp traz a informação do processo seletivo vivenciado pelo aluno bailarino, bem como os mestres que o formaram. No mercado de trabalho em dança, essas informações podem definir a relevância do artista, influenciando na sua trajetória de trabalhador.

¹⁸ Não faremos esta análise no trabalho, por falta de conhecimentos específicos pela pesquisadora. A tese de Zaniolo (2000) traz esta abordagem.

CONCLUSÃO

A temática formação e trabalho em dança tem sido objeto de análises de diferentes autores, citados nos diferentes capítulos desta dissertação.

Qual é a singularidade desta pesquisa? Qual é a sua contribuição para com o debate?

O objetivo deste trabalho foi analisar as contradições presentes na formação profissional e no mercado de trabalho brasileiro, principalmente em relação à formação no ensino superior em dança. A hipótese foi elaborada a partir da articulação entre as trajetórias de formação profissional dos artistas da dança e o exercício da profissão.

A pesquisa desenvolvida foi construída a partir de análises de trajetórias de alunos e alunas formados nos cursos de Artes, especificamente em Dança, da Universidade Estadual de Campinas. Segundo os dados do Ministério da Educação (2005), metade da oferta do ensino superior em dança está concentrada na Região Sudeste do país e, destas, quase 50% em dança são provenientes das universidades públicas, justificando a escolha desta universidade para a realização da pesquisa.

Para tanto, primeiramente, contextualizamos o objeto da pesquisa, a partir de um levantamento histórico dos cursos superiores em dança no Brasil e também do surgimento deste curso no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. A partir deste levantamento, foram realizadas análises do contexto econômico, social e cultural do cenário de criação do curso, da universidade e do instituto de artes.

Esta contextualização deixou evidente o lugar da arte na sociedade atual: a construção de uma indústria cultural, impulsionando o desenvolvimento capitalista. Relacionado a esta afirmação, temos o crescimento dos cursos superiores de dança no setor privado, mas com maior número de matrículas na instituição pública de ensino - ao contrário do ensino superior brasileiro, no qual as matrículas se concentram na instituição privada de ensino.

Indagamos a hipótese inicial de pesquisa, embasada nas estatísticas do IBGE, em que os artistas formados no ensino superior não trabalhavam em suas áreas de formação. Esta hipótese foi contestada à medida que a maioria dos artistas que concluiu o curso superior de dança, na Unicamp, está trabalhando na área. Nestes trabalhos mencionados, o ensino superior mostra-se importante a partir da formação e experiência vivida, no entanto o diploma não é obrigatório.

Estes artistas estão inseridos em sua maioria em trabalhos sem vínculo empregatício, grande parte recebe remuneração via cachês e premiações. Não pensam em sair da área de dança, de modo que sempre pensam no futuro, exercendo alguma atividade ligada à dança.

Analisamos as relações de poder existentes entre os profissionais da dança, mesmo sabendo que estas relações também são encontradas entre as diferentes áreas da arte: a “dança situa-se no Terceiro Mundo da Arte”. (STRAZZACAPPA, 2004)

A hierarquização, em dança, foi percebida por meio da formação profissional e das relações de gênero. A predominância feminina possibilita a maior quantidade de ofertas de trabalho para os homens. Eles estão, em sua maioria, dançando em companhias e grupos de dança, com rendimento financeiro maior que o das mulheres.

Elas estão, majoritariamente, trabalhando como docentes no ensino não-formal de dança. Esta docência significa tanto um meio de sobrevivência financeira, quanto uma rede de contatos para outros trabalhos. Esta rede também é construída no ensino superior.

Quanto à formação profissional, adquirida predominantemente por meio de cursos livres, observamos que os mestres adquirem grande valor nos currículos, diferenciando-os. A grade curricular no ensino superior reflete esta relação. Neste sentido, o ano de conclusão do curso superior em dança indica o perfil do profissional.

A internacionalização das carreiras também significa formação e possibilita diferentes condições de trabalho para o artista.

A partir dos resultados desta pesquisa, outras indagações se colocam: esta seria uma realidade da Unicamp? Da universidade pública? Da região sudeste? Como esta relação entre formação no ensino superior e mercado de trabalho se coloca nos outros campos da arte? Estas questões ainda precisam ser refletidas e aprofundadas.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Alice Rangel de Paiva e RAMALHO, José Ricardo. **"Para além do processo de trabalho: uma agenda de pesquisa para o pólo automotivo do Rio de Janeiro"**. IN: GIDAHY, Lega e LEITE, Márcia de Paula. *Novas tramas produtivas: uma discussão teórico-metodológica*. São Paulo: SENAC, 2005
- ADORNO, Theodor. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. IN: "Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas.". Traduções de José Lino Grunnewald [et all], 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ANDRADE, Andressa de. **Billy Elliot: possibilidades e multiplicidades em uma visão das relações de gênero e classe social**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Campinas, S.P., 2002
- ARAÚJO, Ângela. **Os sentidos do trabalho das mulheres no contexto da reestruturação**. (in mimeo), 2005.
- ARAÚJO, Clara e SCALON, Célia (org.) **Gênero, família e trabalho no Brasil**. Rio de Janeiro: FAPERJ/FGV, 2005.
- BECKER. Howard S. **Outsiders. Studies in the sociology of deviance**. San Francisco- United States of America: The Free Press, 1997
- BENJAMIN, Walter. **"A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução"**. IN: "Magia e técnica. Arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura." Obras escolhidas, vol. I., tradução Sérgio Paulo Rouanet, 6ª edição. Editora Brasiliense, 1993a
- BENJAMIN, Walter. **"Pequeno história da fotografia"**. IN: "Magia e técnica. Arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura." Obras escolhidas, vol. I., tradução Sérgio Paulo Rouanet, 6ª edição. Editora Brasiliense, 1993 b
- BEZZON, Lara Andréa Crivelaro. **Análise do perfil sócio-econômico cultural dos ingressantes na Unicamp (1987-1994): Democratização ou Elitização?** Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação: Campinas, SP, 1995

- BOND, Karen E. **Como “criaturas selvagens” domaram as distinções de gênero.** IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 N° 2 (26) Junho, 1998.
- BRITO, Marilza. **Memória e Cultura.** Rio de Janeiro: Centro de Memória da Eletricidade no Brasil, 1989
- BRUSCHINI, Cristina e LOMBARDI, Maria-Rosa. **Mulheres e homens no mercado de trabalho brasileiro: um retrato dos anos noventa.** In: MARUANI, Margaret et all. As novas fronteiras da desigualdade. Homens e Mulheres no mercado de trabalho. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- CAFIERO, Carlota. **Dança também se discute.** In: Jornal Correio Popular, Caderno C. Campinas, 29 de junho de 2004.
- CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário.** Petrópolis , R.J.: Vozes, 1998.
- CAUTE, David. **The dancers defects. The struggle for cultural supremacy during the Cold war.** United States, New York: Oxford University Press inc., 2003.
- COLI, Juliana Marília. **Visse D’arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico.** São Paulo: Annablume, 2006
- COURI, Norma. **Balé da Cidade de São Paulo.** Curadoria Cássia Navas; texto de Norma Couri; tradução Camilo Rocha – São Paulo: Formate, 2003.
- CUNHA, Luiz Antônio. **Desenvolvimento desigual e combinado no ensino superior: Estado e mercado.** *Educ. Soc.* [online]. 2004, vol.25, n.88, pp. 795-817.
- DE PELLEGRIN, Ana. **Filosofia, estética e educação: a dança como construção social e prática educativa.** Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação: Campinas, SP, 2007
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. **Trabalhando com relatos orais: reflexões a partir de uma trajetória de pesquisa.** In: LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (org). Reflexões sobre a pesquisa sociológica: São Paulo, CERU, 1999 (textos CERU, série 2; n.3, 2. ed.)

- DIAS, Lineu. **Corpo de Baile Municipal**. Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, São Paulo, 1980.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Editado por Michael Schroter. Tradução de Mário Matos. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- _____. **Mozart. Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995
- _____. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- FAULKNER, Robert R. **Orchestra Interaction: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organization**. IN: *The Sociological Quarterly*, Vol. 14, nº 2 (Spring, 1973), pp. 147- 157
- FLEURY, Luis Antônio. **Projeto ampara profissionais de dança**. Informativo Legislativo, Brasília, março de 2004.
- FREIDSON, Eliot. **Why art cannot be a profession**. Traduzido da publicação original “Porquoi l’art ne peut pas être une profession”, in P.-M. Menger and J.-C. Passeron, eds., L’art de la recherche. Essais en l’honneur de Raymonde Moulin. Paris: La Documentation Française, 1994)
- GOERGEN, Pedro; SOBRINHO, José Dias. **Compromisso social de la educación superior**. In: *La Educación Superior en el Mundo 2007. Acreditación para la garantía de la calidad: Qué está em juego?*. Global University Network fo Innovation. Serie Guni sobre el compromiso social de las universidades 2, 2007
- GOMES, Janaína Damasceno. **Elas são pretas: cotidiano de estudantes negras na UNICAMP**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação: Campinas, SP, 2008
- HAMILTON, Linda H, **Advice for dancers: emotional counsel and practical strategies**, United State of America: Jossey –Bass Inc., 1998.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Tradução de Mauro Gama – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HARVEY, David. **Condição pós Moderna**. São Paulo: Loyola 1992

- HEINICH, Nathalie. **A sociologia de Norbert Elias**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2001
- HIRATA, Helena. **Nova divisão sexual do trabalho? Um olhar voltado para a empresa e a sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- Institut de Recherche des Nations Unies pour le Développement Social. Égalité des sexes. En quête de justice das un monde d'inégalités, 2005.
- KERGOAT, Danièle, **A relação Social de Sexo, da reprodução das relações sociais à sua subversão**, in Revista Pro- Posições, Faculdade de Educação – Unicamp, S.P., vol.13, n.1 (37) – Jan/abr, 2002.
- LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo et al. **Documentos e depoimentos na pesquisa histórico-sociológica**. In: LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (org). Reflexões sobre a pesquisa sociológica: São Paulo, CERU, 1999 (textos CERU, série 2; n.3, 2. ed.)
- _____. **História oral e pesquisa sociológica: a experiência do CERU**. São Paulo: Humanitas, 1998.
- LEITE, Márcia de Paula. "A **qualificação reestruturada e os desafios da formação profissional**", Novos estudos Ceprap nº 45, 1996
- LIEDKE, Elida Rubini. "**Reestruturação produtiva e qualificação para o trabalho**". IN: GIDAHY, Lega e LEITE, Márcia de Paula. Novas tramas produtivas: uma discussão teorico-metodologica. São Paulo: SENAC, 2005
- MARQUES, Isabel A. **Corpo, dança e educação contemporânea**. IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 N° 2 (26) Junho, 1998.
- MARUANI, Margaret e HIRATA, Helena (org.) **As novas fronteiras da desigualdade. Homens e Mulheres no mercado de trabalho**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- MENDONÇA, Ana Waleska P. C. et al. **Pragmatismo e desenvolvimentismo no pensamento educacional brasileiro dos anos de 1950/1960**. Revista Brasileira de. Educação, Abr 2006, vol.11, no.31, p.96-113
- MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: Metamorfoses do capitalismo**. Portugal, Lisboa: Roma Editora, Coleção Evolução, 2005
- MOLINA, Alexandre José. **Dança e Ensino Superior no Brasil: uma geografia em tempos de instabilidade**. IN: Red Sudamericana de Danza. Documentos y Artículos. Formación Brasil, 22 de junho de 2007.

- MONFREDINI, Ivanise. **Cultura escolar, trabalho docente e políticas educacionais**. Mimeo. 26 p.
- MONTEIRO, Marianna, **Noverre: Cartas sobre a dança**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998
- MORANDI, Carla, STRAZZACAPPA, Márcia. **Entre a arte e a docência. A formação do artista da dança**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização: Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização: Políticas de Cultura** Palestra apresentada no I Fórum de Dança de Campinas, 2004
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. Dissertação (Mestrado em Sociologia da Educação). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2005.
- POCHMANN, Márcio. **O emprego na globalização**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2001
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Relatos Oraís: do 'indizível ao dizível'**. In: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von (org). Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1988.
- _____. **O pesquisador, o problema da pesquisa, a escolha das técnicas: algumas reflexões**. In. LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (org). Reflexões sobre a pesquisa sociológica: São Paulo, CERU, 1999 (textos CERU, série 2; n.3, 2. ed.)
- _____. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991 (Biblioteca básica de ciências sociais. Série 2. Textos; v.7)
- RANNOU, Janine, ROHARIK, Ionela. **Les danseurs. Un métier d'engagement**. Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques: Paris, 2006.
- RIQUELME. Graciela C. **Educación superior, demandas sociales, productivas y mercado de trabajo**. Universidade de Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2006

- RIZ, Katiuska Scuciato. **Trabalho e Formação Profissional em Dança**. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2005
- ROMERO, Thiago. **Desenvolvimento Culturalizado**. Boletim Agência Fapesp. Notícias, São Paulo, 01 de julho de 2004.
- SARKOVAS, Yakoff. **As fontes de financiamento da cultura**. In: Lições de Dança, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.
- _____. **O sistema injusto das leis de incentivo à cultura**. In: www.culturaemercado.com.br, Relatos, 24 de maio de 2006
- _____. **Herança Incômoda**. In: www.canalcontemporaneo.art.br, Blog do Canal, 18 de abril de 2005
- SEGNINI, L., SOUZA, N. **Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos**. Projeto de Pesquisa, Departamento de Sociologia aplicada à Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2003 (mimeo)
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli **Educação e Trabalho: uma relação tão necessária quanto insuficiente**. In: São Paulo em Perspectiva, Educação: Cultura e Sociedade, Revista da Fundação Seade, volume 14/ n° 2/ abr- jun/ 2000, p. 72/81.
- _____. **Trabalho e profissão em artes: Divisão internacional do trabalho e relações de gênero nas heterogêneas vivências do trabalho precário**. Colóquio Internacional "Novas Formas do Trabalho e do Desemprego: Brasil, Japão e França numa perspectiva comparada", in mimeo, 11 de setembro de 2006 (a)
- _____. **Relações de gênero nas profissões artísticas: compração Brasil-França**. In: BRUSCHINI, Cristina, COSTA, Albertina de Oliveira, HIRATA, Helena e SORJ, Bila (orgs). Mercado de Trabalho e gênero. Comparações Internacionais. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008
- _____. **Políticas Públicas e mercado de trabalho no campo da cultura**. In: LEITE, Márcia de Paula. Editora AnaBlume, 2009.
- SEGNINI, Marina Petrilli. **Les Artistes du Spectacle Vivant au Temps de l'Intermittence : plaisir et souffrance au travail**, França, in mimeo, 2006 .

- SENNET, Richard. **A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- SENNET, Richard. **A cultura do novo capitalismo**. Editorial Anagrama: Barcelona, 2006
- SHAPIRO, Sherry B. **Em direção a professores transformadores: perspectiva feminista e crítica no ensino da dança**. IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 N° 2 (26) Junho, 1998.
- SILVA JUNIOR, João dos Reis. **Novas Faces da educação superior no Brasil**. São Paulo: Cortez; Bragança Paulista, SP: USF-IFAN, 2001
- SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altaba, 2007
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento**. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org). Arquivos Fontes e Novas Tecnologias: questões para a história da educação. Campinas, SP: Autores Associados, 2000.
- _____. **Memória e identidade sociocultural. reflexões sobre pesquisa, ética e compromisso**. In: PARK, Margareth Brandini (org). Formação de educadores: memórias, patrimônio e meio ambiente. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.
- SOARES, Marília Vieira. **Ballet ou Dança Moderna? Uma questão de Gênero: São Paulo na década de 30**. Projeto de Pesquisa. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, SP, 2002.
- SOBRINHO, José Dias **Acreditación de la educación superior em América Latina y el Caribe**. In: *La Educación Superior em el Mundo 2007. Acreditación para la garantía de la calidad: Qué está em juego?*. Global University Network for Innovation. Serie Guni sobre el compromiso social de las universidades 2, 2007
- SONTAC, Susan. **O dançarino e a dança**. In: *Questão de ênfase. Ensaio*. Companhia das letras: São Paulo, 2006.
- STINSON, Susan W. **Vozes de meninos adolescentes**. IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 N° 2 (26) Junho, 1998.(b)
- _____. **Reflexões sobre a dança e os meninos**. IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 N° 2 (26) Junho, 1998.(a)

- STRAZZACAPPA, Márcia **Reflexão sobre a formação profissional do artista da dança.** In Lições de Dança, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.
- _____. **A Formação em dança.** São Paulo, s/d, in mimeo.
- TERRA, Ana. **Balé da Cidade de São Paulo: conquistas e desafios.**São Paulo, 2004, in mimeo.
- TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. **Uma parisiense no Brasil.** Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003
- ZANIOLO, Leandro Osni. **O papel da universidade na formação artística, docente e científica do profissional de dança: caracterização do curso de graduação sob a perspectiva de ex-alunos.** Tese de Doutorado. Universidade Federal de São Carlos, 2000
- WU, Chin-tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980.** São Paulo: Boitempo, 2006
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 615p.

ANEXO I

QUESTIONÁRIO PARA EX-ALUNOS DO CURSO DE DANÇA UNICAMP.

I – Dados pessoais:

Observação: Não é necessário se identificar, caso não queira.

Nome:

Idade:

Sexo: M F

Naturalidade: (cidade/ estado)

Estado Civil: . **Nº de Filhos:** () **Idade dos filhos:** H (.....) e M (.....)

Endereço atual:

Cidade: Estado: CEP:

Telefone residencial:

Telefone celular:

Endereço eletrônico (E-mail):

II – Escolaridade formal:

1º grau – escola pública escola privada Cidade/Estado

2º grau – escola pública escola privada Cidade/Estado

Ano de ingresso no curso de graduação em dança na UNICAMP:.

Cidade de procedência antes do curso:

Idade ao ingressar no curso:

Ano de conclusão do curso:

(se houver duas datas diferentes, apontar junto às datas as indicações de conclusão para bacharelado (B) e licenciatura (L))

Escolaridade do pai

Escolaridade da mãe

Profissão do pai

Profissão da mãe

Você enfrentou resistência familiar ou de amigos quando decidiu fazer dança na graduação?

Comente:

.....
.....
.....

III – Formação em Dança:

- Qual foi sua principal formação em dança no período anterior à sua graduação?
Assinale quantas opções forem necessárias:
 - a) Aulas de dança no ensino fundamental e médio – escola regular
() Pública ou () Privada

- nº de anos:.....
- b) Curso técnico profissionalizante
 Público ou Privado
 nº de anos:.....

c) Aulas de dança no ensino não formal:

	Público	Privado	Tempo	Qual? Local
academias				
clubes				
casas de cultura/ centro comunitário/ projetos sociais				
espaços culturais				
espaços de aulas de dança				
professores particulares				
Workshops/vivência				
outros: _____				

Foi auto-didata em seus estudos de dança?

Realizou cursos de dança no exterior? Se sim, nome do curso e local?

.....

Para tanto obteve bolsa de alguma instituição? Sim Não . Qual?

Foi necessário concorrer em um processo seletivo? Qual?

.....

Outros recursos (próprio, da família, ONGs, trabalhou no exterior para custear estudos, etc...)

.....

Qual curso/vivência/professores foi/foram fundamentais para sua escolha profissional?

.....

.....

IV – Atuação profissional em dança:

- Com que idade iniciou sua carreira?
- Você já trabalhava anteriormente ou durante o curso de graduação?
 Não
 Sim, Qual atividade e local ?
- Você realiza outras atividades profissionais além da dança?
 Não
 Sim, Qual atividade e local ?
- Já recebeu algum prêmio em Dança?
 Não
 Sim

- Qual sua atuação profissional atual / últimos dois anos (local, atividade, função)? :
- 1- () Bailarino criador solista/ Intérprete-criador independente
- 2- () Bailarino de companhias e grupos estatais.
- 3- () Bailarino de companhias subvencionadas (com patrocínio mesmo não regular)
Qual (is) patrocínio (s) ? _____
- 4- () Bailarino de companhias/grupos não-subvencionadas (sem patrocínio fixo)
- 5- () Professor em dança em ensino formal (escolas públicas de ensino)
- 6- () Professor em dança em ensino formal (escolas privadas de ensino)
- 7- () Professor em dança em ensino não formal (academias, ONG, projetos)
- 8- () Professor universitário. Público () ou Privado ()
- 9- () Professor em outras áreas de conhecimento. Qual? _____
- 10- () Pesquisador de dança
- 11- () Produtor executivo de eventos artísticos
- 12- () Coreógrafo (a)
- 13 () Diretor de grupo e/ou Cias.
- 14- () Técnico de espetáculos (iluminador, sonoplasta)
- 15- () Assistente técnico/ artístico de grupos e espetáculos
- 16- () Preparador corporal
- 17- () Atuante na área de saúde/ laboral (Lian Gong, terapias corporais, massagem)
- 18- () Gestor de projetos na área de artes/ dança
- 19- () Escritor/Crítico de dança
- 20- () Curador/ Organizador/ Idealizador de eventos de dança
- 21- () Outras áreas fora de sua graduação.
- 22- () Outros. Quais? _____

Esta pergunta permite várias respostas simultâneas.

Colocar dois (XX) nas atividades de maior dedicação / tempo envolvido.

V - Jornada de Trabalho diária:

- Realiza atividades físicas, em média, quantas horas por dia(...)ou por semana()?
- Participa de ensaios e/ou processos de criação, em média, quantas horas por semana
- Leciona, em média, quantas horas por semana?.

VI- Formas de remuneração e vínculo empregatício:

- Indique as principais formas de remuneração e contrato realizados durante sua carreira
 - () cachê
 - () salário
 - () bolsas
 - () prêmios / leis de incentivo (Rouanet, PAC, outros)
 - () outras formas de pagamento. Especifique _____
- Indique seu vínculo de trabalho atual:
 - () autônomo
 - () CLT - registro formal (com carteira assinada)
 - () funcionário público estatutário

- funcionário público comissionado
- sem carteira assinada
- por conta própria
- contrato temporário
- proprietário de seu negócio

c) Indique sua forma de contrato atual:

- por escrito
- verbal
- sem contrato
- contrato por tempo determinado
- contrato por tempo indeterminado

VII -Utilize este espaço para outras informações ou comentários, caso haja necessidade.

IX- Você gostaria/poderia participar de uma pesquisa sobre formação acadêmica e mercado de trabalho em dança, concedendo uma entrevista (aproximadamente 01 hora) a ser agendada de acordo com sua preferência e disponibilidade?

- Não
- Sim.

Indique seu telefone ou e-mail para entrarmos em contato.

.....

Agradecemos antecipadamente o envio destas informações e nos colocamos a disposição para qualquer esclarecimento.

Atenciosamente,

<p>Lilian Vilela Doutoranda no Laborarte- UNICAMP Projeto sobre formação e mercado de trabalho premiado no PAC da SEC/ SP (19) 3249-1585 limao@uol.com.br</p>	<p>Katiuska Scuciato de Riz Mestranda FE/UNICAMP (19) 3278-2555 kati_scuciato@yahoo.com.br Orientadora: Liliana R.P. Segnini Projeto temático Fapesp “Trabalho e profissão no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos” lilianaseg@uol.com.br</p>
---	--