



1290004216

TCC/UNICAMP  
G585f  
FE

**Universidade Estadual de Campinas  
Faculdade de Educação**

**DRIELY GOMES**

**FORMAÇÃO PROFISSIONAL NA PERSPECTIVA DAS RELAÇÕES DE  
GÊNERO EM DANÇA: ANÁLISE DO BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO.**

**CAMPINAS, 2009**

**UNICAMP - FE - BIBLIOT**

**Universidade Estadual de Campinas  
Faculdade de Educação**

**DRIELY GOMES**

**Formação Profissional na perspectiva das relações de gênero em  
Dança: análise do Balé da Cidade de São Paulo.**

Trabalho de Conclusão do Curso de  
Pedagogia da Faculdade de Educação  
da Universidade Estadual de Campinas  
– UNICAMP.

Orientação da Professora Doutora  
Liliana Rolfsen Petrilli Segnini  
Professora Titular da Faculdade de  
Educação. Grupo de Estudos e  
Pesquisa em Educação e Diferenciação  
Sócio-Cultural o de Estudos –  
GEPEDISC. Departamento de Ciências  
Sociais na Educação – DECISE.

**CAMPINAS, 2009**

2

**UNICAMP - FE - BIBLIOTE**

UNIDADE:	FE
Nº CHAMADA	TCC
	G585f
V:	EX:
Tombo:	4218
PROC.:	148109
C:	D: X
PREÇO:	11,00
DATA:	14/10/09
CÓD TÍTULO:	467126

Gomes, Driely

G585f      Formação profissional na perspectiva das relações de gênero em dança: análise do Balé da Cidade de São Paulo / Driely Gomes. -- Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador : Líliliana Rolfsen Petrilli Segnini.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Balé da Cidade de São Paulo. 2. Formação profissional. 3. Relações de gênero. 4. Dança. I. Segnini, Líliliana Rolfsen Petrilli. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

09-201-BFE

Campinas, 14 de Agosto de 2009

**Orientadora:**

Profa Dra Liliana Rolfsen Petrilli Segnini  
Professora Titular da Faculdade de  
Educação (FE – UNICAMP).

**Segunda Leitora:**

Carmem Lúcia Rodrigues Arruda  
Doutoranda do Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas (IFCH – UNICAMP).

Dedico este trabalho aos meus pais Claudemir e Solange, e a todos os que me acompanham e me incentivam a aprender sempre mais.

## **Agradecimentos**

*Agradeço este trabalho imensamente a minha orientadora Profa. Dra. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini, que me encantou com seu conhecimento, desde a primeira aula, no primeiro semestre da graduação. Agradeço pelo companheirismo, pela disponibilidade em me orientar pelos caminhos da pesquisa acadêmica e aos ótimos momentos de convivência intelectual.*

*Agradeço também a segunda leitora deste trabalho – Carmem Lúcia Rodrigues Arruda, pelas sugestões que muito contribuíram na finalização deste trabalho. Agradeço também a todos os companheiros de grupo de pesquisa!*

*Agradeço aos meus pais, que sempre me incentivaram, tanto nos estudos, como em todos os outros aspectos da vida. A eles que investiram em mim e estão ao meu lado, como um porto seguro, onde eu sei que posso voltar e me apoiar, quando preciso. Agradeço também a toda a minha família!*

*Agradeço aos meus amigos, aos verdadeiros, que me conhecem e entendem a minha ausência, ao me dedicar a este trabalho. Com eles espero dividir todos os bons momentos, que ainda estão por vir. Agradeço também aos meus colegas de trabalho e às crianças da CEMEI, que me proporcionam colocar em prática o conhecimento adquirido no curso de Pedagogia, e me ensinam sempre mais, a cada olhar, a cada palavra.*

*Agradeço a Deus por me iluminar e me dar forças nos momentos difíceis.*

*Agradeço aos profissionais da Dança e a seu fascinante mundo, que motivou este estudo, e que reascende a vontade de conhecer sempre mais, a cada aula de dança que eu participo, a cada espetáculo, a cada imagem.*

*Este trabalho foi financiado pela Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, por meio da bolsa de Iniciação Científica que recebi no período de março de 2008 a fevereiro de 2009 .*

## RESUMO

O presente estudo tem por objetivo analisar o processo de formação profissional e as relações de trabalho, considerando as relações de gênero enquanto categoria analítica, no campo das Artes e Espetáculos (CBO 2002), privilegiando os artistas da Dança. Para tanto, esta pesquisa analisou o Balé da Cidade de São Paulo, do Teatro Municipal de São Paulo. Desta forma, procurou compreender a relação entre formação e trabalho, destacando as diferenciações e possíveis hierarquizações entre homens e mulheres bailarinas.

## SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Balé da Cidade de São Paulo: aspectos históricos.....	12
2. Imagens das relações de gênero na Dança .....	16
3. A formação do Artista da Dança .....	18
3.1. <i>Escolaridade Formal</i> .....	18
3.2. Formação em Dança .....	24
Escola Municipal de Bailado.....	24
Balé da Cidade de São Paulo.....	30
3.3. Incentivo Familiar.....	44
3.4. Formação no Exterior.....	49
4. O trabalho dentro do Balé da Cidade.....	51
4.1. Características do Balé da Cidade.....	56
4.2. A associação de bailarinos.....	57
4.3. Internacionalização no Balé da Cidade.....	58
4.4. Maturidade e trabalho futuro.....	58
4.5. Uma questão de gênero: a maternidade.....	60
4.6. Divisão Sexual do Trabalho no Balé da Cidade.....	66
5. Conclusão.....	66
6. Bibliografia.....	69
7. Anexos.....	75
7.1. Tabelas de dados estatísticos.....	78



No entanto, esta pesquisa considera também dados estatísticos, os quais informam a formação e o mercado de trabalho em dança no Brasil, possibilitando maior compreensão do contexto no qual trabalham os bailarinos entrevistados.(Ver: <http://arteensino.fae.unicamp.br>). As quinze entrevistas consideradas nesta análise foram realizadas pelas pesquisadoras vinculadas ao projeto temático citado, no período de 2003 a 2005: Liliana R.P. Segnini (coordenadora), Dilma Fabri Marão (doutoranda), Kátiuska Scuciato de Riz (mestranda). Os nomes citados no texto são fictícios, resguardando o anonimato do entrevistado, exceto àqueles, cujos cargos já informam seu ocupante, na data da entrevista.

## Entrevistas realizadas no Teatro Municipal de São Paulo<sup>2</sup>

Vínculo Empregatício	Entrevistado	Profissão	Data da Entrevista
TMSP	Cristiane Brasileira	Diretora	10/10/2003
TMSP	Rafaela brasileira	Coordenadora dos Corpos Estáveis	03/10/2003
Escola Municipal de Bailado	Márcia brasileira	Diretora	03/11/2003
Balé da Cidade de São Paulo	Claudia Brasileira	Bailarina e atual Diretora Artística.	15/01/2004
BCSP	Maria Eduarda Brasileira	Bailarina, atual Diretora Artística Assistente	06 e 10/05/2004
BCSP	Bruno	Bailarino, Maitre de ballet e assistente de direção	28/01/2004 e 21/10/2004
BCSP	Natasha Brasileira	Bailarina, Assistente de coreografia e ensaiadora	02 e 05/02/2004
BCSP	Diego	Assistente de coreografia	02/2004
BCSP	Flávio	Coreógrafo convidado	02/2004
BCSP	Victor brasileiro	Bailarino e coreógrafo	01/07/2004
BCSP	Solange Brasileira	Bailarina, presidente da Associação dos Bailarinos	28/04/2004
BCSP	Daniel brasileiro	Bailarino	02/09/2004
BCSP	Denise Brasileira	Bailarina, fotógrafa, ex presidente da Associação dos Bailarinos	27/08/2004
BCSP	Lúcia Brasileira	Bailarina	05/12/2005
BCSP	Natália Brasileira	Bailarina	09/12/2005

<sup>2</sup> Relatório Final do Projeto Temático FAPESP "Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos", coordenado pela Profa. Titular Liliانا Rolfsen Petilli Segnini; pesquisadora principal, a Profa. Dra. Aparecida Neri de Souza, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

A análise dos dados coletados possibilitou a elaboração das seguintes perguntas: Como se formam esses artistas da dança? Qual é a importância da escolarização formal no processo? Como se inscrevem no mercado de trabalho? Por meio de quais processos esses artistas são selecionados pelo Balé da Cidade, o mais antigo grupo de dança da cidade de São Paulo? Como é organizado o trabalho no interior desse grupo? Quais diferenciações e hierarquias observáveis, na perspectiva das relações de gênero, tanto no processo de formação como na organização do trabalho em dança? Para responder tais perguntas, informar-se, historicamente, o objeto da pesquisa, fazendo uma breve análise da criação do Balé da Cidade de São Paulo, antigo Corpo de Baile do Municipal.

### **1. Balé da Cidade de São Paulo: aspectos históricos<sup>3</sup>**

O objetivo deste tópico é analisar a criação do Balé da Cidade de São Paulo, contextualizando-o.

As óperas apresentadas no Brasil, até a década de 1920, eram, sobretudo, estrangeiras; importá-las, representava um alto custo. A formação em dança, em São Paulo, emerge de uma necessidade econômica articulada com exigências culturais e políticas, tanto pela valorização da ópera pela elite local, como pela expressão modernizadora que representava.

Os bailarinos e bailarinas brasileiros da época não eram considerados tecnicamente qualificados, face às exigências das produções estrangeiras, o que obrigava a contratação de artistas de outros países (SEGNINI, M. P., 2009).

A Escola Municipal de Bailado, denominada anteriormente como Escola

---

<sup>3</sup> Fontes consultadas:

NAVAS, Cássia (org.) Balé da Cidade de São Paulo. Texto Norma Couri; tradução Camilo Rocha. São Paulo: Formarte, 2003.

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

RIZ, Kátiuska Scuciato de. Trabalho e Formação Profissional em Dança. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Educação – UNICAMP, 2004.

SEGNINI, Marina Petrilli. Prazer e sofrimento no trabalho artístico em dança: estudo de caso do BCSP. Dissertação de mestrado. Departamento de Terapia Ocupacional. Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Defesa prevista em setembro de 2009.

Experimental de Dança Clássica, foi criada no ano de 1940 com o objetivo de formar bailarinos qualificados para atuarem nas temporadas líricas do Teatro Municipal de São Paulo. O ensino era gratuito e representava o início da profissionalização destes bailarinos, possibilitando até carreira internacional, em alguns casos. Na organização de seu primeiro espetáculo, a Escola Municipal de Bailado realizou um concurso, em 1940 e "... definiu os principais títulos de um corpo de baile: primeiros bailarinos, solistas e coryphées" (SEGNINI, M. P., 2009). Esse concurso tornou-se anual e contribuiu para que a Escola se desvinculasse das óperas e construísse seu próprio repertório.

A legalização da profissão em dança foi registrada em 24/08/1952 no primeiro regimento da Escola (Projeto-Lei No.130.452/52, regularizando os deveres dos funcionários de acordo com o decreto-lei No. 13.030 de 28/10/1942) (SEGNINI, M. P., 2009). O Projeto-Lei No.130.452/52 foi colocado em prática no ano seguinte, na criação do Balé do IV Centenário. Essa companhia é considerada um marco histórico na dança brasileira, pois foi o primeiro grupo de dança profissional do Brasil. O Balé do IV Centenário foi dissolvido no ano de 1955, devido à interdição política do prefeito da época, Jânio Quadros. Essa decisão política deixou os profissionais de dança da cidade de São Paulo sem campo de atuação. Esse fato constitui uma das hipóteses sobre a futura criação do Balé da Cidade de São Paulo, ou seja, este viria a ser um campo de atuação profissional aos bailarinos, já que os alunos da Escola Municipal de Bailado não eram considerados profissionais da dança, mas somente alunos (RIZ, 2004).

A criação oficial do Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo (nome inicial do Balé da Cidade de São Paulo) ocorreu no ano de 1968, representando o reconhecimento profissional dos artistas da dança, assim como a ruptura da Escola Municipal de Bailado, que deixou de funcionar como corpo de baile.

O Corpo de Baile Municipal do Teatro Municipal de São Paulo, passa a fazer parte dos outros corpos estáveis desse teatro; tais como, a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Lírico, a Orquestra Experimental de Repertório, o Coral Paulistano, o Quarteto de Cordas, a Escola Municipal de Música e a Escola Municipal de Bailado. A história desse grupo é dividida em duas fases: a de

repertório clássico e a de repertório moderno, sendo que a primeira fase data do ano de sua criação até 1974. Os bailarinos, nesse período, cumpriam a carga horária de seis horas de trabalho diárias, exigidas por serem funcionários públicos contratados pela Prefeitura Municipal de São Paulo (RIZ, 2004).

Criado em plena ditadura militar, o Corpo de Baile dançava na “contramão” das manifestações artísticas. Em um período em que os artistas, juntamente com os movimentos sociais de esquerda no país, lutavam pela democracia e pela liberdade de expressão, o Corpo de Baile fazia resistência à dança moderna, reafirmando o teor de ação política intrínseca na dança e em outras técnicas artísticas (SEGNINI, M. P., 2009).

A segunda fase do Corpo de Baile inicia-se no ano de 1974, buscando transformações estéticas. Nesse período, Antonio Carlos Cardoso assume a direção artística do Balé, possibilitando uma mudança “radical” no repertório do grupo, em seus seis anos de trabalho. A dança moderna e contemporânea “subia ao palco”, no mesmo período histórico da assinatura da Lei da Anistia, no. 6.683, assinada em 28 de agosto de 1979. A mudança de repertório proporcionou a mudança do público que assistia a seus espetáculos. Esse não era mais composto por “nobres”, pela elite paulistana, mas por “hippongas” e “combativos”, que dançavam nos seus lugares na platéia.(COURI, 2003) Houve também resistência por parte das famílias das bailarinas, que não concordavam com aquela forma de dançar. O número de coreografias cujo conteúdo desafiava a ordem vigente cresceu (SEGNINI, 2007) e muitas bailarinas “não aceitaram esse novo “estilo de dança”, livre da tradição do balé clássico. Sendo assim, dez bailarinas, abandonaram o Corpo de Baile”. Já não se fazia arte que não expressasse contexto, com um objetivo político, entre outros (COURI, 2003).

Em 1981, o coreógrafo e bailarino argentino Luis Arrieta assumiu a direção do Balé, denominando-o, a partir de então, Balé da Cidade de São Paulo (BCSP). A partir desse momento, os profissionais da dança eram contratados por tempo indeterminado; sob contratos temporários sem direitos trabalhistas, como: férias, licença maternidade, décimo terceiro salário, além da falta de proteção social vinculada ao trabalho formal segundo a legislação trabalhista vigente (SEGNINI,

M. P., 2009).

Os conflitos políticos marcam toda a trajetória desse grupo de artistas da dança, permanecendo em muitos momentos, como durante a direção de Klauss Vianna e Julia Ziviani. Vianna dirigiu-o somente durante o ano de 1982, e Ziviani assumiu a direção a partir de 1983 até 1985 (COURI, 2003).

De 1986 a 1988, Luís Arrieta assumiu, novamente, a direção do Balé, quando "... Jânio Quadros era, mais uma vez, o prefeito da cidade de São Paulo e realizou intervenções políticas, expressando a desvalorização da arte da dança pela gestão pública" (SEGNINI, M. P., 2009). Ele fechou o teatro para reformas, deixando a companhia sem palco para se apresentar e decretou a proibição do ingresso de homossexuais na Escola Municipal de Bailado (SEGNINI, M. P., 2009).

Nos anos seguintes, Rui Fontana Lopes, Ivonice Satie e José Possi Neto assumiram a direção do Balé da Cidade, em diferentes momentos. Em 2001, Mônica Mion assumiu a direção artística da companhia. No presente, é a diretora há mais tempo na história do BCSP, mantendo-se há quatro diferentes prefeituras. Assim, possibilitou o desenvolvimento de atividades de longo prazo, como a criação da Companhia 2, na qual trabalham os bailarinos e intérpretes mais velhos do elenco, a fim possibilitar a troca de experiências entre os bailarinos. Esse projeto, elaborado por Ivonice Satie, não havia sido implementado até então, devido às interrupções de alternância do poder no Governo do Estado de São Paulo. Monica Mion permanece como diretora do Balé da Cidade até o presente (2009).

Atualmente, o elenco do Balé da Cidade é constituído por trinta e sete artistas, sendo dezoito homens e dezenove mulheres. Desses trinta e sete profissionais, três pertencem à Companhia 2, um é considerado "pré-profissional"<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Fonte: <http://www.baledacidade.com.br/elenco.asp>

## 2. Imagens das relações de gênero na Dança

O que é possível observar nas relações de gênero na dança? O sexo é definido biologicamente. Assim sendo,

“a identidade sexual depende dos critérios biológicos como características genéticas, anatômicas e fisiológicas. Dicotomizado em tipos masculino e feminino de pessoas, a identidade do papel sexual inclui a interiorização de um típico papel da sociedade em que vivemos” (Taylor et al, 1978).

As relações sociais de sexo ou relações de gênero representam construções sociais, nas quais “... os grupos sexuais não são o produto de destinos biológicos, mas antes constructos sociais; esses grupos constroem-se por tensão, oposição, antagonismo, em torno de um desafio, o do trabalho” (KERGOAT, 2002). As especificidades nas relações de gênero variam de acordo com as sociedades nas quais se inscrevem.

A dança possibilita a comunicação, a emissão de mensagens. Hanna (1999) recupera a história da dança, compreendendo-a exatamente nesta dimensão - como um meio de comunicação com várias funções -, dependendo da tribo ou da sociedade em que é executada. Os animais executam as danças de acasalamento; os seres humanos também dançam e imprimem diferentes sentidos a ela, tais como o de conquista, casamento. No entanto, a dança é, sobretudo, arte, que não só está inscrita na sociedade, como também a expressa (sobretudo as relações sociais).

A dança possui diferentes significados, de acordo com a cultura de um determinado grupo social, período histórico, região. Determinadas culturas vêem a dança como afrodisíaca, outros como uma dança sagrada, simbolizando um amor espiritual. Há danças com objetivos religiosos, compreendidas relevantes para o enfrentamento de forças sobrenaturais. Dentro desse contexto, há danças que

informam papéis sociais masculinos e femininos, elaboram uma modulação de um papel sexual, em detrimento do outro (HANNA, 1999).

Na dança, informa Hanna (1999), citando exemplos concretos, diferentes modelos dos papéis sexuais, previamente definidos, constroem preconceitos, tanto para a mulher quanto para o homem. Erick Hawkins, bailarino e coreógrafo americano, primeiro bailarino homem da companhia de dança Martha Graham, buscou traços da dança na cultura oriental e nos índios americanos a fim de valorizar o homem, sem considerá-lo homossexual, caracterizando, assim, a dança moderna americana. Judith Lynne Hanna sofreu preconceitos e restrições, pois viveu em uma época em que a profissão de bailarina era associada à prostituição, quando as mulheres não podiam ter profissão (no máximo, poderiam lecionar), devendo se casar e cuidar dos filhos (HANNA, 1999).



### **3. A formação do Artista da Dança**

A formação do artista da dança não prescinde da escolaridade formal, mas freqüentemente com ela compete, impossibilitando que os artistas desenvolvam ambas de forma concomitante. Essa constatação emerge da análise das entrevistas com esse restrito grupo de artistas que participam do corpo estável no Teatro Municipal de São Paulo – Balé da Cidade – objeto desta análise. Como se dá a formação dos bailarinos no Brasil? Essa pergunta norteia a análise subdividida em dois tópicos: escolaridade formal e formação em dança.

#### **3.1. Escolaridade Formal**

O que é possível compreender sobre a formação de bailarinos no Brasil, considerando esse restrito grupo que compõe o Balé da Cidade ?

A resposta não é unívoca, nem mesmo no interior de um reduzido grupo de bailarinos e bailarinas, tal como observado no Balé da Cidade de São Paulo. As entrevistas com os bailarinos, a direção, assistentes de coreografia do Balé da Cidade e, também, com a direção da Escola Municipal de Bailado informam a diversidade de trajetórias de formação profissional, as múltiplas possibilidades de trabalho no campo de uma arte que se tornou profissão, na qual o diploma não tem relevância, ou melhor, tem pouca importância institucional. O que importa é a performance e essa está intimamente relacionada com a figura do mestre que formou o artista da dança. As entrevistas realizadas possibilitam essa afirmação.

A trajetória de formação em dança da bailarina Claudia iniciou-se concomitante à sua escolaridade formal. Aos doze anos, tinha duas aulas de balé por semana, e até então, nunca interrompeu sua escolaridade formal. No ensino médio, surgiu a oportunidade de estudar dança, por dois meses, no Centre de Dance Internacionalle Rosella Hightower, em Cannes. Assim sendo, ela deixou de estudar em um determinado colégio privado e continuou seus estudos em um

colégio considerado mais exigente, no qual foi reprovada no terceiro ano do Ensino Médio:

“Mas teve um momento lá no terceiro científico que eu, numa prova de matemática, eu tirei uma nota muito baixa e lá não tinha segunda época, a média era seis, era muito exigente e eu não consegui recuperar, chegou no final do ano eu precisava tirar um oito lá, sei lá, de matemática e eu sempre fui boa aluna, foi um deslize daqueles, né (...). E eu acho que eles acharam que eu não correspondia ao que eles esperavam e não me passaram, no terceiro científico, e eu repeti de ano, foi uma coisa inédita, nunca esperava na vida que isso fosse acontecer. E eu já tinha, não sei se isso influenciou um pouco também, a dona Nice, a professora de balé tinha me convidado pra fazer um curso em Cannes, numa escola conceituadíssima que se chama Centre de Dance Internacionalle Rosella Hightower. É que ela conhecia a Rosella (?), era uma famosíssima, muito famosa e a dona Nice dançou com ela e tal, e ela quis levar algumas alunas para fazer um curso lá” (Bailarina Cláudia. Balé da Cidade, 15 de janeiro de 2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini, Maria Aparecida Alves e Kátiuska Scuciato de Riz).

Na volta da Europa, continuando seus estudos escolares, prestou vestibular ao mesmo tempo em que realizou uma audição para o, até então, chamado Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo. Ela ingressou no curso de Bioquímica da Universidade de São Paulo, mas não passou na audição do Corpo de Baile. A inserção profissional não ocorreu, fazendo com que ela continuasse sua formação em dança ao ter aulas de balé duas vezes por semana.

Ela cursou um ano de Bioquímica. Ao mesmo tempo participou de um curso de férias no Balé Stagium, em São Paulo, sendo convidada a ingressar no grupo de dança dessa companhia. O trabalho foi intenso. Ela decidiu trancar a faculdade de Bioquímica e não retornou mais, tendo em vista as oportunidades de trabalho que serão descritas em outros capítulos deste trabalho. Esse momento foi decisivo para definir que a dança seria sua profissão:

“... mas aí era dedicação quase exclusiva. Então eu tranquei matrícula na faculdade e..., até que, por exemplo, aqui várias pessoas fizeram faculdade trabalhando, mas lá era quase..., os dois anos que eu fiquei lá se eu fiquei uns quatro meses em São Paulo foi muito, viajei muito, muito. E daí resolvi experimentar e tranquei matrícula mesmo.”  
(Bailarina Claudia. Balé da Cidade, 15 de janeiro de 2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

A escolaridade formal pode ser interrompida, quando surge a oportunidade de uma formação específica em dança ou da inserção no mercado de trabalho. A bailarina Denise optou pela dança, já antes do término do colegial, cursado em uma cidade no interior de São Paulo. Para tanto, contou com a colaboração de seus professores no ensino médio que reconheciam seu trabalho.

“E eu terminei o colegial, no final dos estudos na verdade, eu comecei a ir meio mal na escola porque eu só pensava em balé. E os meus professores sabiam, aí eles acabaram me dando uma ajudazinha no final do ano... ‘É isso mesmo que você quer? Você vai mesmo fazer faculdade? Você vai mesmo fazer carreira?’ e eu falei: ‘Vou, ‘Então está bom, a gente dá nota’, uma ajuda porque eu tinha sido sempre uma boa aluna e aí no final, no último ano, que eu dei aquela rateada” (Bailarina Denise. Balé da Cidade, 27 de agosto de 2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

Após finalizar o Ensino Médio, ela foi para São Paulo e continuou na dança clássica, sem ter biótipo para tanto, ouvindo com frequência comentários, tais como: “você será uma ótima professora, mas nunca será boa bailarina”. Situações como essa, assim como outros impedimentos, fizeram com que ela desistisse da dança, e voltasse para a cidade onde morava sua família. Lá ela estudou Terapia Ocupacional durante um ano<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A escolaridade formal tanto dela, quanto de outras bailarinas, mescla-se com a formação em Dança. A trajetória de formação em dança da bailarina Denise, sua profissionalização e chegada ao Balé da Cidade serão descritos em outros tópicos deste trabalho.

A formação em dança, concomitante à escolaridade formal implica em obstáculos a serem acordados entre o aluno e a escola, principalmente em relação aos ensaios, apresentações de espetáculos, viagens à trabalho com a companhia de dança, etc. Maria Eduarda iniciou seus estudos em dança aos doze anos, porém nunca abandonou a escolaridade formal. Ela sempre gostou de estudar e considerava essa formação de extrema importância. No entanto, suas viagens para acompanhar a companhia na qual dançava fizeram-na se ausentar de muitas aulas, mas contava com grande apoio ao seu trabalho por parte dos profissionais da escola pública onde estudava. Aos dezoito anos, ela ingressou no curso de Educação Física em uma faculdade particular, onde se formou aos vinte e um anos:

“...eu sempre gostei muito de estudar, eu achava que era importante então eu fazia tudo meio paralelo, faltava muito a aula porque a gente viajava, mas todo mundo apoiava na escola” (Bailarina Maria Eduarda. Balé da Cidade, 06/04/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

A bailarina Solange, aos quatorze anos, teve a oportunidade de estudar e trabalhar na escola de dança Ismael Guiser, em São Paulo, e não havia possibilidade de conciliar a escolaridade formal e a formação em dança naquele momento. Diante desse impasse, sua decisão foi a de formar-se no Ensino Fundamental e deixar o Ensino Médio para o futuro, talvez, quando fosse possível cursá-lo:

“Então, aí eu mergulhei no Ismael, aí eu terminei o meu ginásio e falei pros meus pais, olha, eu tenho uma proposta de trabalhar com o grupo do Ismael, só que é de manhã e não dá pra eu fazer a escola, não dá pra fazer colegial e eu nem to com vontade de fazer colegial agora, porque eu tava mergulhada no balé, na dança né.” (Bailarina Solange. Balé da Cidade, 28/04/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

Sua formação completou-se no âmbito específico da dança, à qual ela pôde dedicar-se integralmente. A formação completa deu-se na escola Julliard School, em Nova Iorque, com bolsa de estudos da Fundação Vitae. Este item será mais bem trabalhado no tópico sobre Formação em Dança.

O abandono da escolaridade formal ou a interrupção dos estudos em determinado momento da formação é visto como prejudicial por alguns bailarinos. Luísa não completou o segundo grau. Ela pensa que sua formação incompleta a prejudica, pois ela queria ajudar seu filho nos estudos da língua inglesa. Por não compreender completamente as regras gramaticais do português, ela não se considera apta a auxiliá-lo em seus estudos, principalmente em línguas estrangeiras.

Um aspecto notável nas trajetórias dos artistas do Balé da Cidade é a pressão dos pais para que seu filho (a) se forme em alguma outra profissão, que não seja a dança, como uma maneira de garantir uma alternativa de formação e possibilidade de inserção profissional. Natasha formou-se em Direito, de certa forma, pressionada pelos pais, que a ameaçavam de não deixá-la dançar, caso ela não fizesse faculdade:

“E na época da faculdade foi mais difícil, porque eu não quis fazer cursinho, porque se eu fizesse cursinho eu não podia estudar balé à tarde, se eu fizesse biológica..., como é que é..., biológicas..., eu fiz humanas que era só de manhã, porque os outros que eram mais fortes era de manhã e à tarde e eu não queria deixar o balé por nada, mas era assim, ‘você vai entrar na faculdade senão você sai do balé’; pra mim, sair do balé sempre foi um castigo” (Bailarina Natasha. Balé da Cidade. 02/02/2004. Entrevista realizada por Lilliana Segnini).

Apesar dos exemplos de interrupção da escolaridade formal por parte dos bailarinos entrevistados, muitos deles retomaram o estudo anos mais tarde. O bailarino Daniel é formado em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, mas, durante o processo de formação, ele interrompeu o curso no ano de 1991, quando iniciava o último ano de curso. Sua formação no Ensino Superior foi interrompida a fim de que ele pudesse formar-se especificamente em dança. Somente no ano de 1997 ele retomou seus estudos e formou-se em Jornalismo.

A questão sobre a importância da formação superior, tanto específica em dança quanto em outros campos do conhecimento, para os bailarinos é ainda discutida e pesquisada:

“Conforme Hamilton (1998), o dançarino não pode, e nem precisa ser muito escolarizado, pois seria ‘perda de tempo de trabalho’. O que importa é ter grandes experiências em companhias conceituadas. Em oposição a esta idéia temos o aumento das escolas superiores de formação de dança, a partir da década de setenta” (SCUCIATO, 2009)<sup>6</sup>

O que foi possível concluir considerando a dimensão formação escolar nas entrevistas analisadas? O reconhecimento da importância do ensino superior, por um lado, enquanto espaço de formação mais ampla; por outro lado, sendo que a dança é a opção mais forte, a que fala mais alto, quando não se coloca a possibilidade de conciliar as duas formações.

---

<sup>6</sup> RIZ, Kátiuska Scuciato. Dissertação de Mestrado. Departamento de Ciências Sociais na Educação. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. Defesa prevista para Julho de 2009.

### **3.2. Formação em Dança**

O que informa esse grupo de bailarinos sobre as especificidades da formação em dança dos bailarinos no Brasil? Como se formam? Em quais instituições?

Por meio das entrevistas, foi possível observar um amplo leque de possibilidades na formação dos bailarinos, tais como a formação no ensino superior em dança, em academias particulares, em cursos livres ou, ainda, na Escola Municipal de Bailado, em São Paulo.

#### **Escola Municipal de Bailado**

A Escola Municipal de Bailado foi fundada em 1940, com o objetivo de formar bailarinos para atuarem em óperas. Como as óperas tinham seus balés, necessitavam de bailarinos qualificados para tal. No início de sua existência, os ensaios ocorriam dentro do próprio teatro, mas depois a Escola ganhou um espaço específico<sup>7</sup>.

A formação na escola possui suas próprias regras, seu próprio regimento: não há o ensino regular, já que não está vinculada à Secretaria de Educação, de acordo com sua diretora entrevistada. O regimento define a grade curricular, carga horária, normas para os professores e para os alunos. As normas ditam a idade de inscrição no primeiro ano do curso ou nos anos mais avançados; a quantidade de alunos por turma e seu horário de funcionamento; o que é avaliado nas audições de seleção dos bailarinos; as disciplinas ministradas em cada ano, etc.

Os alunos freqüentam o ensino fundamental e médio em outras escolas, públicas ou privadas, e não há exigência de nenhuma formação anterior para cursar a Escola Municipal de Bailado.

---

<sup>7</sup>Há mais detalhes sobre a criação da Escola Municipal de Bailado no capítulo 1 deste trabalho.



O exame de seleção para o ingresso no curso de dança determina a idade mínima do candidato - oito anos – e máxima - treze anos. Dos oito aos dez anos, a criança não necessita de nenhum conhecimento prévio de técnica clássica e poderá ingressar no primeiro ano do curso. Sendo assim, ela será avaliada somente por suas condições físicas. A partir dos dez anos, a criança inscreve-se para um nível mais avançado:

“A partir dos dez anos aí sim o regimento exige, que ela se inscreva pra um nível mais adiantado, segundo ou terceiro ano, até os treze anos, até o quarto ano e aí ela teria que ter um conhecimento adquirido anteriormente a esta escola. Então no teste de seleção ele é avaliado através das condições físicas, o tipo físico, até segundo a idade, a estrutura dela e de qualidade também, um pouco de criatividade..., e essa avaliação é feita pelos professores da casa” (Diretora da Escola Municipal de Bailado, Márcia. 03/11/2003. Entrevista realizada por Katiuska Scuciato de Riz e Dilma Fabri Marão).

A grade curricular do curso é elaborada para formar o bailarino profissional. Sendo assim, ele tem aulas de Técnica Moderna, Música, Anatomia, História da Arte, História da Dança, Dança Folclórica, Criatividade, entre outras.

O regimento da Escola Municipal de Bailado é igual tanto para meninos quanto para meninas. Mas, de acordo com a diretora Márcia, os meninos procuram a dança com uma idade muito avançada, devido a preconceitos e barreiras sociais. Eles começam a estudar quando são um pouco mais independentes da família, quando conseguem se posicionar quanto à sua vontade de ser bailarino. Como o início no curso é tardio, estes meninos necessitam buscar uma formação complementar em escolas particulares:

“... aqui na escola, o regimento é igual para todos, pra meninos e meninas. Mas a dança em São Paulo, no Brasil, perdão, como passa por muito preconceito, os rapazes procuram só com uma idade muito avançada e aí nós não teríamos espaço no curso regular para eles. Mas nós sabemos que a maioria dos rapazes começam a estudar com uma idade mais avançada, quando eles são um pouco mais independentes da família, quando eles conseguem se posicionar com mais clareza junto à família por causa desse preconceito” (Diretora da Escola Municipal de Bailado, Márcia. 03/11/2003. Entrevista realizada por Kátiuska Scuciato de Riz e Dilma Fabri Marão).

Márcia traz a questão da importância da formação contínua do bailarino, pois esse constrói e destrói técnicas. A partir do momento em que pára de fazer aulas, a técnica vai se deteriorando, vai se decompondo.

No ano de 2003, ano em que a entrevista foi realizada, a Escola começou com quatrocentos e vinte alunos, sendo que, no decorrer do ano, aproximadamente vinte trancaram a matrícula por desistência ou por outros motivos. A maior parte das desistências foi das mulheres, já que essas compõem a maioria de alunos inscritos. A desistência das mulheres ocorre, possivelmente, pela dificuldade encontrada ao determinar a dança não somente como um hobby, mas sim como profissão. A família, que até então incentiva a menina a dançar, tende a mudar de comportamento quando percebe que essa será sua opção profissional.

“Isto é preconceito e isto é campo de trabalho restrito que não favorece que os rapazes procurem. Isso também..., eu posso tá falando dos rapazes, mas eu observo também nesses anos todos que as meninas, a maioria não tem como meta a formação profissional, existe assim uma profunda admiração pelo balé, todas são encantadas, no real sentido dessa palavra, encantamento né, tem encantamento pela dança, mas na hora de pensar seriamente que isso pode ser uma carreira futura né, profissional, existe um..., ela vacila e mesmo os pais, quando a gente conversa, enfim, seja lá o assunto que for, pra falar do rendimento do filho, no futuro, tal, ele diz, 'não, ela vai fazer odontologia, vai fazer psicologia', áreas bem distantes” (Diretora da Escola Municipal de Bailado, Márcia. 03/11/2003. Entrevista realizada por Kátiuska Scuciato de Riz e Dilma Fabri Marão).

Em 2003, havia somente dez meninos matriculados na Escola Municipal de Bailado. A diferença numérica entre meninos e meninas dificulta o trabalho do professor em diferentes momentos do processo de aprendizagem; por exemplo para o espetáculo de encerramento, já que a escola não tem verba para contratar bailarinos que não estudam na Escola para dançarem com as meninas dos últimos anos, na formação de duplas (*pas de deux*):

“Para o repertório clássico e mesmo para o repertório mais contemporâneo, com uma coreografia mais contemporânea, a presença masculina é importante, a energia masculina é importante. Hoje pra quem segue, acompanha um pouco de dança, sabe que um bom bailarino, um rapaz dançando, dançando bem dentro desse papel masculino é essencial, não dá pra fazer só clube da Luluzinha” (Diretora da Escola Municipal de Bailado, Márcia. 03/11/2003. Entrevista realizada por Kátiuska Scuciato de Riz e Dilma Fabri Marão).

Há uma grande diferença entre homens e mulheres na trajetória da profissionalização em dança. Muitas das meninas têm uma profunda admiração pelo balé, são encantadas pela dança; mas se sentem inseguras frente à possibilidade de carreira. Isso ocorre devido ao pouco reconhecimento que essa profissão possui no Brasil. A diretora da Escola acredita que a música e o teatro vivenciam a mesma desvalorização profissional:

“Eu falo da dança, mas eu acho que a música passa pelo mesmo preconceito e o teatro um pouco menos, acredito que como a gente tem um pouco mais de tradição de teatro e alguns nomes que se destacaram como Paulo Autran, uma Fernanda Montenegro, as famílias admiram esse trabalho, existe um certo respeito e a formação universitária já existe há um tempo né. Então acho que tá melhor no teatro, as artes plásticas também, a música... ” (Diretora da Escola Municipal de Bailado, Márcia. 03/11/2003. Entrevista realizada por Kátiuska Scuciato de Riz e Dilma Fabri Marão).

Ela se formou na mesma escola, na qual agora é diretora. No mesmo ano, ela ingressou no Balé da Cidade, na época Corpo de Baile do Teatro Municipal.

Os professores da Escola Municipal de Bailado possuem formações diversas e lecionam diferentes disciplinas, como: técnica clássica, técnica moderna, música, etc. Alguns desses professores são ex alunos da Escola Municipal de Bailado; muitos já foram integrantes do Balé da Cidade em algum momento.

As escolas públicas de dança, no Brasil, situam-se, sobretudo na região sudeste do país. (RIZ, 2004). A diretora Márcia afirma que as escolas particulares também formam com qualidade.

Na Escola Municipal de Bailado, existem alunas e alunos de diferentes classes sociais, e condições socioeconômicas, de todas as regiões da cidade de São Paulo. A Escola é gratuita, porém não fornece nenhum tipo de bolsa auxílio:

“Porque a Escola mesmo, ela não fornece nenhum tipo de bolsa, nenhum auxílio para..., porque o curso é gratuito, então o aluno tem que providenciar transporte, alimentação e uniforme, uniforme inclui o figurino que ele vai usar no final do ano. Então a gente não tem nenhum recurso nesse sentido” (Diretora da Escola Municipal de Bailado, Márcia. 03/11/2003. Entrevista realizada por Kátiuska Scuciato de Riz e Dilma Fabri Marão).

O processo de seleção dos bailarinos é bastante concorrido e a relação candidato/vaga é bem alta. No ano de 2003 (ano de realização da entrevista), havia trinta pessoas que iriam se formar. Desses trinta bailarinos, somente um era do sexo masculino.

Existem aulas no período da manhã e da tarde, sendo que o regimento determina no máximo vinte e cinco alunos por turma. Isso no início pois, no decorrer do curso, ocorre uma seleção das pessoas, excluindo as que não se adaptam ao seu grau de exigência.

Há exames todos os finais de ano. Porém no primeiro ano do curso há também um exame no meio do ano. O aluno pode ser reprovado somente duas vezes durante o curso, sendo que a segunda reprovação o elimina. A reprovação no segundo ano também elimina o aluno, pois, se o aluno não assimilou este mínimo de conhecimento nos dois primeiros anos, não há condições para continuar a formação na Escola. Nesses exames, os alunos são avaliados, sobretudo, em expressão artística, criatividade e sensibilidade para com a Dança.

A Escola Municipal de Bailado mantém contatos com escolas no exterior, proporcionando bolsas de estudo para alguns de seus alunos. Outra oportunidade de trabalho, após a formação, é o ingresso em companhias de dança em vários estados do Brasil.

Após a formação, a Escola indica alguns alunos, considerados os melhores, para estagiarem no Balé da Cidade de São Paulo. Outros alunos podem optar em fazer o ensino superior em dança.

A Escola Municipal de Bailado é considerada uma referência positiva no ingresso do aluno no mercado de trabalho.

“Olha, eu acho que você ter um bom professor ou bons professores na sua formação como bailarino com certeza é muito bom. Você ser aluno desta Escola, se formar com essa grade curricular, com as experiências e com as oportunidades que a Escola oferece, porque todo ano tem espetáculo, nós temos acesso ao Teatro Municipal, nós temos acesso aos espetáculos do Teatro Municipal, nós temos acesso aos ensaios das grandes Companhias no Teatro, nossos alunos são convidados pra fazerem óperas, então é coisa que favorece a escola” (Diretora da Escola Municipal de Bailado, Márcia. 03/11/2003. Entrevista realizada por Katuska Scuciato de Riz e Dilma Fabri Marão).

A trajetória na formação em dança, considerada relevante na fala da diretora da Escola Municipal de Bailado, é trilhada na Escola Municipal, em companhias de dança e no ensino superior. Márcia reafirma que, no ensino superior, o bailarino fará disciplinas como Filosofia, Psicologia, Didática da Educação, entre outras, quando esse se forma em Licenciatura em Dança.

## **Processo de formação em dança nas trajetórias dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo**

Em entrevista realizada no ano de 2004, a diretora artística do Balé da Cidade de São Paulo, Claudia informa que iniciou sua formação em dança tardiamente (ao comparar-se com o início da formação das outras bailarinas do Balé da Cidade), aos doze anos. Esse início tardio é justificado por ela como falta de interesse pessoal pela dança. Ela se interessou quando era menor, mas não pôde dançar, devido ao não-incentivo familiar. Sendo assim, aos doze anos, ela começou a estudar balé clássico na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, com a professora Nice Leite. Essa professora havia dançado por muito tempo na França e era tida como muito exigente. O curso era reconhecido pelo Ministério da Educação; portanto, outorgava um diploma.

O processo de formação, com esta professora, ocorreu por sete anos, em aulas concentradas em duas vezes por semana. Lá, além de dançar, o artista poderia também coreografar. Era um curso eclético, no qual, além do balé clássico, eram ministradas aulas de balé moderno e contemporâneo. Dois meses no exterior, em Cannes, no Centre de Dance Internacionalle Rosella Hightower, somaram-se aos cursos realizados no Balé Stagium durante dois meses, o que possibilitou sua entrada no mercado de trabalho como bailarina profissional, pois foi convidada a ingressar nessa companhia de dança. Para tanto, estabeleceu com o Stagium um contrato informal de trabalho. Esse trabalho, que teve dois anos de duração, foi também uma formação complementar, já que ela viajou muito para se apresentar em diversos lugares do Brasil e do exterior. Dançou tanto em teatros, como em barcos, para populações ribeirinhas, dentro de um projeto do Stagium desenvolvido no Rio São Francisco. No entanto, não se considerava apta a dar aulas, em oposição a muitos outros bailarinos:

“Mas eu via as pessoas dando aula, mas com que formação? Principalmente os homens, começavam a dançar adultos já, dançavam dois, três meses e já iam dar aula; quer dizer, eu achava aquilo o fim da picada, eu falava: eu não tenho condições de dar aula. Eu acho que até tinha mais, mas eu ficava meio assim, falava: não tenho ainda bagagem suficiente pra passar isto pra outras pessoas, e é uma coisa séria” (Bailarina Claudia. Balé da Cidade, 15/01/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini e Katiuka Scuciato).

Foi convidada a participar do Balé da Cidade de São Paulo, sem realizar uma audição específica para tanto. O conjunto de seu trabalho realizado anteriormente foi a “audição” decisiva para esse convite.

Durante seu trabalho como bailarina, ela teve a oportunidade de ser assistente de coreografia em dois momentos. Num primeiro momento ela recusou, pois não se sentia amadurecida o suficiente para exercer esse cargo, compreendido desafiador.

A bailarina Denise iniciou sua formação em dança na cidade de São Carlos, na companhia de algumas amigas, que tinham interesse em dançar. Dentre elas, somente Denise chegou à profissionalização. Para as amigas dela, a dança era somente um *hobby*, uma atividade prazerosa, mas sem comprometimento com o trabalho. Ela ingressou tardiamente na dança, pois as meninas, na época, costumavam começar sua formação por volta dos seis, sete anos de idade. Por oito anos, ela aprendeu o balé clássico com uma professora que sempre lhe mostrou o prazer proporcionado pela dança: por haver tido um problema de coluna, o que a impossibilitou de ser bailarina profissional, ela ensinava dança clássica. O incentivo dado pela professora era muito grande, compensando o não-incentivo dado pelo pai. A forma de controle do pai sobre a filha era financeira, pois apesar de permitir que ela dançasse, não pagava as fantasias (figurinos) dos espetáculos de fim de ano, por exemplo.

No entanto, ela recebeu o incentivo da professora, também no aspecto financeiro:

"Então ele recusava pagar as fantasias, as coisas... ele pagava a mensalidade, mas, final de ano, espetáculo, essas coisas ele não queria dar fantasia, na época não é, eram as fantasias e tal, e a minha professora me dava tudo porque ela queria que eu dançasse e eu acabei fazendo aulas, todas as aulas que tinham na escola porque da turma adiantada só tinha duas vezes por semana..." (Bailarina Denise. Balé da Cidade, 27/08/2004. Entrevista realizada por Lílina Segnini).

Por conta de um contato com uma amiga, em São Paulo, ela ingressou no Balé Ópera Paulista, o que determinou sua desistência da faculdade, para que pudesse trabalhar na companhia. No Balé, ela obteve uma ajuda de custo para trabalhar seis horas diárias e continuou a lecionar dança com o intuito de ser autônoma financeiramente. Esse trabalho, que foi sua primeira experiência profissional, encerrou-se juntamente com o fechamento da companhia.

"Eu vim para São Paulo e tinha uma amiga que já estava aqui dançando no Balé Ópera Paulista, que era uma companhia contemporânea e eu fiz umas aulas com eles. Aí eu estava na minha faculdade, já desistindo e eles me ligaram que uma saiu e que eles estavam precisando de uma bailarina, e que eles gostaram muito de mim e eles tinham uma viagem para a França no final do ano, e eles estavam precisando com urgência, se e não queria ir pra lá. Eu larguei tudo, nem trancar a matrícula eu não tranquei. (...) o contrato foi bem precário, porque eles tinham um patrocínio, nem lembro agora de onde mas, era praticamente uma ajuda de custo, era o que... seria hoje R\$200,00, R\$300,00 hoje e que mal dava pra comprar sapatilhas" (Bailarina Denise. Balé da Cidade, 27/08/2004. Entrevista realizada por Lílina Segnini).

Os trabalhos independentes vieram e, no ano de 1989, ela prestou a audição para o Balé da Cidade de São Paulo, pela segunda vez (ela não havia sido aprovada na primeira vez). Foi muito concorrido. Eram duzentas bailarinas para, aproximadamente, sete vagas.



Nesse ano foram aprovados quinze bailarinos, entre homens e mulheres. A quantidade de mulheres sempre foi maior que a quantidade de homens bailarinos dentro do Balé da Cidade. Porém, em 2004, a quantidade estava equilibrada, de acordo com a bailarina Denise. As audições são separadas, para homens e mulheres. Sendo assim, ela não soube informar quantos homens se inscreveram para a audição daquele ano.

A primeira separação que ocorre dentro da audição é de acordo com o tipo físico do bailarino. Aulas de barra, centro e trechos de coreografias do Balé fazem parte do processo seletivo. “E todo mundo que está prestando audição faz essa aula. Então, nessa aula eles já vão observando as bailarinas e já vão tirando quem não interessa” (Bailarina Denise. Balé da Cidade, 27/08/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

A *performance*, na audição, é o principal momento. O currículo, descrevendo a formação e a experiência profissional anterior, torna-se ponto importante de seleção também. Com vinte e sete anos, a bailarina ingressou no Balé da Cidade e pôde parar de lecionar dança, aos poucos, por ter conquistado uma renda significativa. A companhia não exigia dedicação exclusiva, porém o trabalho era desgastante, o que fez com que ela deixasse seu outro trabalho e se dedicasse a dançar somente no Balé.

Solange iniciou sua trajetória de formação juntamente com sua irmã, com quem também fez ginástica olímpica. Depois de um tempo, elas foram estudar em uma escola de “maior nível”, de acordo com a opinião da bailarina Solange. Aos doze anos, ela ganhou uma bolsa de estudos nessa escola e passou a estudar dança diariamente. Sua capacidade, seu “dom”, sua coordenação motora e sua musicalidade fizeram com que se destacasse em dança. A bolsa de estudos foi uma forma de reconhecimento da sua *performance* positiva.

Ela terminou o ginásio e, não podendo conciliar a dança com o Ensino Médio, seus pais a apoiaram na decisão de interromper seus estudos. Ela, então, iniciou sua profissionalização em dança e recebeu cachê para isso, por um período de dois anos. No fim do primeiro ano, ela foi aprovada na audição para o Balé da Cidade, mas não aceitou, pois não se considerava pronta a assumir tal posição profissional. No final do segundo ano, ela foi aprovada novamente na audição e ingressou ao Balé da Cidade. Nesse momento, aos dezesseis anos de idade, ela se sentiu apta a trabalhar lá. No entanto, porém, logo depois, ela saiu do Balé para tentar a formação na Julliard School, em Nova York.

“E aí eu fiquei quatro anos lá nessa época, de oitenta e sete a noventa e um. E aí também a rotina, as... (pausa), sei lá, eu via os defeitos naquele lugar, as cobranças, tudo, eu estava querendo alguma coisa a mais lá pelas tantas. E eu estava namorando um rapaz que estava começando a dançar e ganhou uma bolsa pra estudar na Julliard, em Nova Iorque, que é essa escola que eu fiz. E ele foi no ano anterior e eu falei: ‘quer saber, eu vou tentar também’. Aí eu fiz audição...” (Bailarina Solange. Balé da Cidade. 28/04/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

O professor de dança clássica Adriano, convidado pelo Balé da Cidade, nasceu em uma família de baixa renda, onde vários homens são militares. Ele também iniciou o colégio militar, mas começou a dançar muito cedo (aproximadamente aos quatorze anos). Afirma que sofreu todos os preconceitos e atribuições possíveis, como não almoçar durante o horário disponibilizado para tanto em seu trabalho, para que pudesse estudar dança. Ele ia para uma biblioteca municipal ouvir músicas e “sonhar com os balés”. Lecionou dança e ingressou no Corpo de Baile de São Paulo. Depois de um tempo, ingressou no Corpo de Baile de Curitiba.

Trabalhou oito anos na Europa, onde tinha um contrato de trabalho, não uma bolsa. Nesse trabalho havia uma relação hierárquica, pois o salário era diferente para cada bailarino. A discriminação em relação a essa diferença salarial era grande, era algo não comentado entre eles. Ao retornar ao Brasil, em 1979, Adriano foi trabalhar no Balé Guairá, em Curitiba, onde permanecia até o momento da entrevista:

“...eu saio pra dar cursos e tudo. E no Guaíra eu criei um núcleo, não tinha rapazes, eu comecei a dar aulas pra rapazes e criou-se todo um..., porque os rapazes eram sempre contratados de fora e criou um núcleo de rapazes que é a maior dificuldade de nosso país, porque todo mundo consegue produzir mulheres, o homem é mais difícil” (Professor convidado Adriano. Balé da Cidade, 22/01/2004. Entrevista realizada por Lílina Segnini e Kátiuska Scuciato).

O trabalho com meninos bailarinos é difícil, de acordo com Adriano, “porque o gênio deles é difícil, o tratamento é difícil, tenho que ser professor, pai, mãe, dar carinho e paulada, um pouco de tudo” (Professor convidado Adriano. Balé da Cidade, 22/01/2004. Entrevista realizada por Lílina Segnini e Kátiuska Scuciato).

Ele gosta muito de lecionar dança, aprender com a reação das pessoas, por meio dos movimentos corporais.

A bailarina Luísa informa que começou o balé com quatro anos, no conservatório em que sua mãe lecionava, na cidade de Ribeirão Preto. Quando a família se mudou para Bauru, ela continuou dançando e, aos quinze anos, começou a trabalhar como professora de dança. Ela cursou balé clássico, jazz e sapateado. Aos dezessete anos, voltou para Ribeirão Preto e ingressou no grupo profissional Dançarte. Aos dezenove anos, machucou o joelho em um momento em que viria a São Paulo em busca de oportunidades profissionais.

Após a recuperação, ingressou na Companhia Canvas em São Paulo, aos vinte e um anos. Depois de um ano, fez a audição para o Balé da Cidade, mas não foi aprovada. Começou a trabalhar na Companhia Stagium, onde permaneceu por seis anos e, somente depois disso, prestou a audição para o Balé, onde novamente não foi aprovada:

“Ah é muito difícil porque é muita gente e nessa época eu estava um pouco fora de forma, a diretora não quis me pegar, mesmo assim sendo um elemento bom pra Companhia, tudo, ela queria que eu entrasse em forma primeiro, não sei o que, não sei o que lá. E eu fiquei no Estúdio 3 fazendo aulas de Balé Clássico, de dança Contemporânea...” (Bailarina Luísa. Balé da Cidade, 05 de dezembro de 2005. Entrevista realizada por Kátiuska Scuciato).

Finalmente, na terceira audição que a bailarina prestou, foi aprovada e ingressou no Balé da Cidade. Ela informa que seu pai, que não é da área artística, não queria que ela fosse para São Paulo, mas depois começou a apoiá-la, diferentemente da mãe, que a apoiou desde o início.

A bailarina Maria Eduarda, já aos doze anos, assistia a balés de repertório na televisão e foi se apaixonando por dança. Ela não era incentivada pelo pai, que considerava que a dança era para “mulher da vida”. Sendo assim, ela entrou em contato com uma escola de dança, demonstrando seu interesse em estudar lá e obteve uma bolsa de estudos. Durante seus estudos, ela notou que queria dançar de forma diferente do balé de repertório, queria dançar com os cabelos soltos, onde pudesse correr. Com a chegada de um novo coreógrafo na escola, ela pôde realizar o sonho de dançar dança moderna, da forma desejada. Neste período a bailarina tinha treze anos. Dos quinze aos dezessete, ela trabalhou com dança, de forma independente: apresentava-se em vários lugares com um companheiro de dança. Aos dezessete anos, ingressou na primeira companhia oficial do Rio Grande do Sul, o Grupo de Dança Raízes.

A bailarina Natasha começou a dançar devido a um trauma na infância. Aos sete anos ela engoliu um chiclete, ficou engasgada e sua mãe teve que colocar a mão em sua garganta para retirá-lo. Traumatizada, não conseguia comer, ficava inibida. A dança foi a forma encontrada para desinibi-la, por meio da expressão corporal; foi também um exercício de disciplina. Com isso, aos quinze anos, ela já trabalhava como semi-profissional em grupos de dança, com contratos mensais de trabalho. A dança, de terapia tornou-se paixão e, futuramente, profissão.

O bailarino Daniel interessou-se por dança no colégio em que estudou: uma escola pública, onde teve acesso a aulas de formação em música na quinta série do Ensino Fundamental. Ele começou a trabalhar aos quatorze anos, fez aulas de caratê, teatro e somente no terceiro ano do curso superior em Jornalismo, começou a cursar dança. Então com vinte e um anos, Daniel começou a estudar dança de salão, sapateado e, depois balé clássico:

“Eu comecei a fazer dança, então eu comecei com dança de salão, depois eu fui pra sapateado e daí eu notei que as pessoas em sapateado, as pessoas que tinham mais aprumo técnico eram as pessoas que faziam balé e daí eu fui fazer balé pra aprimorar o sapateado. E daí eu encontrei um professor, que dava aulas aqui em São Paulo, que daí ele me... foi naquele momento da primeira aula, que eu me apaixonei e falei, era isso que eu queria fazer como profissão, é isso que eu quero fazer da minha vida” (Bailarino Daniel. Balé da Cidade. 02/09/2004. Entrevista realizada por Líliliana Segnini).

Ao mesmo tempo em que se inseria na profissão de bailarino, Daniel continuava cursando dança a fim de aprimorar técnicas. Diferentemente das mulheres, ele profissionalizou-se com poucos anos de formação, recebendo salário para dançar na escola Paula Castro, em Perdizes, São Paulo, porque precisavam de homens bailarinos. Ele se considera membro da última geração de bailarinos que começaram a dançar tardiamente. Dentro do Balé da Cidade, ele e outros três bailarinos começaram a dançar mais velhos; os homens que entraram depois, na companhia, começaram a dançar com pelo menos quatorze anos de idade (Bailarino Daniel. Balé da Cidade. 02/09/2004. Entrevista realizada por Líliana Segnini):

“... está vindo uma geração de homens muito mais..., um nível técnico muito mais elevado, então aqueles homens que começam mais tarde, eles dentro de uma audição, dentro de uma Companhia como o Balé da Cidade ou o Cisne Negro, tudo, eles estão em desvantagem né. Então nesse aspecto eles estão em muita desvantagem desses que começam cedo. Então vêm meninos com dezoito, dezenove anos com uma bagagem técnica, com uma formação de escola de oito, seis, oito anos de formação né (...). Então esse menino, ele já chega com um estofo maior na Companhia” (Bailarino Daniel. Balé da Cidade. 02/09/2004. Entrevista realizada por Líliana Segnini).

## **Formação em dança no ensino superior: Uma polêmica em aberto traduzida em números**

Na análise sobre o ensino superior em Dança, realizada por Katiuska Scuciato de Riz (2009), é constatado o aumento do número de matrículas no curso de dança nos últimos anos, principalmente na universidade pública, reafirmando análise já realizada por Segnini: “a futura bailarina é do sexo feminino, uma vez que pouco mais de nove pessoas em cada dez são mulheres e, entre elas, 72% fizeram sua formação acadêmica em uma universidade pública” (SEGNINI, 2008)<sup>8</sup>

A formação em dança é contínua, pois mesmo inserido no mercado de trabalho, o profissional continua a fazer cursos, a aprimorar técnicas, a buscar algo mais: “Os festivais – em música e em dança – apresentam uma característica que os aproximam: espaços de formação permanente, sobretudo para os mais jovens, significam também possibilidades de trabalho futuro” (SEGNINI, 2008).

A formação superior em dança complementa a formação que o bailarino obteve durante sua vida, por meio de concursos, cursos livres, alguns em escolas de dança, etc:

---

<sup>8</sup> Relatório Final do Projeto Temático FAPESP “Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos”, coordenado pela professora Lílíana Rolfsen Petrílli Segnini e tendo como pesquisadora principal, a professora Aparecida Neri de Souza, Faculdade de Educação, da Universidade Estadual de Campinas.

"... E aí começa uma discussão que não soma e não leva a nada, que não nos interessa, quer dizer, a gente sabe que são modelos diferentes, tá, mas o que a gente, pelo menos o que a gente defende no Fórum, é que tanto o ensino formal tá, que é esse da academia, do estúdio, dos quinze anos de aula, que a gente às vezes começa quando é pequeno, como o ensino universitário tem papéis super importantes e na maioria das vezes complementares, tá. O que a gente vai buscar na Universidade possivelmente é uma formação mais ampla, é uma reflexão, é uma fundamentação teórica, é um diálogo da dança com outras áreas de conhecimento, extremamente importante também, é uma opção. E de fato a Universidade não tem como primeira função formar o dançarino no sentido técnico e específico do termo, esse pode ser uma das funções, mas geralmente não é a principal, vocês concordam? Você vai pra Universidade com dezessete, dezoito, dezenove anos, se ela vai pra lá dizendo pra mim, eu quero ser um grande bailarino clássico. Eu digo, olha, não vai dar, não vai dar pra você fazer isso aqui, porque o projeto de uma Universidade não é formar o específico, é a gente ampliar esse profissional pra outras áreas de relação da dança. Então isso é uma coisa importante porque essa briga que muitas pessoas começam a entrar, ah, você é de Universidade, você não é, tal, pra nós não é interessante, a gente não acha legítima, não sei como é que é, eu to falando com a Fabiana porque a Fabiana também tá dentro desse universo né, como que ela vê a questão, mas é algo que muita gente falava, ah, Fórum é um movimento de Universidades, por isso que eu não vou participar, por isso que eu não vou me interessar... E não é, nós temos dentro desse movimento pessoas que não tem nada a ver com Universidade" (Bailarina Vanessa. Fórum de Dança. 08/04/2004. Palestra realizada por Vanessa para os bailarinos do Balé da Cidade).



O Ministério da Educação, por meio do Censo do Ensino Superior, registra que, ao longo da década de 1990, cerca de 4.000 alunos e alunas estiveram matriculados no ensino superior em dança no Brasil (Segnini, 2008). As matrículas, apesar de representarem um número restrito de alunos no universo da educação superior, tendo em vista a dimensão geográfica do Brasil, praticamente duplicaram no período compreendido entre 1991 e 1999: dos 352 estudantes nessa modalidade, em 1991 aos 658, em 1999. São observados, no início dos anos 90, níveis similares de matrícula entre as universidades públicas e privadas, sendo esse cenário alterado gradativamente nos anos seguintes, especialmente a partir de 1994, quando as vagas nas universidades públicas são mais do que triplicadas, conforme pode ser observado na tabela 1. A inversão da curva é acentuada até 1997, quando, lentamente, as universidades privadas voltam a ampliar o número de alunos e alunas, muito embora estivessem, ainda, distantes das instituições públicas. O crescimento de matrículas na universidade pública permanece entre os anos de 2000 a 2005. As matrículas na universidade privada tiveram um significativo aumento de 36% entre os anos de 2001 e 2002. Pode-se concluir, a partir desses dados, que a oferta do ensino superior em dança é predominantemente pública, uma vez que responderam por 70% das matrículas no período analisado (Id. Ibid .mimeo)<sup>9</sup>.

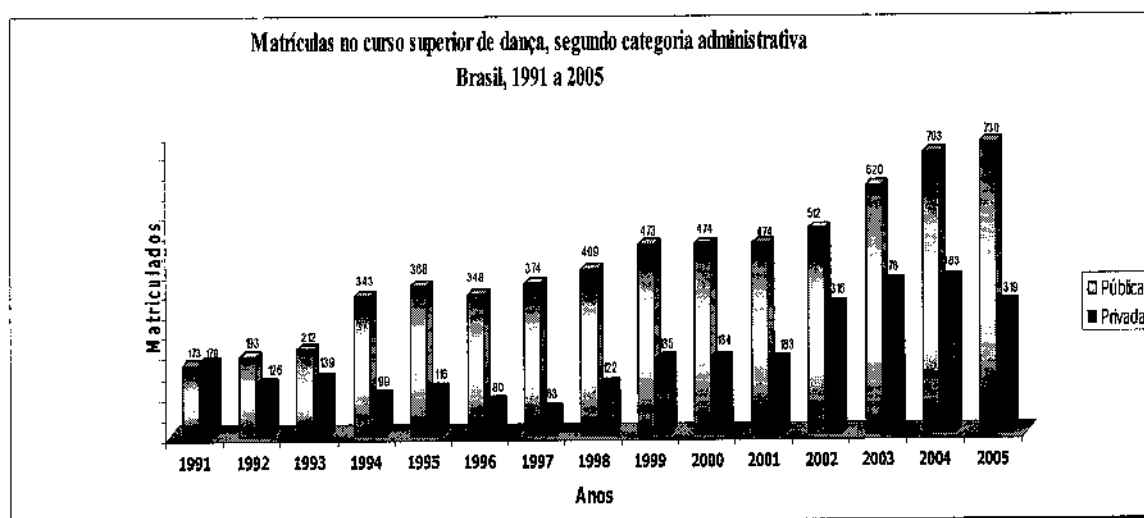
---

<sup>9</sup> "O Ensino Superior em Dança no Brasil: análise dos dados estatísticos MEC. Projeto temático "Trabalho e Formação Profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos". Elaborado pela Equipe das Profissões Artísticas com a colaboração de Selma Venco e Maria Rosa Lombardi.

**Matrículas no curso superior de dança,  
segundo organização acadêmica e categoria administrativa  
Brasil, 1991 a 2005**

	Universidade pública	Universidade Privada	Total
1991	173	179	352
1992	193	126	319
1993	212	139	351
1994	343	99	442
1995	368	116	484
1996	348	80	428
1997	374	63	437
1998	409	122	531
1999	473	185	658
2000	474	184	658
2001	474	183	657
2002	512	316	828
2003	620	376	996
2004	703	383	1086
2005	730	319	1049
Total	6406	2868	9274

Fonte: INEP/MEC, Censos do Ensino Superior, cruzamentos especiais, 2005  
Elaboração: Lílíana Segnini.



A presença do sexo feminino no curso superior em dança é majoritária, reiterando o já dito anteriormente. Porém, considerando a proporcionalidade entre ambos os sexos, é possível afirmar que as mulheres são ainda mais presentes entre os concluintes do curso. O percentual médio de concluintes, entre 1991 e 1998, é de 20% para as mulheres e de 16%, para os homens. Os anos que apresentaram patamares mais significativos de conclusão foram 1992, quando 41% dos estudantes do sexo masculino formaram-se em dança e, em 1997, cujo percentual de alunas que obtiveram o diploma no mesmo curso foi de 44%. (id.ibid.)<sup>10</sup>.

### Conclusões no curso de dança, segundo categoria administrativa e sexo Brasil, 1990 a 1998

Ano	Total		Mulheres		Homens		Total geral
	PÚBLICA	PRIVADA	PÚBLICA	PRIVADA	PÚBLICA	PRIVADA	
1990	25	40	23	39	2	1	65
1991	28	50	24	47	4	3	78
1992	28	33	26	23	2	10	61
1993	46	26	44	22	2	4	72
1994	46	12	42	12	4	0	58
1995	60	0	57	0	3	0	60
1996	50	11	48	11	2	0	61
1997	38	7	37	7	1	0	45
1998	64	10	62	10	2	0	74
Total	385	189	363	171	22	18	574

Fonte: INEP/MEC, Censos do Ensino Superior, cruzamentos especiais, 2005  
Elaboração: Lílíana Segnini.

<sup>10</sup> "O Ensino Superior em Dança no Brasil: análise dos dados estatísticos MEC. Projeto temático "Trabalho e Formação Profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos". Elaborado pela Equipe das Profissões Artísticas com a colaboração de Selma Venco e Maria Rosa Lombardi.

Considerando apenas a década de 1990 e tendo em vista que a distribuição por sexo dos ingressantes no curso de dança é disponibilizada apenas a partir de 1995, levando em consideração a hipótese de que cada estudante conclui seus estudos após quatro anos, podemos afirmar que as mulheres, ao término do curso em 1998, representaram 42%, enquanto os homens apenas 14%. Pode-se apreender a partir dos dados observados na tabela 7 que, em média, as universidades públicas formaram três vezes mais bailarinos em relação ao ensino privado. “Isto significa dizer que o ensino público formou, ao longo dos anos 1990, 47 estudantes ao ano, enquanto que no ensino superior privado foram formados apenas 17” (id.ibid. mimeo).

Esta análise compreende parte da formação em dança no Brasil. Esta não é a realidade de formação dos bailarinos do Balé da Cidade, entrevistados entre os anos de 2003 a 2005. A formação desses compreende-se basicamente por cursos livres, alguns com experiência no exterior, e formação superior em outros cursos, como já descrito anteriormente.

### **3.3. Incentivo Familiar**

A diferenciação entre os sexos é observada na análise da questão do incentivo familiar. Desde a infância, a menina tem a oportunidade de começar sua formação em dança mais cedo que os meninos, por incentivo de seus pais. É rara, uma família que incentive o menino a dançar. Esses acabam por iniciar-se na dança anos mais tarde, quando já possuem uma certa independência nas decisões a serem tomadas:

“... para os homens que desejam seguir carreira em dança outros desafios são colocados, como por exemplo, enfrentar preconceitos no interior da própria família, amigos, na sociedade, por ser uma profissão predominantemente feminina. Frequentemente desenvolvem estratégias, outras atividades enquanto se preparam para assumir o desejo de dançar, como, por exemplo, o bailarino contemporâneo que foi bancário, retardando sua formação profissional” (SEGNINI in COSTA, 2008).

O preconceito em relação ao bailarino ainda é observável, apesar das mudanças nas relações sociais, nas últimas décadas:

“Apesar da mudança nos últimos anos, o balé ainda representa um tabu como atividade masculina. No entanto, é importante ressaltar que durante todo o período aristocrático somente os homens dançavam. As mulheres passaram a participar dos balés com o advento da profissionalização, assumindo o primeiro plano, pelo menos em quantidade, somente no Romantismo, no século XIX. (...) Este desejo de idealizar a mulher até os limites do não-humano provocou a definitiva consagração da bailarina como protagonista absoluta. Os bailarinos, que tinham predominado até os primeiros anos do século XIX, tiveram de inclinar-se perante a gracilidade e o ideal. Por vezes, o bailarino servia apenas como mero suporte para as bailarinas, que durante o Romantismo, habitavam as alturas, como seres etéreos” (GADELHA, 2006, pp. 65).

Mesmo para as mulheres, o incentivo à profissionalização em dança nem sempre existe, mas tão somente enquanto lazer ou hobby.

“Há, em primeiro lugar, o freqüente estímulo por parte da família, na infância, enquanto formação geral; em segundo lugar, o sentido se inverte nos recorrentes depoimentos que descrevem as dificuldades e entraves por eles (e elas) vivenciados, quando decidem que esta opção se transformará em profissão, traduzida em carreira” (SEGNINI, 2008).

Natália estudou balé na escola de ensino regular. No momento em que surgiu a oportunidade de prestar audição, na Companhia Cisne Negro, sua mãe a apoiou, como sempre fez, afirmando que se a filha queria “levar a dança a sério”, como uma profissão, ela não impediria, mesmo porque ela sempre quis dançar e não teve oportunidade. Trabalhava em Recursos Humanos, em uma grande empresa. A frustração vivida por ela contribuiu para a aprovação e incentivo em relação à decisão da filha.

Seu pai não a incentivou. Ela informa que o pai (padrasto, na verdade) não apoiava, mas também não proibia. No entanto, quando reconheceu que ela trabalhava em uma Companhia profissional, ele começou a respeitar sua escolha, pois já era possível pensar em um futuro na profissão. No presente, é um orgulho para ele. Ele não gosta de assistir a esse tipo de espetáculo, mas recorta as críticas do balé, divulgadas em jornais e se orgulha por ela ter tido sucesso na profissão.

“Meu pai ele nunca foi assim um grande incentivador de dança, meu pai é daqueles pais assim super machões, italianões, sabe, então mulher é pra casar, ter filhos e cozinhar, tudo que eu não gostava (risos). Então era super contra meu pai, ele não me apoiava, ele não me proibia porque tinha minha mãe me apoiando, mas também não me incentivava e se pudesse dizer um não ele dizia. Mas depois que ele viu que realmente era essa minha profissão, que era uma profissão, porque muitas pessoas não sabem que isso é uma profissão, que você trabalha numa Companhia profissional, que você tem um futuro. Então a partir do momento que ele começou a ver o que era ele começou a respeitar, começou até a gostar, aí hoje ele anda com recorte de jornal, críticas minhas...” (Bailarina Natália. Balé da Cidade, 09/12/2005. Entrevista realizada por Katiuska Scuciato).

Natália informa que nenhum familiar seu é do ramo artístico. Seu pai biológico, com o qual ela mantinha uma amizade, era músico, mas ela não foi influenciada por ele, já que eles não tinham um convívio freqüente. Este contato só ocorreu após ela ter se tornado bailarina profissional. Assim como a Natália, a assistente de coreografia Natasha, também teve grande incentivo da mãe, pois o sonho dela era ser bailarina. Como não teve oportunidade, colocou a filha para estudar balé. Como já citado no tópico anterior, Natasha começou a formação em dança como uma forma de se desinibir, após um trauma de infância, utilizando a expressão corporal como forma de ajuda para diminuir a timidez. Seu pai permitiu que ela fizesse dança, também, como uma forma de disciplinar a filha, que ele achava rebelde. Ele chegou a deixá-la de castigo proibindo-a de participar de uma participação do grupo de dança. Seus pais a deixaram investir na carreira profissional, contanto que mantivesse seus estudos ao mesmo tempo.

Com trajetória bem diferente das duas bailarinas citadas acima, o bailarino entrevistado Daniel não contou com a colaboração e o incentivo familiar para integrar-se ao mundo da dança. Ele vem de uma família de quatro irmãos, sendo o caçula. Foi criado, basicamente, pela mãe e por uma irmã, pois seu pai faleceu quando ele tinha oito meses de idade. Todos os irmãos formaram-se no Ensino Superior: um sociólogo, uma administradora de empresas e uma dentista.

O bailarino informa que o incentivo e a motivação pelas Artes vieram de dentro do colégio, onde ele trabalhou muito com música, tocou flauta, aprendeu sobre as cores, sobre composição. Freqüentou cursos fora da escola, depois que foi aprovado no concurso do Banco do Brasil, como menor estagiário, e pôde financiar o que quisesse, como aulas de caratê, atividades físicas, o clube... Assim, pôde financiar sua própria formação em dança, como já dito antes.

Por meio desse relato é possível notar como, diferentemente das meninas, que as mães colocam na aula de balé desde criança, os meninos inserem-se na dança por conta própria, iniciando a formação muitos anos mais tarde. O bailarino Daniel começou a dançar com vinte anos de idade, o que já é um pouco tarde até mesmo para meninos, de acordo com a fala dele. Diferente das mães das bailarinas citadas acima, a mãe do bailarino Daniel não percebeu, logo de início, que ele buscava por uma profissão em Artes:

"Bom, ela ainda não..., nesse momento ainda não tava claro pra ela o que seria profissional em Arte, eu tava trabalhando no Banco do Brasil, tava fazendo Jornalismo, larguei o Jornalismo, mas pra ela eu ainda tava no Banco do Brasil e não tava claro que, e nem eu fui claro com ela, que eu gostaria de ser um profissional em Artes. O que aconteceu, ela foi..., dentro desse universo familiar ela tinha muitos fantasmas, porque não sabia o que que era né, a partir dos primeiros momentos que eu fui levando as roupas do balé pra casa provavelmente ela pensou, eu nunca conversei isso com ela, mas provavelmente ela pensou que eu tava fazendo show em boate, alguma coisa nesse sentido". (Bailarino Daniel. Balé da Cidade, 02/09/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

O bailarino teve que escolher entre o trabalho no banco e a dança pois, no Balé da Cidade, a dedicação era integral. Sua mãe encarou sua decisão de

dançar como um abandono de perspectiva de carreira. Sua irmã analisou os benefícios e as dificuldades dessa tomada de decisão e se dispôs a ajudar, caso algo desse errado, apoiando-o completamente.

Uma outra diferença notável entre homens e mulheres bailarinas é o tempo de formação necessário antes de iniciar-se na profissionalização. No caso do bailarino, após um ano de curso de dança, ele já estava se profissionalizando e recebia para fazer parte da companhia Paula Castro. Era um valor simbólico, ajuda de custo, mas somente os homens o recebiam. As mulheres recebiam somente quando faziam espetáculos com cachês.

A bailarina Júlia informa que, quando a família notou que a dança deixou de ser um hobby e tornou-se profissão, o apoio foi total; eles ficaram muito contentes em ter uma primeira artista na família. O marido dela, que foi seu namorado desde a infância, sempre a apoiou, apesar de não gostar muito de dança e raramente vê-la se apresentar.

A mãe de Denise era uma artista: professora de piano. Seu pai, professor de educação física, contribuiu para com sua opção pela dança com o seu conhecimento sobre o corpo e seus movimentos. No entanto, não permitiu que ela treinasse ginástica olímpica, assim como nenhuma outra atividade física (vôlei, natação, etc.) como profissão. Ele autorizou que ela treinasse somente como um suporte para a saúde. A mesma situação ocorreu em relação ao balé:

“E cheguei em casa e falei: ‘eu vou fazer balé’. E ele falou: ‘Você não vai de jeito nenhum’, aí foi aquela confusão em casa. Porque a minha mãe falava que eu devia fazer, ele não queria que eu fizesse, aquela confusão, e aí eu pedi pra ele: ‘Não, deixa eu fazer e tal...’, aí minha mãe falou: ‘Olha isso aí vai ser fogo de palha porque essa molecada, não sei... São dez, quinze amigas, que foram todas fazer e daqui a pouco não tem mais ninguém fazendo. Deixa ela experimentar” (Bailarina Denise. Balé da Cidade, 27 de agosto de 2004. Entrevista realizada por Lilitiana Segnini).

Aos quinze anos, ela começou sua carreira profissional, lecionando em uma escola de dança, na mesma em que estudava. A partir de então, ela começou a se



sustentar com dança. Seu pai, embora contrariado, acabou se orgulhando do trabalho da filha.

### 3.4. Formação no Exterior

A formação do bailarino no exterior ocorre, muitas vezes, como possibilidade de aprimoramento de técnicas e de futuros contatos de trabalho, devido ao reconhecimento de seu trabalho:

"Dois movimentos são observados no campo da música e da dança no que concerne às imigrações internacionais: em primeiro lugar, freqüentes relatos de artistas que saem do Brasil à procura de formação e aprimoramento custeado por bolsas ou recursos familiares; em segundo lugar, a entrada no país de artistas estrangeiros, com reconhecida formação, à procura de trabalho em orquestras e, freqüentemente, professores" (SEGNINI, 2008).

Como já visto anteriormente, a bailarina Júlia teve a oportunidade de fazer um curso de dois meses em Cannes, no *Centre de Dance Internacionalle Rosella*. Essa escola funciona em período integral e seus alunos residem lá. Cursam o ensino formal juntamente com os cursos específicos de dança.

Os cursos são variados, com várias técnicas de dança, anatomia, entre outros. Lá, ela recebeu uma oferta de trabalho, que recusou por questões pessoais e por ainda não considerar a dança como profissão. Até então, ela não se via como uma bailarina profissional.

Anos depois, já como assistente de coreografia, dentro do Balé da Cidade, teve a oportunidade de cursar *Benish*, em Londres. O profissional desse curso chama-se coreólogo e tem a função de anotar a dança em palavras, registrando a coreografia em papel. A bailarina recusou essa oportunidade novamente por questões pessoais, a fim de não se afastar da família.

A bailarina Solange, já no Balé da Cidade, teve a oportunidade de estudar no exterior, e financiou seu próprio estudo nos Estados Unidos, na Julliard. Seu namorado, também bailarino, obteve bolsa de estudos integral, mas ela não. Essa questão reitera a análise de Hanna (1999), que informa que homens tendem a receber salário, bolsas, etc, desde o início de sua formação profissional, como um incentivo a permanecerem na dança. A experiência de estudar na Julliard acrescentou muito à técnica e à arte da bailarina. Ela aprendeu a dançar, sem usar tanta força, de forma a dar harmonia a seu corpo. Aprendeu muito sobre dança moderna, anatomia, música, história da dança, etc.

Solange acredita que, apesar da oportunidade dessa formação, há ótimos bailarinos que não estudaram para isso, pois acha que depende muito do dom. Ela terminou seu curso no exterior aos vinte e cinco anos.

Alguns alunos da Escola Municipal de Bailado tiveram a oportunidade de estudar e trabalhar com dança no exterior, a partir de convites e de bolsas de estudos. Os alunos se apresentam em concursos e festivais no Brasil e alguns recebem esse tipo de convite e oportunidade. Todos os anos, pelo menos um aluno conquista uma bolsa de estudos da Alemanha, por exemplo, de acordo com a diretora de escola, Márcia, em entrevista:

“Olha, é claro que é um número reduzido, nós temos alguns que estão conseguindo através de festivais, concursos, estão ganhando bolsas pra ir para fora do país; temos bolsistas na Alemanha, em Viena, na Áustria, são lugares..., Alemanha é o lugar que mais leva bailarino brasileiro no momento” (Bailarina Márcia. Balé da Cidade. 03/11/2003. Entrevista realizada por Katiuska Scuciato de Riz e Dilma Fabri Marão).

#### 4. O trabalho dentro do Balé da Cidade

O trabalho de homens e mulheres bailarinas no Brasil contém diferenciações, o que acaba por gerar desigualdades: “Na dança, o número restrito de homens possibilita que o ingresso e ascensão na carreira lhes sejam facilitados: na música, ao contrário, o número menor de mulheres significa maiores dificuldades para elas, observadas no Brasil e na França” (SEGNINI in COSTA, HIRATA, BRUSCHINI, SORJ, orgs, 2008). A forma de contratação no Balé da Cidade de São Paulo é igual tanto para homens quanto para mulheres. São contratos temporários, com possível renovação após 11 meses. Sendo assim, é um trabalho informal, com contratos flexíveis de trabalho, no sentido atribuído por Hirata, ou seja: “possibilidade de variar o volume do emprego ou a duração do tempo de trabalho, por exemplo” (HIRATA, 2006). Dentro do Balé da Cidade de São Paulo não notamos uma clara diferença nas relações de gênero, em primeira instância, já que o número de bailarinos e bailarinas é dividido igualmente. Como o Balé trabalha com a dança contemporânea, a importância do homem é tanta quanto a da mulher, diferentemente do Balé clássico, onde o homem acaba por complementar a atuação da bailarina, como em coreografias que utilizam o *pas de deux*. Sendo assim, o balé clássico é um tipo de dança mais hierarquizado que o balé contemporâneo (RIZ, 2004). Essa análise, feita em primeira instância, dá-se pela visão geral da organização do Balé, não sendo suficiente para se chegar a alguma conclusão definitiva. Sendo assim, será necessário analisar as entrevistas feitas com os bailarinos do Balé da Cidade; cadernos de campo tanto da realização das entrevistas, quanto dos ensaios; as estatísticas nacionais e o embasamento teórico.

Homens e mulheres bailarinos se relacionam de forma semelhante ou diferente desde sua tentativa de ingresso no Balé da Cidade de São Paulo. Ou seja, essas diferenciações (ou não) existem desde o momento em que o profissional faz a audição para ingressar no Balé da Cidade. A assistente de coreografia Natasha, em entrevista concedida aos pesquisadores do projeto

temático já referido, informa que, na audição que ela prestou, a relação candidato/vaga era de cento e oitenta meninas para oito vagas.

A audição é como uma aula, com passos na barra, no centro e trechos de coreografias do balé que está em processo de montagem. No momento em que prestou a audição, o Balé da Cidade ainda executava os passos com a sapatilha de ponta, o que não acontece mais. O evento teve a duração de seis horas e foi especificamente com mulheres, já que a audição de homens e mulheres é feita separadamente.

Nesta mesma entrevista, Natasha relata uma situação vivida por ela em um concurso que prestou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em que obteve o primeiro lugar. Nesse mesmo concurso, uma outra bailarina paulista ficou em segundo lugar. Natasha cita que um rapaz, não se sabe ao certo se de Curitiba ou de Porto Alegre, chamado Sérgio Macha, também obteve o primeiro lugar, como ela; porém, ela não esclarece como foi feito o processo de seleção, se eram homens e mulheres juntos ou separadamente.

Na audição prestada pelo bailarino Daniel, havia cem homens concorrendo pelas vagas. Era uma audição, que de acordo com ele, geraria nove empregos: eram nove vagas destinadas a três companhias diferentes. Nesse ano, havia mais vagas para homens do que para mulheres, o que reafirma que o processo de seleção para as vagas no Balé da Cidade é feito separadamente para homens e mulheres:

“Bom, eu acho que tem algo exigente assim, no caso do Balé, do Cisne e do Stágium tem um mercado de trabalho ainda pequeno né pro número de pessoas que se formam. Então, por exemplo, vamos pegar o exemplo do Balé da Cidade, tinha cem bailarinos fazendo uma audição, naquele ano foi uma vaga pra homem no Stágium, duas vagas pra homem no Cisne Negro e seis vagas pra homem no Balé da Cidade, então de cem nove conseguiram um posto de trabalho né, então pra você ter uma dimensão de quantas pessoas, isso em homens, porque em mulheres a disputa é ainda mais acirrada, tinha mais vagas pra homens nesse ano do que pra mulheres. Então tinha cem homens pra nove vagas, então só tinha dez por cento do que o mercado tava solicitando”. (Bailarino Daniel. Balé da Cidade, 02/09/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

A bailarina Solange, em sua entrevista, informa que seu trabalho é prazeroso com todas suas características. Ela gosta da rotina, do ensaio, da música, etc. Pois, apesar do preconceito social dizer que arte não é trabalho, os bailarinos trabalham arduamente como em qualquer outra profissão. Em um trecho da entrevista, a pesquisadora cita a construção da CBO (Classificação Brasileira de Ocupações – 2002), onde foram definidas as características da profissão do artista da dança:

“Então aqui, por exemplo, é a parte da descrição e aí é dito que existe aqui uma..., fala de movimentos, executar movimentos, gestões, ações, passos qualificados, elaborar ações físicas no espaço e no tempo, construir qualidade dramática do e pelo movimento, expressar imagens, idéias, narrativas, na obra coreográfica, expressar sentimentos e sensações na obra coreográfica, transpor idéias, mensagens, sensações, enfim são coisas, são atividades de um bailarino. Então pra transmitir, resumindo o mapa descritivo do que vocês fazem, saiu assim com todas essas grandes atividades, algumas são de coreógrafos, outras são de assistentes, outras são do bailarino em si, então foi descrito dentro de um mapa, que é bastante redutor perto da riqueza do debate que se deu naquele momento, naqueles três dias” (Pesquisadora Liliana Segnini. Entrevista com a Bailarina Solange. Balé da Cidade. 28/04/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

O trabalho coreográfico depende de cada artista que cria sua obra. Há coreógrafos que elaboram uma seqüência de frases, mostram o passo em seu corpo e então os bailarinos executam o movimento. Outros trazem uma idéia, e os bailarinos criam os movimentos baseando-se nessa idéia; não há uma concepção pré-determinada do espetáculo. Quando a bailarina Solange traz o conceito de “frases”, ela diz frases em dança, ou seja, uma seqüência de movimentos.

Alguns coreógrafos dão temas e a criação ocorre baseando-se nesses temas. Outros já trazem a música e daí partem para os movimentos. Há junção de pedaços, de partes, de gestos, há a criação de um vocabulário naquela coreografia. O tempo de criação depende de cada obra. Quando ela ocorre muito rapidamente, é como se fosse um “crime”, de acordo com a bailarina Solange:

“...você não tem tempo de respirar e de entender o que você está fazendo também, é uma coisa um pouco jogada assim, você vai lá e faz, não tem um processo de assimilação. Mas no caso desse trabalho do Jorge (coreógrafo da época) a gente teve mais tempo, tivemos acho que uns dois meses, que é um tempo bom (para a criação), já houve processos maiores, ‘Z’, por exemplo, que a gente vai levar pra Europa agora, eu sei que foi um processo de três meses” (Bailarina Solange. Balé da Cidade, 28/04/2004. Entrevista realizada por Lílina Segnini).

Quanto o trabalho é uma remontagem, o assistente de coreografia ensina o vocabulário daquela coreografia com a contagem correta.



Foto: Liliana Segnini, 2004. Ensaio Balé da Cidade

Ao tratar da questão do trabalho de homens e mulheres dentro do Balé da Cidade, Solange acredita que hoje não exista mais essa diferença entre as carreiras. Para ela já existe um número grande de homens comparado ao de mulheres bailarinas:

“... tem muito bailarino bom nesse país, não tem muita diferença, você pode ver nas audições, eu fiz, eu tive a sorte de fazer umas cinco audições pro balé e sempre tem mais mulheres, lógico, mas tem muito homem também bom, você nas Companhias, hoje em dia no Balé tem mais homens né, um pouco mais né” (Bailarina Solange. Balé da Cidade, 28 de abril de 2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

Sobre os preconceitos sociais direcionados ao homem bailarino, Solange informa que atualmente a dança é mais amplamente divulgada ao homem. A companhia “quebra” esta questão do preconceito que define o homem bailarino como homossexual, já que dentro do Balé da Cidade existem vários casais de homens e mulheres heterossexuais, com filhos. Em relação aos direitos trabalhistas, a bailarina informa que a direção dá suporte em vários aspectos. Um

desses aspectos é quando há um acidente de trabalho e os bailarinos se machucam, esses recebem suporte por meio do plano de saúde e continuam recebendo salário, mesmo se não puderem dançar por um tempo. A bailarina Luísa confirma esse suporte dado pela companhia, pois quando ela engravidou e, em outro momento, quando machucou o pé, teve todo o suporte da direção e continuou recebendo seu salário, pois como ela disse: “é uma coisa que acontece, e pode acontecer com qualquer um...”.

#### **4.1. Características do Balé da Cidade**

O Maitre de Ballet e o Assistente de direção Bruno informam algumas características do Balé, no ano de 2004. A companhia era composta por trinta e sete bailarinos, sendo que vinte e nove pertenciam à Companhia Um e oito eram da Companhia Dois. A coreografia descrita pelo bailarino (Summers) era dançada somente pela Companhia Um.

Dentre os vinte e nove bailarinos da Companhia Um, três estavam doentes, um deles com uma doença grave, e duas mulheres haviam acabado de ter filhos.

Dentro desta companhia há dois elencos (no caso eram o amarelo e o branco), que fazem o revezamento de coreografias. Esse revezamento ocorre, pois há uma política que prevê que todos dance, e o número de bailarinos que se sobressaem é pequeno. Os bailarinos machucados também promovem o revezamento, como é o caso de uma bailarina, que havia machucado a perna e estava em recesso até fevereiro daquele ano.

Bruno destaca, também, a importância do entrosamento entre os bailarinos, a fim de que o trabalho em conjunto tenha resultado. Ao tratar de esforço, ele fala da menor exigência que os solos promovem aos bailarinos e da diversidade deles, abrangendo tanto homens, quanto mulheres. O trabalho em grupo é mais difícil, pois é necessário que todos os bailarinos executem determinados passos ao mesmo tempo, da mesma maneira. É um trabalho em conjunto, onde um depende do outro para dançar bem:



“... parte dos solistas, tem muitos solos, tem o solo feminino, tem o solo masculino, tem o do homem e mulher, tem o trio, são muito, muitos e exigem tanto dos solistas e aí entra o grupo, o grupo tem que (?), tem que fazer todos iguais, do mesmo jeito, por isso que exige muito (incompreensível), entrar no palco...” (Bailarino Bruno. Balé da Cidade. 28/01/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini e Kátiuska Scuciato).

Em relação ao esforço físico, ao trabalho com o corpo, o bailarino acredita que entre trinta e cinco e quarenta anos atinge-se a idade máxima para se manter em forma. Porém, isso não significa o fim do trabalho artístico. Ele completou setenta e dois anos em 2004 e estava com apresentação marcada no SESC, onde apresentaria um solo.

#### **4.2. A associação de bailarinos**

A Associação de Bailarinos funcionava como meio de comunicação entre os artistas e a direção do Balé da Cidade. Essa porém, foi a função inicial, já que se descobriu que ela tem funções até mais importantes, de acordo com a bailarina Denise. Ela fez parte da Associação e informa que, inicialmente, ninguém queria participar e por ela ser a que tinha mais tempo dentro da Companhia, acabou se tornando a presidente da Associação.

Como a entidade é regulamentada, houve inscrição de chapa e eleição para a formação da diretoria, e todos os bailarinos são associados. Ela considera que ser presidente da Associação é “um papel difícil de assumir”, pois seu papel prevê que ela leve a decisão do grupo para a direção e a defesa, independente de ser o que ela acredita ou não. As questões tratadas pela Associação são questões do dia-a-dia, como atraso do início do ensaio, desse ir além do horário previsto, etc... Trata-se, também, da questão do volume de trabalho, da exaustão física e mental do bailarino, sobre as pessoas que se machucam, férias, folgas. Essas questões nem

sempre são discutidas entre o bailarino e o assistente de coreografia, com liberdade.

A Associação é uma sociedade cultural, sem fins lucrativos, e qualquer pessoa pode fazer parte, como associada. Toda a captação de verba e todo repasse ao Balé são também realizados pela associação:

“Funciona assim, agora quem faz a captação de verba é a diretora de produção (...), ela que corre atrás, mas entra através da Associação, todo o dinheiro que não vem da Prefeitura, que é captado pelo Balé da Cidade, entra na Associação, é como se a Associação tivesse fazendo essa captação de verba. E a gente repassa como doação pro Balé da Cidade de São Paulo, então a Associação doa esse dinheiro pro Balé para ajudar na produção de um espetáculo” (Bailarina Denise. Balé da Cidade. 27/08/2004. Entrevista realizada por Líliliana Segnini).

### **4.3. Internacionalização no Balé da Cidade**

A participação de coreógrafos de outros países é freqüente dentro do Balé, porém depende também da direção, que facilita ou não esta internacionalização. Os coreógrafos estrangeiros costumam executar um trabalho em São Paulo e depois convidam alguns bailarinos para dançarem no exterior.

A bailarina Solange acredita que isto ocorre devido ao pouco espaço de trabalho para os bailarinos dentro do Brasil, o que faz com que muitos deles façam audições em companhias do exterior. Às vezes, ocorre do Balé se apresentar no exterior e alguns bailarinos serem convidados a ficarem também.

### **4.4. Maturidade e trabalho futuro**

O Balé da Cidade de São Paulo fundou a Companhia Dois, na qual a maturidade, a experiência e o talento destes bailarinos continuam a ser aproveitados, por meio de pesquisa e de outros trabalhos em dança. A Bailarina Denise informa, em sua entrevista, que sua nova atividade dentro do Balé (em 2004) era a de fotógrafa. A bailarina não sente falta de atuar no palco; é uma

questão já bem resolvida dentro dela. Às vezes, ela faz aula, quando tem vontade, em outras, ela só fotografa.

Uma questão que a bailarina aponta em sua entrevista é a da renovação de contrato. A entrevista foi feita no mês de agosto de 2004 e ela teria contrato até dezembro daquele mesmo ano; contrato que normalmente é renovado automaticamente, mas que ela não sabia como ficaria, naquele momento:

“Todos nós temos um contrato até o final do ano, mas isso é sempre, que em geral já é renovado automaticamente pro ano seguinte, só que no meu caso, especificamente como eu não estou mais dançando, eu não sei como é que vai ficar, não existe um contrato de fotógrafo no Balé, então eu realmente não sei como é que vai ficar. É uma coisa que eu procuro nem pensar muito porque se não eu vou ficar apavorada antes da hora e também não adianta, tem que deixar, então o que eu estou fazendo é me empenhando em estar fazendo um trabalho...” (Bailarina Denise. Balé da Cidade, 27/08/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

A bailarina Solange tem planos de cursar algo diferente para auxiliar em um trabalho futuro. Ela considera, porém, que ao fazer isso, ela estaria “jogando anos de trabalho em dança fora”. Ela acredita que é importante ir se preparando para esse futuro, ao longo dos anos. Cada um dos bailarinos busca o caminho que achar mais conveniente, como a bailarina Denise, que se tornou fotógrafa do Balé; um outro bailarino pensa em fazer mestrado e se encaminhar para a carreira docente. No período da entrevista houve rumores de cursos de requalificação profissional a serem implantados dentro do Balé, como o curso de iluminação, que seria uma outra possibilidade de emprego. De acordo com a bailarina, eles normalmente se tornam assistentes de coreografia, professores, ou vão para uma direção mais administrativa (direção artística). E trabalhar com fotografia, iluminação, figurino seriam novos caminhos relacionados também à dança. A abertura dessas possibilidades depende muito da direção do Balé, que se modifica de acordo com a gestão política da cidade de São Paulo.

A Companhia Dois é para um grupo seletivo de bailarinos, de artistas que ainda têm a contribuir, e de acordo com a Bailarina Solange, a diretora de então aconselhava os bailarinos a não se apoiarem na idéia de pertencer à Companhia Dois, pois poucos vão para lá. Sendo assim, torna-se necessário que o bailarino faça uma previdência privada, a fim de garantir uma estabilidade de vida. Ao pensar no que fará futuramente, a bailarina Luísa informa que gostaria de dar aulas, de fazer assistência coreográfica. Os bailarinos da Companhia Dois têm quarenta e pouco, cinquenta anos e ainda dançam. Interromper o trabalho em dança, por causa do desgaste do corpo, é uma questão que varia muito de pessoa para pessoa.

#### **4.5. Uma questão de gênero: a maternidade**

Entre os direitos trabalhistas, há o direito de ser mãe. O apoio dado às bailarinas que se tornam mães dentro do Balé da Cidade, é diferenciado de acordo com a direção de dado momento:

“No presente a maternidade não é mais vivida enquanto direito do trabalho, os contratos temporários não prevêem o acesso a este direito, mas como camaradagem, generosidade, compreensão da direção da companhia. Nesta condição, estas mulheres-mães-artistas permanecem no teatro ocultas, sob a luz dos holofotes” (SEGNINI in COSTA, 2008).

Entretanto, a bailarina Denise informa que ela teve seus dois filhos, em diferentes gestões e que, independente disso, ela sempre foi amparada dentro da Companhia:

“...’Deu tudo certo’ resume relações de solidariedade por parte de mães artistas, que por serem mais velhas vivenciaram em outras épocas este direito; mas significa também reconhecimento de qualidade técnica do trabalho destas mulheres, bailarinas” (SEGNINI in COSTA, HIRATA, BRUSCHINI, SORJ, orgs, 2008).

Durante sua primeira gravidez, ela não podia ir ao Teatro Municipal, pois ninguém podia ver que ela estava grávida, mas a direção do momento assumiu essa situação e ela teve seus meses de licença, normalmente.

Ser mãe na profissão de bailarina é algo que influi em diversos aspectos. Mulheres de diversas profissões deparam-se com as mesmas questões: sustento, com quem deixar seu filho durante o trabalho, entre outras. Mas a mãe bailarina tem uma mudança na sua “ferramenta de trabalho” também, ou seja, no seu próprio corpo, algo que determina uma diferença nas relações de gênero, pois os homens não passam por isso. Apesar disso, Denise informa que todas as mães do Balé da Cidade, que tiveram filhos, voltaram à forma muito rapidamente:

“Eu acho que não é fácil pra nenhuma carreira, eu acho que tinha um mito antes, tinha uma questão que era muito forte, que a bailarina não podia engravidar por causa do físico, por causa de voltar à forma depois, pelo tempo que perde, principalmente no balé clássico isso é muito..., até hoje eu acho que é muito pesado, não sei, acredito que seja. Mas o que não procede de maneira nenhuma né, eu não sou a única aqui na Companhia, agora tem várias mães, todas voltaram à forma numa rapidez, até melhor depois do que antes” (Bailarina Denise. Balé da Cidade. 27/08/2004. Entrevista realizada por Lílíana Segnini).

A bailarina afirma que a questão do físico é diferente, pois as mulheres ficam fora muito tempo, o homem não. A mulher tem os meses de gravidez, tem a amamentação, o medo de perder o cargo dentro do Balé. Ela, porém, estava tão feliz com a gravidez, que não se preocupou em perder seu lugar, pensou que depois resolveria isso. Um problema ocorreu quando ela e outra colega engravidaram ao mesmo tempo e o diretor da época disse não ter como manter as duas pessoas no próximo ano, com licença maternidade. No entanto, o contrato das duas foi mantido.

Depois de ter o filho, a bailarina passou por questões como a dificuldade de sair e de deixá-lo com outras pessoas, como todas as mulheres provavelmente passam, em qualquer profissão. A questão da bailarina se diferencia um pouco

quando elas têm que viajar a trabalho e quando estão em temporada, voltam mais tarde pra casa, necessitando de alguém que possa ficar mais tempo com as crianças. O cuidado das crianças depende da disponibilidade de um dos membros do casal, geralmente da mulher: “...assim, a chamada ‘conciliação’ entre vida profissional e vida familiar é realizada quase que exclusivamente pelas mulheres” (MARUANI, HIRATA, 2003, pp. 17).



Foto: Liliانا Segnini, 2004. Ensaio Balé da Cidade

A bailarina Luísa engravidou no ano de 2003 e trabalhou até quase o oitavo mês de gravidez. Ela ficou afastada por quatro meses, que é o direito que elas têm pelo período de amamentação e voltou ao Balé, porém quebrou o pé e ficou

afastada novamente, por seis semanas. Depois de ter o filho, ela recuperou rapidamente a forma física, mas não a muscular:

“Quando você volta, a musculatura parece que está toda frágil, sem força, sem tônus, e aí com as aulas, com os ensaios, você vai adquirindo, é muita dor, é aquela coisa bem maçante né, um bailarino sente um pouco, eu acho que eu senti em dobro. Mas até que foi super rápido assim” (Bailarina Luísa. Balé da Cidade, 05/12/2005. Entrevista realizada por Kátiuska Scuciato).

Ela informa que demorou três meses para voltar à musculatura anterior. Para ela, a questão se torna complicada ao deixar seu filho em casa “doentinho”, o que a deixa “super dividida”. E assim como Denise, Luísa também relata a importância de contar com uma terceira pessoa (marido, mãe, sogra, babá) para cuidar do filho dela durante viagens, espetáculos, etc.

A maternidade é uma questão que emerge nas relações de gênero em dança, mesmo porque a “ferramenta de trabalho” da bailarina é o corpo. E esta mesma ferramenta sofre alterações durante a gravidez, impossibilitando certos movimentos e trabalhos executados, criando impedimentos sociais, muito além do biológico.

Aí está o limite ou mesmo a interligação entre a vida profissional e pessoal da mulher na Dança. O trabalho da mulher é visto como algo complementar. Elas lidam com a maior parte dos empregos precários, trabalho de tempo parcial, horários flexíveis, etc. E essa precariedade do trabalho da mulher é justificada como a “conciliação entre a vida familiar e a vida profissional...”, e se pressupõe que essa conciliação é de responsabilidade exclusiva do sexo feminino” (HIRATA, 2006).

A bailarina Natália informa em entrevista que ela teve “sorte” nesse processo de sua vida, o que foi possível devido ao diálogo aberto com a direção, professores e uma relação de confiança estabilizada. Quando essa bailarina estava grávida, ela pertencia à Companhia República da Dança. Quando estreou

o primeiro balé dessa companhia, ela estava grávida de cinco meses e meio. Ela teve a oportunidade de dançar até os sete meses de gravidez, com saúde, acompanhamento médico e afirma que teve toda a liberdade para modificar o que precisasse dentro do seu papel na coreografia, o que não foi necessário. A diretora preocupava-se com certos passos e saltos que ela fazia. Não queria que ela se machucasse, muito menos ser responsável por algum acidente de trabalho.

“Eu dancei até sete meses e foi uma loucura, porque eu dancei fazendo tudo, eu não me poupei em nada, eu saltava, caía, eu girava e fazia coisas no chão perigosíssimas, todo mundo ficava assustadíssimo...”  
(Bailarina Natália. Balé da Cidade. 09/12/2005. Entrevista realizada por Lílina Segnini).

A bailarina relata que a abertura e a aceitação da Companhia República da Dança por sua gravidez ocorreu de forma tranqüila devido ao diferencial dessa companhia. Ela era especial: em seu balé, cada papel tinha sido criado para uma pessoa do grupo. Era uma nova proposta de companhia de dança, nova, moderna, com um formato de idéias diferentes, que os bailarinos que a formaram acreditavam muito.

Ela dançou até os sete meses de gravidez e depois que seu filho nasceu, ela ficou quarenta e cinco dias parada e continuou recebendo. Mais um vez, ela cita a importância do companheirismo, do respeito e do diálogo entre os profissionais que estão trabalhando, já que, pelo tipo de contrato temporário que tinha, não receberia. Mas como duas bailarinas pertencentes à direção eram mulheres com filhos, elas entendiam que a mulher tem direito de ter uma vida particular, que ela tem que se dedicar à vida profissional, mas também tem que ter sua vida pessoal. Ela informa que a lealdade e a honestidade existentes entre esse grupo profissional contribuiu para que tudo ocorresse de forma mais justa.

A questão da maternidade não está presente só na relação entre gravidez e corpo. A mãe acaba sendo a maior responsável pelo filho na maioria dos casos, o que torna diferente ser uma mulher bailarina com filhos e um homem bailarino com filhos. A bailarina informa que a maternidade contribui muito para o seu trabalho no



sentido de que *“quando você tem outras pessoas nesse mundo como prioridade, você se torna mais generosa, eu acho, com a vida”* (Bailarina entrevistada, 2005).

Compreende que conversar com o filho é muito importante para que ele entenda que ela tem seu horário de trabalho (como qualquer mulher, em qualquer profissão), mas quando é época de espetáculo os horários de trabalho aumentam e nem sempre ela pode estar presente na vida cotidiana dele.

Às vezes ocorre de o filho ter um compromisso importante como uma homenagem às mães, por exemplo, no mesmo dia de um ensaio importante da companhia. Poder faltar ao ensaio para acompanhar o filho depende muito da direção da companhia, de como será esta negociação. No Balé da Cidade de São Paulo, no ano em que a entrevista foi realizada (2005), a bailarina sabia que a diretora abriria esta possibilidade, mas ela já trabalhou com diretores que não permitiam isso, o que foi muito duro para ela: *“às vezes você tem que abrir mão do direito de ser mãe em algum momento assim”*.

Depois de sair da República da Dança, a bailarina voltou ao Balé da Cidade de São Paulo, onde ficou por cinco meses e pediu demissão devido a problemas internos. Mais uma vez, a questão da maternidade foi significativa, pois as pessoas a consideravam “louca”, por largar um emprego em dança, que é muito difícil de encontrar, porque agora tinha um filho para sustentar (mesmo estando casada). Mas ela conta que, felizmente, uma oportunidade de emprego logo surgiu; ela foi trabalhar na Companhia de Dança Cisne Negro, com a qual fez temporada pela África do Sul. Esse foi um período de loucura, por ter que aprender três balés em uma semana, sem intervalo e também por viajar muito, o que a afastava do filho. Ele reclamava, mas acabou aprendendo a lidar com isso. Depois de um tempo a bailarina retornou ao Balé da Cidade de São Paulo, quando houve mudança de diretoria e abriu-se uma vaga para ela.

#### 4.6. Divisão Sexual do Trabalho no Balé da Cidade

De acordo com Danièle Kergoat:

“A divisão sexual do trabalho caracteriza-se pela designação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva, assim como, ao mesmo tempo, a captação pelos homens das funções com forte valor social agregado (políticas, religiosas, militares, etc)” (KERGOAT, 2002).

Em primeira instância a divisão sexual do trabalho é igualitária (ou não existe), ao partir do conceito de “*princípio hierárquico: um trabalho de homem ‘vale’ mais do que um trabalho de mulher*” (KERGOAT, 2002) e baseando-se no depoimento da assistente de coreografia Natasha abaixo:

“Aqui existe uma única classe, uma única categoria, são todos os mesmos salários, são todos iguais, existe a categoria profissional ou estagiário, semi-profissional, que atualmente a gente não tem, então os estagiários eles ganhavam a metade do salário do profissional. Antigamente, antes da Erundina conseguir igualar, subir o salário, a gente *tinha cachês especiais, então o nosso salário base era muito, muito menos que hoje*”. (Bailarina Natasha. Balé da Cidade. 02 e 05/02/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

A assistente de coreografia Natasha afirma que fora o salário base, os bailarinos recebiam cachês especiais, de acordo com a posição na coreografia. Ou seja, se ela fizesse um solo A, solo B, trio ou demi-solo, ela recebia extras. Assim, em alguns meses, não recebiam nada a mais, enquanto que em outros recebiam tanto, chegando mesmo a atingir o teto permitido pelas leis municipais. Por isso acabavam tendo cortes.

Por meio de reivindicações, a assistente de coreografia informa que eles conseguiram equiparar o salário do Balé da Cidade com o da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e mais alguns outros adicionais:

“Aí você tem adicional por função artística, aí você vai pondo adicionais, adicionais, tem o cachê de apresentação pública especial, porque a gente faz as apresentações dos audiovisuais, que vem crianças de escolas públicas, orfanatos, creches, asilos, vem um monte de gente assistir o nosso dia de trabalho, então esse é um cachê especial e assim agente vai fazendo o salário. Mas conseguiu-se um patamar legal, então isso foi a grande conquista que a gente teve coma Erundina, de equiparar o nosso salário a Orquestra dessas maneiras”. (Bailarina Natasha. Balé da Cidade. 02 e 05/02/2004. Entrevista realizada por Lílina Segnini).

Pela exposição destes fatos, é possível notar que o salário não é igualitário: depende do cargo dentro do balé e também de outros adicionais, como tempo de trabalho, etc. A assistente de coreografia afirma receber mais por ter direito à quinquênio e pelo seu próprio cargo, que é diferente de ser bailarina dentro da Companhia. Ela tem direito a décimo terceiro salário por ser estável, mas como os bailarinos recebem por verbas de terceiros e têm contratos mensais, eles não têm esse mesmo direito. O que se conseguiu através da Associação dos Bailarinos foi que, nos contratos de onze meses (sendo que o décimo segundo é de férias), o valor de um doze avos do décimo terceiro salário passou a ser embutido mensalmente e, no décimo segundo mês (férias), eles não recebem nada.

Com relação ao gênero, a princípio, aparentemente, a questão salarial é igualitária entre os bailarinos. Isso dentro do mesmo cargo, desconsiderando a posição de assistente de coreografia, direção, etc. O que ocorre, porém, é a questão da formação necessária para homens e mulheres antes de se profissionalizarem no Balé. As mulheres precisam começar muito cedo, estudar aproximadamente oito anos antes de conseguirem se profissionalizar. Já os homens começam mais tarde, como já visto anteriormente, e bastam três anos de formação para que já se tornem profissionais. A formação implica em qualificação, e esse processo é bem diferente entre homens e mulheres:

"No grupo social das mulheres, as coisas são bem diferentes. No caso destas, auto definir-se e mostrar-se, individual e coletivamente, como 'qualificadas' é um processo extremamente complexo... As qualificações exercidas pelas mulheres são raramente reconhecidas enquanto tais. Como dissemos, o valor atribuído ao trabalho de uma mulher é sempre inferior àquele atribuído ao trabalho de um homem" (KERGOAT, 2002).

Sendo assim, os homens precisam de menor formação, enfrentam menor concorrência na busca de emprego na área, possuem carreira mais longa devido à força e aos não impedimentos que possuem (diferente da mulher que tem a questão da maternidade, entre outros). Sendo assim, possuem maior resistência na atuação profissional. E como são poucos, seus salários costumam ser mais altos. No Balé da Cidade de São Paulo, tanto homens quanto mulheres bailarinas sofrem com a questão da carreira e dos direitos trabalhistas. Não há contrato permanente, como também não há aposentadoria e, neste ponto, não há diferencial entre sexos ou classe social dos profissionais. Mesmo com muitos anos de trabalho dentro da companhia, quando o profissional pára de trabalhar, ele não tem nenhuma segurança, como fundo de garantia, por exemplo. A dança ainda é uma carreira curta, mesmo que trabalhem com dança contemporânea, teatro. No caso da companhia em questão, o máximo que pode acontecer é trabalhar na Companhia Dois, voltada para um trabalho de pesquisa, bailarinos intérpretes, que fazem coreografia também. Mas poucos têm essa possibilidade. Sendo assim, nada garante que, ao envelhecer, o bailarino ainda terá um cargo dentro do Balé da Cidade, como afirma a assistente de coreografia:

"Estabilidade, como que eu posso com sessenta anos tá dançando? E não existe quadro de assistente, diretor, não sei o que, pra trinta pessoas, então quer dizer, algumas vão ocupar outros cargos dentro da Companhia e outras não". (Bailarina Natasha. Balé da Cidade. 02 e 05/02/2004. Entrevista realizada por Liliana Segnini).

A insegurança no trabalho é igual para homens e mulheres, mas deve-se pensar se há diferenças de oportunidade para a seleção dos profissionais da

Companhia Dois e como se dá a seleção para cargos como Assistente de coreografia, Direção, Coreógrafos, etc. Nessa mesma entrevista dada por Natasha, ela informa como se deu o processo de transição entre o cargo de bailarina até tornar-se assistente de coreografia. Ela afirma que, em uma determinada gestão, a diretora resolveu dividir a companhia em duas, ficando as pessoas mais jovens na Companhia 1 e as mais velhas e que tivessem mais tempo dentro do Balé da Cidade, na Companhia 2. Nesta divisão, ela ficou na Companhia 2.

No período em que a Prefeita de São Paulo Marta Suplicy (Partido dos Trabalhadores) assumiu a gestão do Município, Júlia assumiu a direção do Balé da Cidade e a convidou para ser assistente de coreografia. Com essa proposta, ela teve que decidir se continuaria a dançar ou se seria assistente de coreografia de uma vez por todas. Acabou optando pela assistência, algo em que ela afirma gostar muito de trabalhar. O fato complicado é que, com a mudança política na Prefeitura, ocorrem mudanças na direção do teatro e ela pode perder seu cargo, que ele é de confiança. Quando isso acontece, pode ser convidada a continuar no cargo, voltar a ser bailarina ou mesmo ser transferida para outra parte da Prefeitura; ela nunca sabe o que vai acontecer, é sempre indefinido. O trabalho da Companhia Dois é feito, de acordo com a assistente, de forma mais madura, com outra mentalidade. Eles trabalham muito com a criação, com dança teatro, uma outra visão da dança.

## **5. Conclusão**

Esta pesquisa buscou compreender o processo de formação profissional e as relações de trabalho dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo, buscando possíveis semelhanças e diferenças entre os sexos.

A formação profissional dos bailarinos do Balé da Cidade informa múltiplas possibilidades nesse processo, cada qual com suas próprias características. Porém, as semelhanças são encontradas quando se nota que todos os bailarinos fizeram cursos livres de dança, inicialmente. Nenhum deles iniciou-se na dança

diretamente como profissional, começou como um *hobby* e tornou-se profissão a partir do momento em que houve um interesse em tornar a dança uma profissão, como também por meio das oportunidades surgidas durante esse processo. Essa formação foi se completando (pois nunca é completa) por meio de concursos, cursos no exterior e também pelo início da profissionalização em outras companhias, como professores de dança, etc. Ingressar no mercado de trabalho em dança não significa que a formação profissional está finalizada: é um processo que permanece no trabalho, pois a cada coreógrafo que traz seu trabalho ao Balé, a cada nova coreografia e espetáculo, os bailarinos aprendem novas técnicas e ampliam seu repertório artístico.

A formação em dança é diferente entre homens e mulheres, pois, como foi demonstrado por meio das entrevistas, as mulheres precisam de mais anos de formação antes de se iniciarem no mercado de trabalho. Já os homens obtêm oportunidades profissionais com maior facilidade que as mulheres e continuam sua formação em dança, ao mesmo tempo em que trabalham com dança.

A escolaridade formal foi geralmente interrompida por alguns dos bailarinos. Alguns concluíram o Ensino Médio, mas desistiram da faculdade. Alguns se formaram no Ensino Superior; porém, em nenhuma das entrevistas analisadas, verificou-se a formação superior em Dança. A experiência em dança é o que mais contribui para o ingresso do bailarino no Balé da Cidade. Além de sua *performance* na audição, o currículo contendo a formação profissional anterior do bailarino é mais um fator relevante no sucesso da busca de emprego em dança. O Ensino Superior em Dança é uma forma de complementar essa experiência e a formação anterior, por ser uma formação teórica, que possibilita o contato com a teoria sobre dança, anatomia, História da Dança, entre outros.

Trata-se de uma companhia em que o número de homens e de mulheres é praticamente o mesmo, onde as audições são feitas separadamente e, por tratar-se de coreografias de dança moderna, há um maior espaço de trabalho para os homens, do que o proporcionado pelo balé clássico. A relação entre dança e feminilidade, dança e masculinidade demonstra a grande participação dos homens

na dança em diversos períodos históricos e em diversas culturas. Assim como foi possível compreender, também, a permanência (minimizada) do preconceito em relação ao bailarino homem. Historicamente, somente o homem podia dançar: anteriormente à Revolução Industrial, a dança era a profissão de muitos deles. Em outras culturas, o homem dança em rituais de casamento, de acasalamento, rituais de tribos indígenas, etc. Ou seja, o preconceito social acaba sendo vinculado ao dado período histórico e à determinada sociedade. (HANNA, 1999).

Muitos dos bailarinos informam, nas entrevistas, que sofreram certo tipo de preconceito ao dançar ou ao tomarem essa decisão, em casa, no trabalho, etc. Nesse ponto, o preconceito social faz com que os homens procurem a dança com idade mais avançada que a das mulheres:

“...os rapazes procuram só com uma idade muito avançada e aí nós não teríamos espaço no curso regular para eles. Mas nós sabemos que a maioria dos rapazes começam a estudar com uma idade mais avançada, quando eles são um pouco mais independentes da família, quando eles conseguem se posicionar com mais clareza junto a família por causa deste preconceito” (Diretora da Escola Municipal de Bailados, 03 de novembro de 2003. Entrevista realizada por Liliana Segnini e Kátiuska Scuciato).

Certo preconceito e desestímulo familiar ocorrem em relação às mulheres também. Em determinadas sociedades, elas só podem dançar entre mulheres, ou em seu casamento. As mulheres que dançam em frente aos homens, nessas sociedades, são consideradas prostitutas, assim como dançar já foi considerado leviano na sociedade ocidental.

As bailarinas do Balé da Cidade informam que, muitas vezes, os pais não aceitaram a decisão de tornar a dança uma profissão. A maioria sofreu algum tipo de impedimento, principalmente por parte do pai, que, por exemplo, não pagava as fantasias de espetáculos, que relutava em deixar a filha estudar dança fora da cidade e sair de casa, entre outros (Entrevistas do Balé da Cidade de São Paulo).

Sobre feminilidade, esta pesquisa buscou relatos de bailarinas que foram mães dentro (ou fora) do Balé da Cidade. Foi possível notar o apoio que elas

recebem, por continuarem a trabalhar e ter o direito aos quatro meses com o filho, em casa. Também foi possível desmistificar o reiterado preconceito que afirma que a bailarina que engravida não consegue dançar mais como antes, já que as bailarinas contaram que, depois de alguns meses, o corpo e sua musculatura já estavam como antes. Nota-se que os problemas em deixar o filho em casa para trabalhar, ou para viajar para apresentar um espetáculo, são questões que as mães bailarinas têm que enfrentar, assim como as mães de diversas outras profissões também enfrentam: *“Mulheres instáveis, mulheres mães? Não. Os filhos não têm influência decisiva na trajetória dessas mulheres...”* (MARUANI, HIRATA, 2003, pp. 62).

Já os homens bailarinos pouco, ou quase nada, falaram da questão dos filhos. Alguns são casados com outras bailarinas do Balé, tanto que uma delas cita que o marido a auxilia no cuidado com o filho. Uma questão que o Balé da Cidade buscou desmistificar, através de sua coreografia *“Magnificat”*, foi o da fragilidade feminina. Nessa coreografia, há pares de homens e pares de mulheres, um levanta o outro, assim como descrito na pedagogia feminista para a dança; essa fragilidade teria sido inventada pelo balé clássico.

Foi possível observar, por meio das entrevistas, um trabalho dentro do Balé, baseado em companheirismo e criação de laços afetivos, apesar dos conflitos, que podem existir em qualquer lugar. Porém, essas questões não ficaram tão explícitas somente com as entrevistas.

Uma característica marcante foi a competitividade existente devido ao processo seletivo realizado pelos coreógrafos, nos processos de constituição de um grupo para uma coreografia por ele criada. Ou seja, os bailarinos citam que é como se toda vez fosse uma espécie de audição, pois eles têm que mostrar o seu potencial ao coreógrafo e esperar ser escolhido para determinado papel. É importante notar que não é somente a técnica que importa neste momento. O coreógrafo pode chegar procurando um tipo físico específico, certo número de bailarinos, etc. Então, mesmo que o bailarino se prepare ao extremo, mesmo que trabalhe no Balé há muitos anos, às vezes, ele não será o que o coreógrafo



procura, o que gera frustração (Entrevistas do Balé da Cidade de São Paulo).

Sobre a questão da hierarquia social dentro do Balé, nota-se que, em quase todas as entrevistas, isso não é exposto como um problema. O que há são as diferentes relações entre bailarino-bailarino, que aparentemente é tranqüila; entre bailarino-assistente de coreografia, que é uma relação de aprendizado, de troca; entre bailarinos-coreógrafo, em que algumas entrevistas expuseram uma relação hierárquica e uma falta de liberdade para a conversa; entre bailarinos-direção que, na realidade, é uma relação intermediada pela associação de bailarinos. Essa hierarquia ocorre, porém não há distinção de sexos explicitada nas entrevistas, somente dos cargos de trabalho.

Com relação à divisão sexual do trabalho, não foi possível verificar tantas divergências dentro do Balé da Cidade. O que foi apresentado através da História da Dança e de outras teorias, é que o homem começa na carreira muito mais tarde que a mulher, e começa a receber muito antes dela. Ele recebe pra ensaiar, ganha bolsa de estudos, é contratado por academias para acompanhar suas bailarinas, devido à falta de homens na companhia, etc.

O trabalho artístico, assim como outros, possui suas especificidades e semelhanças nas questões de formação e de possibilidade de ingresso no mercado de trabalho: *“...o trabalho artístico, como toda a atividade, obedece a regras, a constrangimentos, inserem-se numa divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais”* (SEGNINI in COSTA, SORJ, BRUSCHINI e HIRATA, 2008). O Balé da Cidade de São Paulo, trata-se de uma companhia heterogênea, com bailarinos de diversas origens e formações; trata-se porém de um espaço onde não há hierarquizações entre os sexos, não há privilégios de uns, em detrimento de outros. E, apesar de ser uma companhia financiada pelo governo com o auxílio de doadores, os bailarinos não possuem contratos de trabalho duradouros, direitos garantidos pela lei, e nem mesmo são funcionários públicos (ao menos os bailarinos com menor tempo de trabalho no Balé da Cidade). Eles dependem da boa relação no trabalho, do

convívio e da colaboração da direção no provimento de direitos. Finalizo a conclusão desta pesquisa, com trechos do diário do bailarino Vaslav Nijinsky:

“A dança, como as demais artes, é expressão da pessoa humana e dos seus pensamentos, deve ir além das regras recebidas, é extensível até ao infinito (SASPORTE, 1983: 51/52)” (GADELHA, 2006, pp. 97).

## 6. Bibliografia

- ADORNO, T. W. A Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ARAÚJO, Maria de Fátima. Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate. In: *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, 2005.
- ARENDT, Hanna. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. Contra fogos 2 : por um movimento social europeu. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2001.
- COSTA, Albertina de Oliveira (orgs). Mercado de Trabalho e Gênero: comparações internacionais. São Paulo: FGV Ed., 2008.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- ELIAS, Norbert. Mozart: Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- GADELHA, Rosa Cristina Primo. A Dança Possível: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.
- GIUBERT, Ana Carolina., MENEZES-FILHO, Naércio. Discriminação de rendimentos por gênero: uma comparação entre o Brasil e os Estados Unidos. In: *Economia Aplicada*, Ribeirão Preto, v. 9, n. 3, jul./set. 2005.
- HANNA, Judith Lynne. Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HIRATA, Helena. Nova divisão sexual do trabalho?: um olhar voltado para a empresa e a sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- HIRATA, Helena. Flexibilidade, trabalho e gênero. Mimeo, 2006.
- HIRATA, Helena. Mundialização, trabalho e gênero. Comunicação apresentada no I Seminário do Programa de Intercâmbio de Pesquisadores em Cooperação

Científica – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP e Centre National de Recherche Scientifique – CNRS “Qual é o sentido social da modernização do trabalho?” São Paulo, 2005.

HIRATA, Helena, KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. Genre, Travail, Mobilités, Centre National de la Recherche Scientifique. Maio, 2007.

KERGOAT, Daniele. A relação social de sexo. Da reprodução das relações sociais à sua subversão. In: Revista Pro-posições Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação: Campinas, v.13, n.1(37), jan/abr. 2002 p. 47/59

MARUANI Margareth & HIRATA, Helena (orgs.). As novas fronteiras da desigualdade: homens e mulheres no mercado de trabalho. São Paulo, Senac.

NAVAS, Cássia (org.) Balé da Cidade de São Paulo. Texto Norma Couri; tradução Camilo Rocha. São Paulo: Formarte, 2003.

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

MARX, K. O Capital, Vol. I. Cap I. A mercadoria. Col. Os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RIZ, Katiuska Scuciato de. Trabalho e Formação Profissional em Dança. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Educação – UNICAMP, 2004.

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. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil, apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia; 29/05/2007 a 01/06/2007.

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.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Relações de Gênero nas Profissões Artísticas: comparação Brasil-França apresentado no Seminário Internacional Mercado de Trabalho e Gênero, Comparação Brasil-França no dia 10 de abril de 2007.

SEGNINI, Marina Petrilli. Prazer e sofrimento no trabalho artístico. Memoire defendido no CNAM – Conservatoire National des Arts et Métiers e INETOP – Laboratoire Institut National d'Etude Du Travail. Agosto de 2006. Paris – França.

SEGNINI, Marina Petrilli. Prazer e sofrimento no trabalho artístico em dança: estudo de caso do BCSP. Dissertação de mestrado. Departamento de Terapia Ocupacional. Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Defesa prevista em setembro de 2009.

SORJ, Bila. Sociologia e Trabalho: mutações, encontros e desencontros. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 15, n. 43, p. 25-34.

Strazacappa, Márcia; Morandi, Carla. Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança. Campinas, SP: Papirus, 2006.

TANGUY, Lucie. Retorno à constituição da sociologia do trabalho na França, 1952-1970. Qual herança ? Acordo de Cooperação Científica Internacional CNRS/FAPESP. “Qual é o sentido social da modernização do trabalho” Laboratoire Genre, Travail, Mobilités - Université Paris 10 - Decise/ FE – Unicamp. Tradução de Selma Venço (mimeo).

WU, Chin-Tao. Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

## 7. Anexos

### 7.1. Tabelas de dados estatísticos

**Tabela 2 – Emprego para profissionais da dança, segundo faixa etária e sexo – Brasil, 2001**

Idade	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
Até 24 anos	92	161	253	63
25 a 29 anos	81	139	220	63
30 a 39 anos	120	183	303	60
40 a 49 anos	69	118	187	63
50 anos ou mais	47	47	94	50
<b>Total</b>	<b>409</b>	<b>648</b>	<b>1057</b>	<b>61</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílíana Segnini.

**Tabela 3 – Emprego para profissionais da dança, segundo faixa etária e sexo – Brasil, 2002**

Idade	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
Até 17 anos	4	16	20	80
18 a 24 anos	110	159	269	59
25 a 29 anos	78	143	289	49
30 a 39 anos	123	175	298	59
40 a 49 anos	56	101	157	64
50 anos e mais	23	43	66	65
<b>Total</b>	<b>394</b>	<b>637</b>	<b>1031</b>	<b>62</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílíana Segnini.

**Tabela 4 – Emprego para profissionais da dança, segundo faixa etária e sexo – Brasil, 2003**

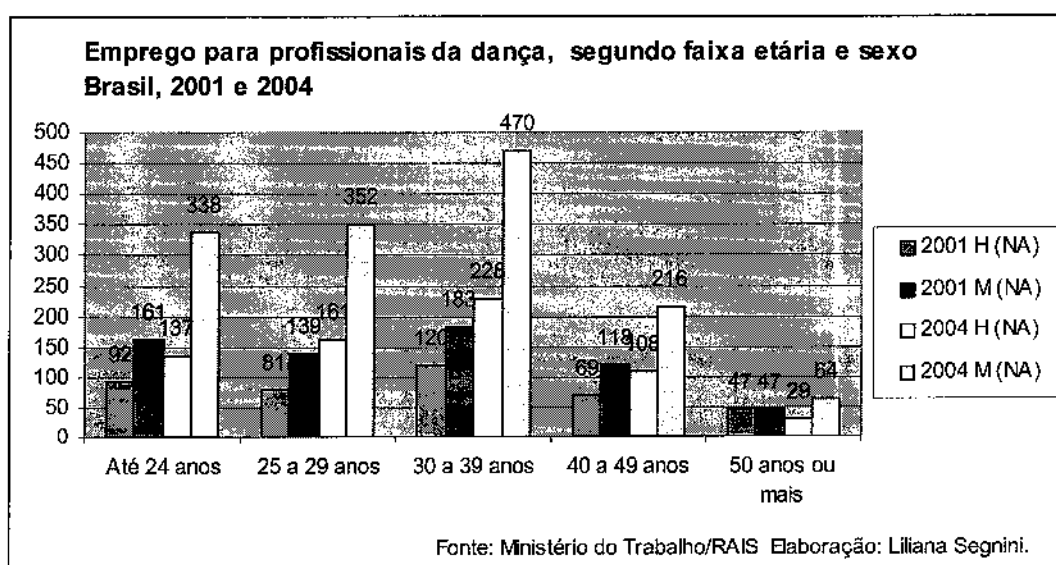
Idade	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
Até 17 anos	7	10	17	59
18 a 24 anos	137	285	422	68
25 a 29 anos	143	310	453	68
30 a 39 anos	236	424	660	64
40 a 49 anos	100	201	301	67
50 anos e mais	33	53	86	62
<b>Total</b>	<b>656</b>	<b>1283</b>	<b>1939</b>	<b>66</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílíana Segnini.

**Tabela 5 – Emprego para profissionais da dança, segundo faixa etária e sexo – Brasil, 2004**

Idade	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
Até 17 anos	2	13	15	86
18 a 24 anos	135	325	460	71
25 a 29 anos	161	352	513	69
30 a 39 anos	228	470	698	67
40 a 49 anos	108	216	324	67
50 anos e mais	29	64	93	69
<b>Total</b>	<b>663</b>	<b>1440</b>	<b>2103</b>	<b>68</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílíana Segnini.



**Tabela 6 – Emprego para profissionais da dança,  
segundo vínculo de trabalho e sexo – Brasil, 2001**

Vínculo de Trabalho	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
CLT por tempo indefinido	327	506	833	61
Servidor público	81	137	218	63
CLT por tempo Determinado	1	6	7	86
Outros tipos de vínculo	0	0	0	0
<b>Total</b>	<b>409</b>	<b>649</b>	<b>1058</b>	<b>61</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Líliliana Segnini.

**Tabela 7 – Emprego para profissionais da dança,  
segundo vínculo de trabalho e sexo – Brasil, 2002**

Vínculo de Trabalho	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
CLT por tempo indefinido	283	468	751	62
Servidor público	25	22	47	47
CLT por tempo determinado	1	2	3	67
Outros tipos de vínculo	85	145	230	63
<b>Total</b>	<b>394</b>	<b>637</b>	<b>1031</b>	<b>62</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Líliliana Segnini.



**Tabela 8 – Emprego para profissionais da dança,  
segundo vínculo de trabalho e sexo – Brasil, 2003**

Vínculo de Trabalho	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
CLT por tempo indeterminado	529	1093	1622	67
Servidor público	41	31	72	43
CLT por tempo determinado	0	3	3	100
Outros tipos de vínculo	86	156	242	64
<b>Total</b>	<b>656</b>	<b>1283</b>	<b>1939</b>	<b>66</b>

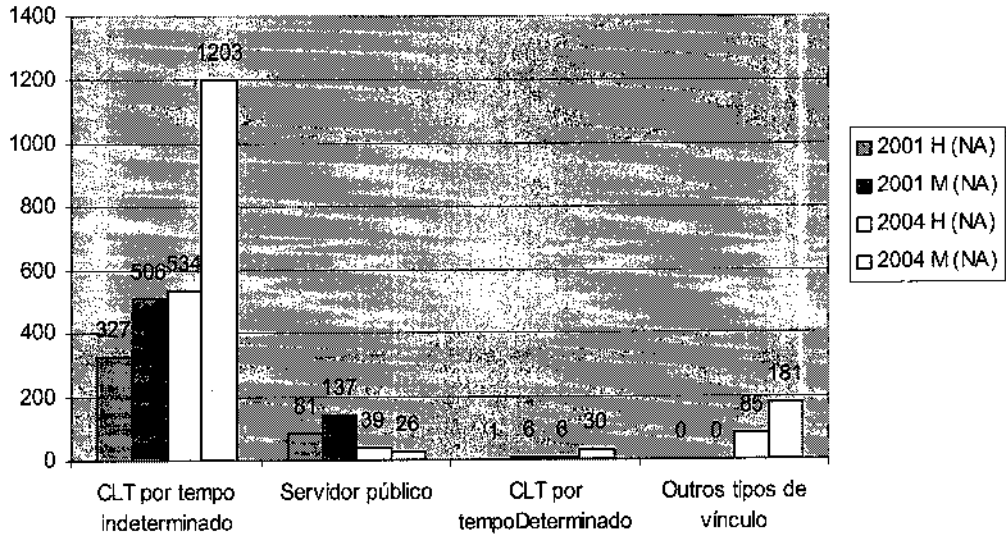
Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílilana Segnini.

**Tabela 9 – Emprego para profissionais da dança,  
segundo vínculo de trabalho e sexo – Brasil, 2004**

Vínculo de Trabalho	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
CLT por tempo indeterminado	534	1203	1737	69
Servidor público	39	26	65	40
CLT por tempo determinado	6	30	36	83
Outros tipos de vínculo	85	181	266	68
<b>Total</b>	<b>664</b>	<b>1440</b>	<b>2104</b>	<b>68</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílilana Segnini.

**Emprego para profissionais da dança, segundo vínculo de trabalho e sexo - Brasil, 2001 e 2004.**



Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Liliana Segnini.

**Tabela 10 – Emprego para profissionais da dança, segundo rendimento médio mensal e sexo – Brasil, 2001**

Rendimento Médio Mensal	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
Até 2 SM	139	256	395	65
Mais de 2 até 10 SM	216	303	519	58
Mais de 10 a 20 SM	48	78	126	62
Mais de 20 SM	11	4	15	27
<b>Total</b>	<b>414</b>	<b>641</b>	<b>1055</b>	<b>61</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílíana Segnini.

**Tabela 11 – Emprego para profissionais da dança, segundo rendimento médio mensal e sexo – Brasil, 2002**

Rendimento Médio Mensal	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
Até 3 SM	213	347	560	62
Mais de 3 até 10 SM	109	175	284	62
Mais de 10 a 20 SM	49	68	117	58
Mais de 20 SM	22	44	66	67
<b>Total</b>	<b>393</b>	<b>634</b>	<b>1027</b>	<b>62</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílíana Segnini.

**Tabela 12 – Emprego para profissionais da dança, segundo rendimento médio mensal e sexo – Brasil, 2003**

Rendimento Médio Mensal	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
Até 3 SM	453	885	1338	66
Mais de 3 até 10 SM	130	277	407	68
Mais de 10 a 20 SM	51	69	120	58
Mais de 20 SM	15	41	56	73
<b>Total</b>	<b>649</b>	<b>1272</b>	<b>1921</b>	<b>66</b>

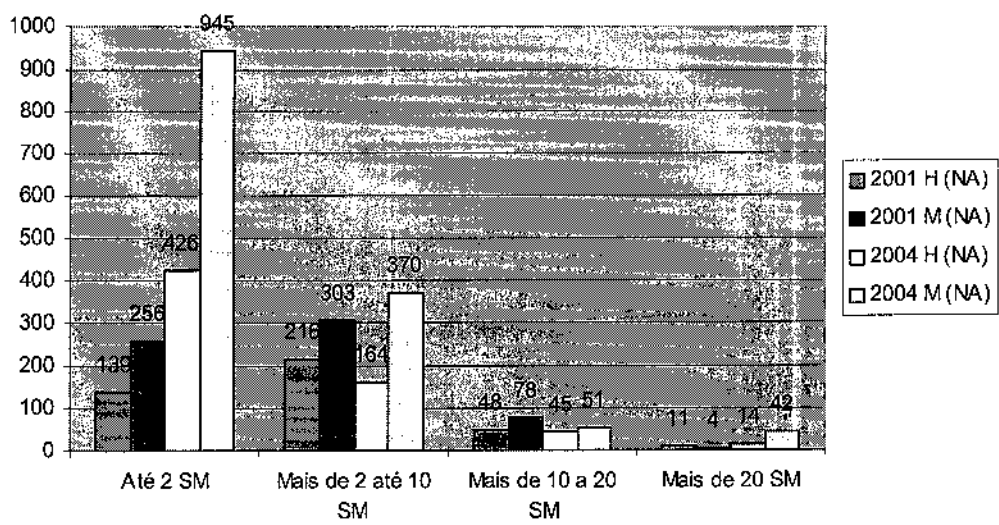
Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílíana Segnini.

**Tabela 13 – Emprego para profissionais da dança segundo rendimento médio mensal e sexo – Brasil, 2004**

Rendimento Médio Mensal	Homens (NA)	Mulheres (NA)	Total	Parcela de mulheres (%)
Até 3 SM	426	945	1371	69
Mais de 3 até 10 SM	164	370	534	69
Mais de 10 a 20 SM	45	51	96	53
Mais de 20 SM	14	42	56	75
<b>Total</b>	<b>649</b>	<b>1408</b>	<b>2057</b>	<b>68</b>

Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílíana Segnini.

**Emprego para profissionais da dança segundo rendimento médio mensal e sexo - Brasil, 2001 e 2004.**



Fonte: Ministério do Trabalho/RAIS. Elaboração: Lílana Segnini.