



1290001919



FE

TCC/UNICAMP R989t

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Katiuska Scuciato de Riz

**TRABALHO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM
DANÇA.**

158905007

Campinas

2004

Bibid 345161

UNIDADE:	F. E
Nº de identificação:	7001 UNICAMP
	2939t
V.	
TRABALHO:	1919
PE.	86/2005
C.	X
PIEQU:	29/11/05
DATA:	29/03/05
Nº CPD:	

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Riz, Kátiuska Scuciato de
R989t Trabalho e formação profissional em dança / Kátiuska Scuciato de Riz. --
Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador : Líliliana Rolfsen Petrilli Segnini.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Dança. 2. Trabalho. 3. Formação profissional. I. Segnini, Líliliana R.
Petrilli (Líliliana Rolfsen Petrilli), 1949-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

05-18

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Katiuska Scuciato de Riz

**TRABALHO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM
DANÇA.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do título em Pedagogia; sob a orientação da Dr. Liliana Petrilli Segnini, Departamento de Ciências Sociais Aplicadas à Educação, na Faculdade de Educação, da Universidade Estadual de Campinas.

Campinas

2004

Aprovado por

Profa. Dra. Liliana Petrilli Segnini
(Orientador)

Profa. Dra. Márcia Strazzacappa
(Segundo Leitor)

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho à minha
mãe que tanto lutou para que eu chegasse até
aqui.*

AGRADECIMENTOS

*Agradeço primeiramente à Deus pela força,
ao meu irmão pelas noites em claro ao meu lado,
à minha madrinha, que mesmo distante torceu por mim,
às minha amigas que me acompanharam nesta trajetória,
à Líliliana Segnini e a todo o grupo do Projeto Temático que me orientaram neste processo,
e principalmente ao meu namorado e à minha avó pelo apoio e carinho diário.*

RESUMO

A relação entre formação profissional, mercado de trabalho e relações de trabalho, assim como relações de gênero, dentro da área de Artes e Espetáculos, especificamente os profissionais da dança, foram o enfoque do projeto. O projeto abordou pesquisa bibliográfica, análise de dados quantitativos do IBGE, Ministério do Trabalho – RAIS/CAGED, SEADE/DIEESE, referentes à categoria profissional analisada; análise da Classificação Brasileira de Ocupações, entrevistas com profissionais da área, observações de ensaios destes.

A análise foi baseada na companhia de dança no Teatro Municipal de São Paulo (Balé da Cidade), pois, subvencionada pelo Estado, representaria a instituição que possibilita o maior grau de direitos vinculados ao trabalho no mundo da dança. Contudo pode-se perceber que esta não é uma realidade para os bailarinos, com poucos direitos vinculados ao trabalho, carreira instável, grande concorrência do mercado de trabalho, bem como a preocupação com o envelhecer do corpo (seus instrumento de trabalho submetido a uma árdua rotina) e o preconceito que os bailarinos de sexo masculino enfrentam por esta ser uma profissão estereotipada feminina.

Palavras-chave: Trabalho – Formação Profissional - Dança

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Do Corpo de Baile Municipal ao Balé da Cidade.....	4
1.1. Quando, como e por que este grupo é construído?.....	5
1.1.1 Quais as discussões que permeavam esta criação.....	8
1.1.2. A primeira fase.....	9
1.1.3 A segunda fase.....	11
1.1.3.1. As relações de trabalho.....	12
2. A Formação.....	17
2.1 O papel relativo das escolas na formação.....	17
2.2 Formação Continuada.....	22
2.2.1 A pedagogia na rotina.....	27
2.3. Relações de Gênero no acesso à formação.....	30
2.3.1. A historicidade em uma perspectiva de gênero.....	31
2.3.2. Formando Bailarinos.....	33
2.3.3. Gênero e Formação no Balé da Cidade de São Paulo.....	36
3. O trabalho no cotidiano do Balé da Cidade de São Paulo.....	42
3.1. A profissionalização.....	42
3.2 O que faz o artista na dança.....	44
3.3 Condições de trabalho.....	49
3.3.1. Financiamentos.....	50
3.3.2. As relações de poder.....	56
3.3.2.1. Hierarquia no trabalho da companhia.....	61
3.3.3 Condições e Direitos Empregatícios.....	64
3.4 Múltiplos trabalhos no cotidiano do bailarino.....	71
4. O corpo.....	73
4.1 Qual o significado do corpo para o bailarino.....	73
4.2. Cuidados profissionais.....	77
4.3 O envelhecimento.....	82
5. Participação em Movimentos Sociais.....	86
5.1 Encontro no Balé da Cidade.....	87
5.2 Os sindicatos.....	90
5.3. Associação dos Bailarinos do BCSP.....	92

5.4 I Encontro de Professores de Dança de São Paulo.....	94
5.5. I Fórum de Dança de Campinas.....	96

Considerações Finais

Referências bibliográficas

Anexos.

I- Classificação Brasileira de Ocupações 2002

II- Tabela de Serviço

III- Ficha Técnica do Balé da Cidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é analisar o processo de formação profissional e sua articulação com as relações de trabalho em um grupo de balé - Balé da Cidade de São Paulo.

Este grupo de dança constitui um objeto privilegiado de pesquisa por representar um dos mais prestigiados grupos de balé contemporâneo, vinculado a um teatro público, significando um espaço de formação de alto nível no país e de direitos vinculados ao trabalho. Neste sentido, trata-se de um grupo que vivencia condições de trabalho diferenciadas no precário e heterogêneo mundo da dança no Brasil.

A análise neste trabalho privilegia os seguintes aspectos:

- retrospectiva histórica, procurando localizar o momento da criação do Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo, em 1968, e sua transformação em Balé da Cidade de São Paulo, em 1974. Para tanto foram sistematizados trabalhos já realizados sobre o tema, complementados por documentos consultados.

- formação profissional dos bailarinos e bailarinas do Balé da Cidade de São Paulo. Este tópico recupera analiticamente as trajetórias de formação dos bailarinos que compoem a direção do Balé da Cidade de São Paulo, a coreografia composta por direção artística, *maitre* de balet e assistentes de coreografia; posteriormente, as trajetórias dos bailarinos intérpretes possibilitaram a subdivisão deste tópico nos seguintes subitens: formação profissional e o papel relativo das escolas na formação; a formação continuada destes bailarinos no ambiente de trabalho e a formação em relação ao gênero.

- o trabalho no cotidiano do Balé da Cidade e suas múltiplas relações, como hierarquização, condições e direitos vinculados a este trabalho, bem como a inserção do Balé da Cidade no mundo da dança.

- o corpo enquanto instrumento de trabalho e a relação do trabalhador com este instrumento, como os cuidados. O envelhecimento aqui também se torna uma questão a ser analisada, em sua relação com a carreira do bailarino.

- a dificuldade de participação dos bailarinos do Balé da Cidade em movimentos sociais, como Fóruns, Mobilizações e Encontros, realizados durante o curso da pesquisa.

Esta pesquisa foi desenvolvida inicialmente com pesquisa bibliográfica, para realizar o estado da arte sobre o tema, ainda pouco estudado no Brasil. Posteriormente articulou-se pesquisa quantitativa e qualitativa, buscando conhecer as condições desta profissão no país e a vivência deste trabalho por meio de observações de ensaios e espetáculos durante um semestre, construindo um importante material para a pesquisa, como o diário de campo. Além disso, houve a aplicação de um questionário junto aos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo, abordando as temáticas a serem analisadas. A realização de fotografias por uma bailarina e fotógrafa profissional permitiu também uma ampla visão sobre os aspectos abordados.

Assim, foi realizado também um levantamento quantitativo nas bases de dados do IBGE, Ministério do Trabalho – RAIS/CAGED, SEADE/DIEESE, referentes à categoria profissional analisada, bem como análise da Classificação Brasileira de Ocupações -CBO 2002. E para aprofundamento da pesquisa foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com profissionais da área, como diretores, coreógrafos, assistentes de

coreografia e bailarinos, no Balé da Cidade de São Paulo, incluindo também profissionais no Theatro Municipal de São Paulo e na Escola Municipal de Bailados.

companhias Original Ballet Russe, American Ballet, Companhia dos Bailados Russos de Monte Carlo, Les Etoiles de L'Opera de Paris, Companhia do Marquês de Cuevas, Ballet des Champs-Élysées, Bolshoi, Teatro de Dança de Wuppertal, Ballet du XX Siècle, Ballet Français de Nanc, The Alvin Nikolais Dancre Theatre, Paul Taylor Dance Company.

O fato de serem citados mais profissionais estrangeiros que brasileiros neste livro pode ser explicado pela construção do Theatro Municipal de São Paulo ter sido contruído objetivando ser um teatro para apresentação dos grupos que faziam *tournées* na América.(site oficial do Theatro Municpal, dezembro de 2004). Contudo, apesar do atual Balé da Cidade de São Paulo ter sido citado apenas uma vez, ele faz parte desta história, por sua criação em 1968 e suas inúmeras apresentações no Theatro Municipal de São Paulo.

1.1. Quando, como e por que este grupo é construído?

A Escola Municipal de Bailados de São Paulo foi criada em 1940 para atender à demanda de bailarinos para as temporadas líricas do Theatro Municipal, que eram um entretenimento muito apreciado pela população na época. Acreditava-se que por oferecer um ensino gratuito os alunos aí matriculados deveriam, em contrapartida, compensar dançando nestas temporadas. Para os bailarinos da Escola significava início da profissionalização, pois era um trabalho temporário que às vezes era remunerado irrisoriamente, além de resultar muitas vezes em carreira internacional, como no caso de Marília Franco. (Vallim, IN Couri, 2003). Contudo, Vallim (ob. cit.) afirma que todos os componentes para tais temporadas eram importados devido a não existência de profissionais capacitados na cidade. Desta forma seria mais econômico manter um grupo local para dançar as óperas destas temporadas a trazer bailarinos da Europa.

Esta pode ser uma possível explicação para a criação do balé da Cidade de São Paulo.

O Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo é oficialmente criado em 7 de fevereiro de 1968, pelo decreto 7.359.

“Artigo 1º - É criado no Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura o CORPO DE BAILE MUNICIPAL, o qual fará parte integrante dos corpos estáveis do Teatro Municipal, onde funcionará.

Artigo 2º - O CORPO DE BAILE MUNICIPAL será composto por 1 (uma) primeira bailarina, 1 (um) primeiro bailarino, 2 (duas) solistas femininas, 2 (dois) solistas masculinos, 20 (vinte) bailarinas e 10 (dez) bailarinos, além de 1 (um) coreógrafo, a quem competirá a direção do conjunto

Artigo 3º - Os integrantes do CORPO DE BAILE MUNICIPAL serão contratados, obedecidas as normas legais pertinentes, não podendo o prazo de vigência do contrato exceder a 2 (dois) anos, permitida porém a sua renovação

Parágrafo único - Observadas as normas legais vigentes, poderão ser contratados, ainda, elementos técnicos considerados indispensáveis à organização e funcionamento do CORPO DE BAILE MUNICIPAL.

Artigo 4º - AS despesas com a execução deste Decreto correrão por conta das verbas próprias consignadas no orçamento de cada exercício.

Artigo 5º - Este decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.” (DIAS, 1980, p.15)

Mas, este decreto foi apenas a legalização deste grupo. Assim, sua criação tem duas possíveis explicações, conforme explicitado anteriormente.

Em uma delas, o atual Balé da Cidade nasce vinculado à Escola Municipal de Bailado. Marília Franco (ex- primeira-bailarina do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e na época era Diretora da Escola Municipal de Bailados), disse, em entrevista ao pesquisador do IDART, Líneu Dias (1980) que o Brigadeiro Faria Lima objetivava não “*desperdiçar*” os talentos da Escola Municipal de Bailado, marcando o surgimento da idéia em criar o grupo. Assim, o Corpo de Baile Municipal foi uma criação do prefeito da cidade de São Paulo. (apud Dias, ob.cit.)

Em 1968 foi publicado no Diário Oficial um concurso público para bailarinos das escolas de São Paulo, Rio de Janeiro, para um teste que comporia o Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo. Nesta seleção, o desejo do Brigadeiro em “*aproveitar*” os talentos da Escola Municipal de Bailados foi realizado, pois conta Marília Franco que “*com exceção de uma ou duas*” em um grupo de 20 bailarinas, estas haviam sido formadas na Escola, afirmando a boa formação proporcionada por esta.

Outro aspecto interessante levantado por ela é que os rapazes foram trazidos por Jonhy Franklin do Rio de Janeiro, onde trabalhava quando recebeu o convite para ser coreógrafo deste grupo. Neste sentido, é provável a escassez de profissionais do sexo masculino na dança, em São Paulo nesta época, contudo pôde haver a intenção de não realizar um concurso público, por motivos diversos.

Mas a criação deste grupo, segundo ainda Marília Franco, concretizou-se devido ao fato da necessidade de um grupo para as temporadas líricas do Theatro Municipal, que até então eram dançadas por bailarinos não-profissionais, de alunas de nível avançado da Escola Municipal de Bailados.

Uma outra versão seria a de que o Corpo de Baile viria a garantir a continuidade da dança profissional em São Paulo (Vallim, ob.cit.), pois depois que o Balé do IV Centenário (marco na história da dança brasileira por ser o primeiro grupo de dança profissional no Brasil) havia sido dissolvido, em 1955, restaram apenas a Escola Municipal e o amadorismo das mestras de balé clássico. Assim, os bailarinos que faziam parte deste grupo não tinham campo de atuação, tornando-se uns professores, outros seguiram carreira no exterior, alguns mudaram de profissão ou foram trabalhar em programas televisivos. Depois nomes da primeira linha deste Balé voltaram para o Balé da Cidade.

1.1. 1. Quais as discussões que permeavam esta criação?

O estilo deste Corpo de Baile era clássico, com o objetivo de preservar este repertório (Sábato Magaldi, apud Dias, ob. cit.), de atender as temporadas líricas (Araripe Serra, apud Dias, ob. cit., p.22), ou mesmo por ser um ponto de partida, uma base para a formação dos bailarinos, pois não era possível *“começar um edifício de cima para baixo”* (Johnny Franklin, apud Dias, ob. cit. p.23), e confirmando Franco (apud Dias, ob. cit., p.24) *“o bailarino, tendo uma boa formação clássica, ele pode, no futuro, fazer a linha que quiser”*

Contudo havia contradições, quanto ao repertório a ser dançado, seja ela por um Corpo de Baile ter a função da criação e não da remontagem, seja pelo motivo de que para um grupo obter sucesso é preciso dançar diversos gêneros para atender a públicos diferentes, seja para poder empregar mais bailarinos (já que o repertório clássico exige de 70 a 80 bailarinos e o moderno se realiza com 20), ou mesmo pela inutilidade do clássico, pois *“Isso nunca pode exprimir os sentimentos humanos de hoje em dia”*, segundo Vítor Navarro (ex-coreógrafo do Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo), considerando o repúdio de alguns em obedecer aos padrões europeus, além do clássico brasileiro ser considerado uma tentativa mal feita de imitar a Europa, segundo Antônio Carlos Cardoso (apud Couri, ob. cit.)

Dançar com orquestra versus dançar com fita era também mais uma discussão que perpassava o meio artístico dos bailarinos, como um motivo de insucesso da companhia (Dias, ob. cit., p.30 -35). Assim,

“a passagem da orquestra para a fita gravada pode ter sido um dos motivos da decadência do Corpo de Baile Municipal, em sua primeira fase – se é que se pode falar em decadência de quem nunca chegou a nível muito alto (...). De fato o repertório clássico costuma ser dançado com orquestra (...). Contudo, está reconhecido que a Orquestra Sinfônica Municipal deixava muito a desejar (na época que este estudo foi feito), de modo que fica difícil avaliar se foi prejuízo ou vantagem passar da música ao vivo à fita gravada. (...) As músicas e execuções selecionadas pelos coreógrafos contemporâneos do Corpo de Baile dificilmente estariam ao alcance de uma orquestra qualquer. Além disso, a redução dos custos, aliada ao bom rendimento que pode ter a aparelhagem eletrônica, parece recomendar o uso da fita. Sempre é bom reduzir os custos, dado que, entre nós, as verbas para a arte são tradicionalmente curtas.” (idem, p.35)

Assim, a história deste grupo oficial é dividida por Dias (ob. cit.) em duas fases, a de repertório clássico e a de repertório moderno.

1.1.2. A Primeira Fase

A primeira fase deste grupo é compreendida do período de sua criação à 1974.

Os bailarinos, no início do Corpo de Baile do Theatro Municipal, trabalhavam das 9 horas da manhã às 15 horas com intervalo para refeição em torno de uma hora, sendo que a primeira hora era aula de técnica clássica. Mas este horário não era sempre seguido, geralmente os ensaios aconteciam até 13:30 horas, e às sextas-feira, quando não tinha espetáculo, ensaiavam até às 11 horas, e depois o coreógrafo continuava com uma aula, intitulada pelas bailarinas 'aula de chão'. Não trabalhavam nos dias seguintes aos espetáculos.(Dias, ob. cit.)

Estas seis horas de trabalho deveriam ser cumpridas por ser o bailarino do Corpo de Baile Municipal um funcionário público contratado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, e talvez seja este um dos motivos da baixa qualidade do grupo, pois mesmo as seis horas mostram-se insuficientes na visão de Ivonice Satie, bailarina. (Dias, ob. cit.)

O grupo estreou em uma temporada lírica e apenas um ano depois dançou autonomamente. Ainda assim, suas apresentações eram muito espaçadas e reservadas a horários matutinos e aos dias não-nobres da semana, mesmo com visitas ilustres. (Dias, ob. Cit.)

O fim da primeira fase teve diversos motivos, dentre eles o desentendimento entre os bailarinos e o coreógrafo (que impedia a vinda de outros coreógrafos), a falta de apoio financeiro, a falta de equipe técnica (coreógrafo era diretor, professor, figurinista, “até a cortina às vezes precisava puxar” (idem, p.37), e trabalhava em média 16 horas por dia). A situação se agravou quando o prefeito José Carlos de Figueiredo Ferraz decretou, em 1973 (o último ano de seu mandato), a realização de um concurso para renovação dos contratos dos bailarinos, que reagiram, porém sem êxito. (Dias, idem)

Nessa crise, Johnny Franklin saiu do Corpo de Baile, e entrou Antônio Carlos Cardoso, indicado por Marilena Ansaldi (bailarina e coreógrafa que foi primeiramente convidada para exercer tal função, a qual não aceitou por achar-se não inclinada a trabalho de ordens administrativas) a José Luiz Paes Nunes, então Diretor do Departamento de Cultura, o qual queria modificar o corpo estável.

“Cardoso, diretor de muitas virtudes, mostrou-se desde logo preocupado em estimular o surgimento de novos coreógrafos, para fornecer à sua companhia o alimento de que todas as companhias de dança necessitam - novas obras. Assim, foi por seu intermédio que o bailarino argentino Luis Arrieta teve suas três primeiras oportunidades importantes como coreógrafo”.(site oficial, 30 de março de 2004)

Este novo coreógrafo, de formação clássica, discordante do que havia acontecido até então, onde o coreógrafo era professor, diretor, etc., começou a formar uma

equipe. Convidou então, Vítor Navarro para a equipe, a trabalhar com ele, com a Marilena Ansaldi e com Iracily Cardoso.

“Encontrei uma companhia de funcionários públicos alheios à filosofia da dança, onde os homens faziam uma dança rudimentar. Consegui botar fogo na alma da companhia (...)” (Navarro, apud Couri, ob. Cit., 2003)

1.1.3. A Segunda Fase

Inicia-se então a segunda fase deste grupo, em 1974, a fase moderna, que se estende até os dias atuais.

Em virtude desta mudança de repertório muda-se o público: da elite paulistana para os jovens *“hipongas e combativos”* que dançavam e vibravam na platéia com o espetáculo, coerente com a realidade da época. Talvez Antônio Carlos tivesse a explicação para o fato: *“a censura não perderia tempo em julgar subversivo um balé do Teatro Municipal”*.(apud Couri, 2003, p.16)

O grupo não era mais um Corpo de Baile, portanto não deveria ser chamado como tal; assim em 1981 Luis Arrieta ao assumir a direção transformou o nome, que permanece até hoje: Balé da Cidade de São Paulo.

Toda esta mudança concedeu um longo e árduo trabalho, considerando a formação dos bailarinos, e o repúdio das bailarinas com este estilo de dança, não condizente com suas moral, pois para elas representava uma dança mundana, sem respeito no que condiz à relação entre homens e mulheres. Assim denúncias contra o Corpo de Baile,

especialmente contra Antônio Carlos, começaram a ser feitas, pela imoralidade, pela linguagem descabida, palavrões, sendo um lugar que uma moça não podia frequentar. Aos poucos estas moças foram saindo do grupo, e seus contratos não foram mais renovados em 1976.

Neste sentido, a trajetória de bailarinos saírem da Escola de Bailados e entrarem no Corpo de Baile, foi se esgotando.

Os bailarinos que ali chegavam, em sua maioria de formação clássica, eram preparados tecnicamente na dança moderna, estudavam outros estilos, e *“também seu preparo intelectual, a formação de uma mentalidade mais bem informada”* eram feitos. (Dias, ob. cit., p.61) Surge um novo problema, que é o tempo necessário para o ensino da dança *versus* o tempo para a montagem de coreografias, assim a formação foi acontecendo na prática.

“É aquela desgraça profissional, como deve ser o profissional de música, o profissional de teatro, que o camarada é obrigado a dar tantos concertos ou ensaiar tal peça, e o cara queria estar estudando dança, estar estudando não sei o quê, ou expressão corporal, qualquer coisa. Não pode, porque ele é um profissional.” (...) Quer dizer, um bailarino quando chega a ser profissional, ele já deveria ter esta formação, e ele não tem. Então, como ele não tem, a gente tem que, dentro dos meios que a gente pode, ocasionar tudo isso dentro do Corpo de Baile” (Dias, ob. cit., p.61 - 62)

1.1.3.1 As relações de trabalho

Nesta fase, há uma intensificação do trabalho destes profissionais, pois as aulas iam das 9 horas da manhã às 10:40, e eram aulas da técnica clássica devido à concordância no meio artístico na dança de ser esta técnica a base para a formação de um bailarino. Os ensaios, teoricamente, aconteciam até às 15 horas, mas os bailarinos voltavam à noite, pois este era um tempo curto, *“insuficiente para suprir as deficiências de formação*

dos bailarinos e para desenvolver atitudes de comportamento (atenção ao resto do grupo, percepção do espaço que o corpo organiza, sentir-se parte de um conjunto mais amplo) necessárias à boa execução de uma coreografia". (Dias, ob. cit., p.83) Não havia mais tempo de almoço, os intervalos eram de 5 minutos, além de ensaios aos sábados até às 13 horas. Em dia de espetáculos trabalham até às 13 horas, e voltavam à noite para o espetáculo.

Os salários foram sendo aumentados gradualmente, mas nesta segunda fase teve um aumento considerável, que, no entanto, segundo Ivonice Satie (Dias, ob. cit., p.88), não era suficiente para o sustento, e já que eles não tinham o direito de se aposentar, por serem contratados, deveriam ganhar mais, mesmo para poderem dedicarem exclusivamente à dança e se especializarem fora do grupo. Este aumento é referido à lei 8.401, de 8 de junho de 1976. A ajuda de custo estava inclusa, pois o bailarino comprava seu próprio material de trabalho, além da descrição do Quadro das Atividades Artísticas, que não havia sido feita até então.

Segundo esta mesma lei, os bailarinos que dançavam papéis de solistas receberiam uma gratificação, mas o Corpo de Baile não era mais formado por hierarquização de bailarinos, ao contrário do que pedia o decreto que criou o grupo. Assim as gratificações ficavam para bailarinos que dançavam solo; mas quando se recebia, recebia atrasado. *"Por isso eu dou aula"* (Patty Brown -bailarina, apud Dias, ob. cit., p.95).

Em 1994, os bailarinos entraram em greve, suspendendo as apresentações de uma semana por estarem a três meses sem receber salários. Assim, o então prefeito de São Paulo, Paulo Maluf, demitiu-os. (Dias, ob. cit)

As contratações eram feitas anualmente e renovadas automaticamente, a não ser quando comunicado o desinteresse pela contratação com o prazo de um mês de

antecedência. Estas contratações eram realizadas de dois modos. As contratações feitas com verbas de terceiros, principalmente a dos estrangeiros, que eram em menor número, correspondendo à quantidade limitada de verba, distribuída anualmente; assim impedia melhor estruturação do quadro de artistas. Os bailarinos contratados por esta verba eram sugeridos pelo coreógrafo, que lhes atribuía uma nota de empenho, e autorizados pelo diretor do departamento. E as contratações feitas com verba civil, que eram feitas através do Departamento de Administração do Município.(idem)

Já os coreógrafos, na época dois coreógrafos fixos, eram contratados anualmente determinados os números de coreografias. O coreógrafo convidado era um prestador de serviço, assim como o figurinista.(ibidem)

Contudo, apesar desta situação de trabalho ser precária, os bailarinos, assim como hoje, acreditavam que a situação de efetivo pode causar estagnação na carreira, pois o profissional se acomoda com o emprego e não busca aprimorar sua atuação profissional; além disso, acreditavam que a aposentadoria exige um longo tempo de trabalho e esta profissão tem uma duração relativamente curta se comparada às outras, conforme Dias (ob. cit.) Assim este autor acredita que este seja o motivo da estagnação do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Uma discussão sobre este aspecto, pela perspectiva dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo será realizada ao longo deste trabalho.

Talvez, um dos maiores problemas que enfrentava o Corpo de Baile Municipal fosse a estrutura burocrática que uma instituição vinculada à prefeitura deva se submeter. Esta estrutura, na opinião dos artistas do Corpo de Baile é um pouco lenta e atrapalhava nas contratações, criação de figurino, ensaio no palco do Theatro, gravações, cenografia. Arrieta (apud Couri, ob. cit.) conta que para cada gasto era preciso um requerimento, portanto ele pagava com seu próprio dinheiro e depois esperava o parecer

jurídico, para que não atrapalhasse no percurso das criações. *“Então, submeter essa estrutura própria de criação artística a uma estrutura burocrática da Prefeitura é para enlouquecer todo mundo...”* . (Sábato Magaldi, Secretário Municipal de Cultura em 1980, durante o mandato do Prefeito Reinaldo Emídio de Barros, apud Dias, ob. cit.)

E uma grande conquista que se deu na administração do prefeito Prof. Miguel Colasuonno, foi a transferência do Corpo de Baile Municipal para um prédio próprio. Significou bastante, lembrando que este grupo ensaiava em um salão na Escola de Bailado, e durante um mês ensaiaram no Teatro Paulo Eiró, em Santo Amaro, para o qual um ônibus fretado levava e buscava os bailarinos.

Diversos diretores construíram e marcaram a história do Balé da Cidade, como Johnny Franklin (1968 a 1974) Antônio Carlos Cardoso (1974 a 1980), Luis Arrieta (1981 a 1988), Rui Fontana Lopes (1989 a 1992), Klauss Vianna, Julia Ziviani, Ivonice Satie (1993 a 1996), José Possi Neto (1997 a 1999) e a atual diretora Mônica Mion.

Klauss Vianna, segundo Francisca Ponzio (IN Couri, ob. cit.), possibilitou uma diferença vital para o Balé da Cidade, pois não fazia dos bailarinos apenas intérpretes de sua obra, mas os fazia pensar, sentir, discutir, criar, enfim, transcender a técnica, por um método desenvolvido por ele autodidaticamente. Deste modo, durante sua gestão foi freqüente a estréia de novos espetáculos.

Importante ressaltar que o embate clássico – moderno mostrou-se mais uma vez em sua administração, pois Vianna recebeu um comunicado informal da Prefeitura dizendo que a companhia oficial do Theatro Municipal de São Paulo deveria dançar clássico, como a do Rio de Janeiro. Portanto, Klauss Vianna se despediu e publicou um manifesto a respeito, assim como os bailarinos se manifestaram em entrevistas.

Ziviani criou um grupo experimental dentro da companhia principal, e Satie, criou a Companhia 2, para possibilitar aos bailarinos e intérpretes mais velhos do elenco um repertório e uma proposta de trabalho que aproveitassem ao máximo a experiência acumulada em sala de aula e palco.

No entanto, no final da década de 80, a companhia, segundo Rui Fontana Lopes (site oficial, 30 de março de 2004), encontrava-se em perigo de estagnação, por problemas na gestão de Arrieta, e explica:

“A despeito de seu imenso talento para criar balés, capacidade que elogiei repetidas vezes na imprensa escrita ao longo de meus dez anos como crítico de dança, suas virtudes como coreógrafo eram mais abundantes do que suas habilidades como diretor. Penso que desvencilhado das múltiplas e complexas responsabilidades de dirigir uma companhia como o Balé da Cidade, Arrieta se mostrava mais à vontade para oferecer o melhor de si, que é criar bons balés e obras de grande impacto, essa sim sua vocação inextricável.

Assim, parecia-me que começava a faltar ao Balé da Cidade aquelas que sempre haviam sido suas três características mais admiráveis: o perfil multicoresográfico do repertório, a abertura para vários criadores e linguagens, e a ousadia de enfrentar territórios artísticos desconhecidos. Ademais, a companhia padecia de crônicas dificuldades e carências no que dizia respeito às condições técnicas, administrativas e operacionais de trabalho.”

Por estas gestões, certamente a situação do grupo, em alguns aspectos se encontra diferente. A ascensão na carreira internacional, por exemplo, se iniciou em 1996, na Bienal de Dança de Lyon durante a gestão de Ivonice Satie. Esta Bienal foi a porta de entrada do Balé da Cidade para o mundo. Atualmente ao grupo realiza *tournées* em diferentes países.

“Atualmente com 39 bailarinos e uma equipe técnica e administrativa extremamente enxuta, o BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO é um exemplo de excelência artística, técnica e administrativa, reconhecido tanto no Brasil quanto em todos os outros países onde a Companhia tem se apresentado em sua profícua carreira internacional.

Com casas lotadas em todas as suas apresentações, críticas entusiasmadas e um repertório que inclui obras dos mais renomados coreógrafos de seu tempo, o BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO atinge um público de mais de 100.000 pessoas em seus 100 espetáculos anuais.” (Lopes, site oficial, 30 de março de 2004)

2. A FORMAÇÃO

Este capítulo visa recuperar as trajetórias de formação profissional dos bailarinos, bem como dos bailarinos que compõem a direção artística, assistência de coreografia, o professor convidado e o *maître* de ballet do Balé da Cidade de São Paulo. Esta trajetória será analisada em relação ao relativo papel das escolas de dança, e de acordo com o gênero.

2.1. O papel relativo das escolas na formação

Os bailarinos podem trilhar diversos caminhos para se formarem profissionalmente. Apesar de todos estes caminhos possíveis a serem percorridos pelo profissional da dança, Antônio Carlos Cardoso (apud Dias, ob. cit., p.63) se referindo à década de 70, afirma que *“a formação do bailarino brasileiro ainda é inexistente”*. E atualmente?

Neste sentido, neste tópico analisaremos o papel relativo das escolas de dança no caminho seguido pelos bailarinos estudados.

Os profissionais da dança, segundo Informativo do Fórum Nacional de Dança, se formam pelo ensino informal, através dos cursos livres em estúdios academias, escolas de dança. No entanto, por não terem certificados profissionais, precisam obter o DRT, que consiste no registro profissional no Ministério do Trabalho, para poderem trabalhar em algumas companhias e escolas de dança; assim estes artistas passam por um

exame, uma avaliação do Sindicato dos Artistas (SATED) ou, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, pelo Sindicato de Dança (Sindidança).

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

No Brasil o Curso Superior em Dança, existe desde 1956, pioneira foi a Universidade Federal da Bahia, contudo este curso nasce com “Seminário de Dança” onde artistas e pensadores alemães trabalhavam. Os cursos superiores em Dança foram regulamentados em 1971 quando a proposta curricular desta Universidade serviu como base para a resolução s/n de 18/8/71, do Conselho Federal de Educação. Somente em 1984 a segunda faculdade (privada) de Dança surge em Curitiba e em 1985 o curso de Dança da Unicamp é o primeiro do estado de São Paulo, juntamente com a PUC Paraná. (Navas, I Fórum de Dança de Campinas)

Atualmente, no Brasil existem 12 cursos de Ensino Superior em Dança reconhecidos pelo Ministério de Educação e Cultura, que organiza as Leis de Diretrizes Curriculares integradas à área de arte, assim como as diretrizes do ensino fundamental e médio de dança. Pós-graduação também pode ser um caminho a ser percorrido pelos estudantes da dança. Estes cursos, segundo Cássia Navas (I Fórum de Dança de Campinas), validam a dança enquanto conhecimento e profissão, e promovendo conseqüências para o mercado de trabalho, como mais profissionais no mercado, maior qualificação destes profissionais, e mesmo a ampliação deste mercado para a área do ensino formal em dança.

Não se conhece ao certo o motivo do surgimento destes cursos superiores em Dança, mas Strazzacappa (s/d) levantou algumas hipóteses, como: a influência dos Festivais Internacionais de Dança, que possibilitaram ao público brasileiro o contato com

os mais diversos estilos de dança; o crescente apoio à área de dança dado pelas instituições de fomento (bolsas para pesquisa, estudo e/ou criação cênica, por exemplo); a criação de grupos de pesquisa em dança em estúdios e escolas particulares; a ampliação do oferecimento de cursos de dança nas oficinas culturais; a atuação dos graduados em dança pelas faculdades já existentes, entre outros.

Os cursos superiores ampliam a formação e a área de atuação dos profissionais, pois para o ensino de artes nos ensinos fundamental e médio, obrigatório, é preciso ser Licenciado em alguma área da Arte, para formar o cidadão. (Nova Lei de Diretrizes e Base da Educação)

Apesar do grande abismo entre o ensino formal e informal, mais especificamente entre as universidades e as academias, colocado pelos profissionais da dança no I Fórum de Dança de Campinas, há uma concordância entre os artistas da dança que ambas as modalidades de ensino são necessárias e complementares. Os cursos livres são essenciais no que concerne à formação inicial, técnica e artística dos futuros profissionais da dança, além de ser pré-requisito para os profissionais que queiram complementar sua formação em cursos superiores – afirmação realizada devido aos exames de aptidão exigidos pelos cursos superiores.

Na dança o que importa são as experiências, os conhecimentos adquiridos, não existindo uma meritocracia, onde os diplomados são mais reconhecidos no mercado de trabalho. (Terra, 2004). Um fato que ilustra esta constatação é que antes de uma audição, como acontece no Balé da Cidade, os candidatos devem enviar seus currículos, para conhecer a trajetória das experiências dos candidatos, de acordo com um dos bailarinos entrevistados no Balé da Cidade de São Paulo.

Outro caminho a ser percorrido é os cursos profissionalizantes, como o promovido pela Escola Municipal de Bailados (EMB), que não é vinculada ao MEC, apenas à Secretaria Municipal de Cultura, portanto possui regimento interno próprio. Os alunos, que cursam paralelamente o Ensino Médio ou Fundamental, fazem o curso com duração de 8 anos, onde a idade para o processo seletivo que avalia as condições físicas, criatividade, tipo e estrutura físicos, é de 8 a 10 anos. Contudo até a idade de 13 anos é possível a inserção, se a criança já conhece a técnica clássica de dança. O exame é vinculado ao Hospital Municipal do Servidor, que avalia as condições físicas da criança.

O número de alunos no ano de 2003 era em média 420, com aproximadamente 20 desistências. Na Escola são formadas 4 turmas para cada ano da seriação, duas no período da manhã e duas no período da tarde. No entanto, aos poucos vai acontecendo uma seleção entre os alunos, quando a "fantasia de sair dançando logo no primeiro ano" se desfaz, ou quando os pais percebem o grau de exigência do curso, dos professores, dos conteúdos (que são disciplinas diversificadas e não apenas aulas de balé clássico) e que a criança passa mais tempo na escola do que pensavam que passaria, segundo a diretoria da Escola. Sendo o objetivo do curso formar o bailarino profissional o currículo tem por base o balé clássico, mas outras diversas técnicas também são ensinadas, assim seu diploma é reconhecido pelo Ministério do Trabalho e da Educação.

O mesmo motivo de desistência das crianças deste curso trouxe conseqüências para o curso técnico de dança da Escola de Ballet Lina Penteadó, em Campinas, reconhecido pelo MEC, que terminou após ter diminuído o número de alunos, aumentando o custo do curso para os futuros profissionais da dança.

Escolas como estas podem ser encontradas, segundo a diretoria da Escola Municipal de Bailados, em Santo André, Ourinhos, São Caetano, Santos, Rio de Janeiro

(Escola Estadual de Danças), Belo Horizonte (Escola do Palácio das Artes), Curitiba, Londrina, sendo que na capital paulista esta é a única.

Os bailarinos do Balé da Cidade são formados em instituições informais, em sua maioria, como academias, estúdios, workshops, entre outros. Os que constuíram uma formação formalizada, o fizeram por meio de escolas técnicas, de arte ou especificamente de dança, conservatórios, e somente uma bailarina cursou nível superior em dança. Assim, no questionário somente 3 bailarinos afirmaram serem diplomados em dança.

Esta bailarina do Balé da Cidade, afirma que é uma das poucas bailarinas da companhia que se formou em *uma escola de dança* (no sentido de uma escola formalizada), contudo os bailarinos são considerados muito bons no meio artístico, mesmo sem esta referência de escola formal.

(...)“*têm muitos bailarinos que tem instinto, dançam por instinto, não por uma escola, então realmente, acho que às vezes não é tão necessária assim.*” (bailarina do Balé da Cidade, 2004)

A afirmação acima mostra que a escola formal não é tão importante, o que importa é o momento que o bailarino dança, pois para entrarem no Balé ou em outras companhias eles passam por uma audição, que avalia a *performance* do profissional.

Outro aspecto que pode ser ressaltado ao se observar o site do Balé da Cidade é que apenas 44% dos bailarinos da companhia I citaram nomes de instituições de formação em dança, dentre elas instituições formais, como conservatórios, escolas técnicas, escolas estaduais e municipais, e instituições informais, como estúdios e academias. No entanto todos os bailarinos citaram uma grande quantidade de nomes de professores e coreógrafos importantes.

Isto mostra o quanto a formação do bailarino na prática é de extrema importância, além de seus 'mestres' terem grandes influências neste processo, tanto no aspecto formativo, quanto no aspecto *status*. Assim, o professor, e não a instituição escola, é sempre citado na formação do artista em dança.

A formação internacional, um dos caminhos possíveis, foi encontrada em pequena quantidade, pois apenas 20,0% dos bailarinos possuem alguma formação internacional, em academias, escolas privadas ou estatais de dança.

Nestes caminhos percorridos, em geral a formação da bailarina é de 8 a 9 anos inicialmente, enquanto a do bailarino é em média 3 anos, antes da profissionalização. Contudo esta formação não se completa, pois o bailarino durante sua prática profissional continua a se formar, seja paralelamente ao trabalho, seja por meio deste trabalho.

Neste sentido, o tópico a seguir analisará esta formação continuada dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo.

2.2 A Formação Continuada

Conforme afirmado anteriormente, a formação do profissional não se completa jamais, sendo esta compreendida na prática do próprio trabalho profissional. Assim, na rotina dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo foi possível observar a construção deste conhecimento, que forma o bailarino.

Por ser de concordância no mundo da dança que a formação no balé clássico promove uma grande base para o bailarino, independente do estilo da dança,¹ no Balé da Cidade todos os bailarinos sempre iniciam o trabalho com uma hora de aula de balé clássico diariamente, lembrando que não é obrigatória. Segundo Inês Bogéa (I Fórum de Dança de Campinas) a maioria das companhias faz aula de balé clássico para se manterem, para manterem os corpos uniformes, para conhecimento do vocabulário técnico e aquecimento geral do corpo antes de iniciar os ensaios, evitando que o bailarino se machuque.

A rotina destes trabalhadores tem uma forte influência nesta formação, principalmente no que concerne à disciplina. Apesar do escasso tempo de descanso durante o expediente de trabalho, os bailarinos aproveitam o período para fazer alongamento, exercícios, treinar alguns passos, lembrar a coreografia, estudar.

“Quem dança não pode rejeitá-la [disciplina], porque começa na barra e dura a vida inteira. Mas essa disciplina, livremente escolhida, é a mesma para todos nós. Tem caráter sagrado, pois a dança é uma religião.” (Béjart, apud Portinari, p.92)

A formação durante o período de trabalho também é realizada por meio de professores e por coreógrafos de técnicas de dança diversificadas, bem como pelo intercâmbio entre bailarinos, que possuem formações diversas, durante os ensaios. Foi possível observar os bailarinos do Balé da Cidade durante o trabalho ensinando uns aos outros.

¹ Embora a professora de balé moderno da Escola Municipal de Bailados, nos tenha dito que os alunos fazem o clássico por muito tempo (na estrutura curricular da Escola) e quando chegam na disciplina de balé moderno já estão moldadas, “duras”. Contudo esta professora, que dançou balé clássico por bastante tempo, disse que nunca o abandonou, pois a técnica clássica é bem estruturada e dá forças ao corpo do bailarino.

Este intercâmbio entre os profissionais não se constituiu somente na formação inicial dos bailarinos, mas também pelos trabalhos realizados por estes antes de comporem o elenco do Balé da Cidade. Apenas três bailarinos do Balé, o que representa 9,0% do grupo, não trabalharam em outras companhias antes do Balé da Cidade, mas a maioria passaram por múltiplas experiências, principalmente em companhias brasileiras (sendo as mais relatadas o Balé Stagium e Cisne Negro Cia de Dança).

No que concerne à experiências em companhias internacionais, apenas 24,1% dos bailarinos (seis bailarinos) a tiveram, o que significa um número não expressivo ao pensarmos na totalidade da companhia. E um fato interessante é quando, nas informações do *site* e, principalmente nos questionários, os bailarinos colocam as apresentações com o Balé da Cidade enquanto experiência internacional. Talvez represente a importância de uma experiência internacional no currículo de um bailarino, ou mesmo indique o não entendimento da questão.

A formação continuada é um dos pontos fortes do Balé da Cidade, citados por Couri (ob. cit.) e por bailarinos entrevistados. A companhia sempre apostou em workshops e traz diferentes coreógrafos e professores. Mônica Mion (I Fórum de Dança de Campinas) disse que os bailarinos chegam à companhia sem formação completa, principalmente em dança contemporânea, por isso tal investimento em formação continuada.

Durante a observação de campo, foi vivenciado a vinda de diversos coreógrafos e professores convidados para trabalhar no Balé. Neste tempo de pesquisa diversos workshops aconteceram, ressaltando a discussão de outros profissionais não-ligados ao Balé da Cidade com os bailarinos do grupo.

Os bailarinos entrevistados afirmam que esta grande diversidade que abriga a companhia impede um maior aprofundamento em algum estilo de dança. Katz (2003) ao criticar a compra de coreografias de Ohad Naharin pelo Balé da Cidade satiriza: "*assim o elenco, finalmente, terá chance de amadurecer na construção de uma linguagem*" e analisa:

"Ninguém dança bem tudo, não há bailarino capaz dessa proeza. O corpo pede tempo e familiaridade para dar conta da tarefa de dançar com densidade artística. E basta uma rápida olhada na lista de obras do Balé da Cidade para identificar uma taxa de dispersão acima do desejável para uma companhia de seu porte e responsabilidade".

Este fato pode ser analisado como uma distinção entre o tempo sentido pelos bailarinos para apreensão da coreografia e o tempo sugerido pela direção, assim como Thompson (apud Sennet, 1999, p.43) descreve que "*no capitalismo moderno os empregados sentem uma distinção entre o tempo do patrão e seu próprio tempo*", sugerindo a intensificação do trabalho.

A diversidade de coreógrafos também é apontada pelos bailarinos entrevistados como parte desta formação profissional. Assim, "*uma companhia de balé não pode se prender a um único coreógrafo (...) Porque o coreógrafo, ou melhor dizendo, o criador, ele se repete. (...) Deve haver o conservador de repertório e, simultaneamente, convite a novos coreógrafos.*" (Lia Marques apud Dias, ob. cit., p.28- 29).

Isto depende da gestão, como contou um professor convidado pelo Balé da Cidade; ele também relata que nesta gestão há uma "*abertura*" a diferentes estilos de coreógrafos, contribuindo para a formação do bailarino. Norma Couri (2003) também acredita que este intercâmbio enriquece os bailarinos, pela versatilidade e aprimoramento técnico, embora perceba também que os bailarinos reclamam a pouca chance que têm de coreografar, ao se importar coreógrafos europeus.

Enquanto o Balé da Cidade compra coreografias internacionais, os bailarinos advertem que não têm chances de coreografar. Não seria este o momento, sendo o Balé da Cidade uma companhia de grande visibilidade, de validar nomes de coreógrafos brasileiros?

Opinião esta contraditória à opinião de um bailarino entrevistado durante a pesquisa no Balé da Cidade, que também coreografa para a companhia. Tal coreografia fez parte do espetáculo apresentado no Teatro Castro Mendes em Campinas, no ano de 2004, entre outros espetáculos apresentados pelo grupo, durante a realização da pesquisa.

A atual diretoria do Theatro Municipal de São Paulo, segundo Couri (ob. cit.), pretende criar um *atelier* coreográfico, como o fez o Teatro Guaíra de Curitiba, preservando assim um espaço de criação permanente, e desvendando a crença brasileira de que arte é um dom nativo, quando a arte estuda-se, aprende-se. A justificativa é que os bailarinos devem ser versados em outras artes para aprimorarem a dança.

Alguns bailarinos projetam sua formação e continuidade na carreira para este desejo de coreografar. Este desejo, e a falta de oportunidade para expressá-lo, leva bailarinos a abrirem suas próprias escolas, além da oportunidade de se viver da dança, segundo Cássia Navas (I Fórum de Dança de Campinas). Este não foi um aspecto observado nos profissionais do Balé da Cidade, pois alguns coreografam em outros espaços privados, que não seus².

² Estes múltiplos trabalhos serão discutidos no próximo capítulo.

2.2.1. A pedagogia na rotina

O estilo de aprendizagem depende de cada bailarino, há bailarinos que imitam o coreógrafo enquanto aprendem, e há bailarinos que apenas observam enquanto o coreógrafo está mostrando a coreografia.



Foto: Silvia Machado, 2004. Na frente, o coreógrafo convidado, e atrás os bailarinos em processo de apreensão da coreografia.

Neste sentido, também difere a maneira que os coreógrafos e assistentes de coreografia passam a coreografia. Um coreógrafo convidado pelo Balé e os assistentes de coreografia e ensaiadores ensinam a coreografia separada da música, por exemplo.

Estes ensinam passo por passo, devagar, sem música. Depois que o passo foi apreendido é que a música é inserida, em partes. A etapa seguinte é a 'limpeza' da coreografia. Em seguida os bailarinos ensaiam no palco onde acontecerá a apresentação para a marcação espacial deste.

Quando a apresentação é realizada juntamente com os outros corpos estáveis, como a Orquestra Sinfônica e o Coral, antes do espetáculo acontecem ensaios dos participantes em conjunto, conforme observado no espetáculo *Magnificat*, *Salmos* e *Adagietto* para comemoração do aniversário de São Paulo.

O trabalho do bailarino para um espetáculo pode ser realizado de duas maneiras: se for uma remontagem de uma obra ou se a obra está sendo criada naquele momento para aquela companhia.

Para a criação de um espetáculo, que demora em média 2, 3 meses, o processo depende do coreógrafo, conforme exemplos citados acima.

Quando o coreógrafo monta a obra na companhia, é preciso que ele conte tudo sobre a coreografia, todo um material é gravado, filmado, anotações são guardadas, pois a manutenção da coreografia é responsabilidade da companhia; e segundo Ana Teixeira os assistentes de coreografia têm um papel muito importante nesta manutenção de repertório. As fases de criação de uma coreografia são dependentes do estilo de cada coreógrafo.

Os espetáculos acompanhados durante este primeiro ano da pesquisa foram remontagens. Assim será feita a descrição de como são realizadas as etapas de um

espetáculo, que apenas se concretiza no palco, sendo este último momento de satisfação e amedrontamento inicial, principalmente na estréia, segundo uma bailarina do Balé.

O assistente de coreografia ensina o vocabulário daquela coreografia, juntamente com a contagem. Em seguida coloca-se a música e conseqüentemente a marcação espacial.

Esta marcação espacial é refeita nos palcos do teatro que vão dançar, pois os palcos possuem dimensões diferentes, como os palcos europeus, que acostumados com grandes óperas, são, em média, três vezes maiores que os brasileiros.

A repetição dos movimentos tem dois significados para os bailarinos: a memória corporal e a re-construção do movimento pensada pelo coreógrafo no corpo do bailarino. Para um bailarino que está a um tempo sem dançar, a seqüência dos passos está a todo tempo sendo lembrada pela memória, reorganizando internamente o corpo. A concentração e o olhar para o próprio corpo são elementos importantes neste processo.

Nesta última semana, os bailarinos ensaiam todas as obras a serem apresentadas na sua seqüência e pausa exatas, para situarem seus corpos com aquele tempo.

Este processo de trabalho, como rotineiro, repetitivo, pode ser compatível com a concepção de rotina de Diderot que acredita que pela repetição e pelo ritmo, o trabalhador pode alcançar, "a unidade mental e manual no trabalho" (apud Sennet, ob. cit., p.38). Rotina para este autor significa aprendizagem por repetição, não sendo somente uma tarefa repetida mecanicamente por um longo tempo. E um exemplo colocado por ele que justamente é o caso dos bailarinos, segundo os mesmos, é que um ator ao repetir sua fala várias vezes exprime as profundezas de seu papel.

Esta concepção é diferente da concepção de Smith, que acredita que a rotina embrutece o homem, ameaça degradar seu caráter, assim como Marx referindo-se à

alienação do trabalho.(apud Sennet, ob. cit.) Neste sentido, a rotina intensificada do Balé da Cidade, ou em trabalhos fora do grupo, constitui-se um importante elemento para a aprendizagem destes bailarinos, mas também os compreendem em um tempo que não lhes permite maiores vínculos a movimentos sociais no que concerne à sua profissão.

2.3 Relações de Gênero no acesso à formação

Entre os profissionais da dança a divisão sexual do trabalho é observável, contribuindo para a compreensão da própria profissão e sua articulação com a sociedade. A dança é compreendida como um universo feminino pela sociedade, e os homens que dele participam são freqüentemente estigmatizados como homossexuais.

Segundo Kergoat (2002) gênero pode ser compreendido à medida que *“os grupos sexuais não são produtos de destinos biológicos mas antes constructos sociais; estes grupos constroem-se por tensão, oposição, antagonismo, em torno de um desafio, o do trabalho”*. Fundamentam-se sobre uma hierárquica relação entre os sexos, uma relação de poder e dominação, enfim uma relação social.

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

Contudo, Kergoat nos alerta que a implicação dessa forma social de divisão de trabalho pode ser percebida por meio de dois princípios organizadores: o de separação e o de hierarquias. Sendo assim, na sociedade existem trabalhos que são de homens e

trabalhos que são de mulheres, sendo que os primeiros valem mais, tanto em termos econômicos quanto *status*. Estas relações de gênero são determinantes nas hierarquias no mercado, que expressam uma organização social das atividades de trabalho no decorrer da história. (Segnini, 2000)

No mundo da dança esse assunto é tema de discussões. Um exemplo disso é quando na 7th Dance and the Child International Conference, em Kuopio, Finlândia, no ano de 1997, “meninos e dança” foi o tema de uma das palestras, a qual foi ministrada por Susan Stinson (1998 a) – uma mulher, discutindo a participação dos meninos nas aulas de dança, que ainda é muito permeada destes preconceitos sociais.

A profissão dos bailarinos é uma profissão estereotipada feminina. O filme “*Billy Elliot*”³, de Stephen Daldry, lançado em 2000, que a partir de uma linguagem cinematográfica, retrata esta realidade vivida por um garoto que enfrenta o preconceito de sua família para realizar seu sonho de ser bailarino, pois para sua família os papéis sexuais são imutáveis, vinculados ao sexo biológico. A narrativa do filme acontece em 1984, mas a discussão é ainda, infelizmente, atual.

2.3.1.A historicidade em uma perspectiva de gênero

Algumas premissas históricas podem apontar a raiz desta concepção social do masculino na dança. Porém serão descritos apenas alguns fatos pontuais quanto a este aspecto.

³ Sobre uma análise mais intensa do filme ver ANDRAIDE (2002)

No século XII, nos castelos, se inicia a dança aos pares, lenta e solene. No entanto faltavam homens no castelo, por estarem em cruzadas ou guerreando, surgindo assim uma dança somente de damas. Dança, assim, passa a ser um universo feminino. (Portinari, 1989).

Já na França, sob Luís XIII, as mulheres participavam apenas das danças de salão, banidas do ballet em nome do decoro. Os papéis femininos eram feitos por homens travestidos.

No entanto, no século XVII, o rei da França abre uma escola de balé para seus súbitos, mas como o balé não era uma atividade remunerada, as bailarinas que participavam desta escola tinham seus “protetores”, que lhes sustentavam. Naquele período, esta atividade era mal vista pela sociedade, como sinônimo de prostituição, havendo poucas mulheres participando do espetáculo, chegando ao extremo, mais uma vez, dos homens se travestirem de mulheres. (Portinari, ob. cit.)

Contudo, em 1713, o rei da França, Luís XIV abre escola de balé para as mulheres, significando a primeira escola para as mulheres, sem contar os conventos, e a profissão passa a ser remunerada. Desta forma mais mulheres foram se integrando à dança, pois elas passam a ter uma profissão oficial e uma certa autonomia. (Portinari, ob. cit)

Assim, no final do século XVIII, com a expansão da produção no mercado, observou-se uma grande quantidade de trabalhos para os homens, com salários mais altos. A dança torna-se assim, o espaço das mulheres. (Soares, 2002)

No romantismo, há uma predominância da figura feminina, que “*terá no parceiro apenas um chevalier servante*” para ressaltar a sua leveza e imaterialidade. As mulheres passam a executar saltos que antes eram monopólio masculino. E em 1870, esta decadência masculina na dança torna-se clara, quando em um espetáculo, Coppélia, havia

mulheres travestidas de homens: ao contrário do fato observado séculos anteriores. (Portinari, ob. cit.)

Outro fato histórico importante que concretiza este preconceito com relação ao gênero na dança é quando Klauss Vianna, bailarino e professor de dança, em sua passagem pela Escola Municipal de Bailados de São Paulo abriu turmas à noite, para 200 rapazes, e contudo, seis anos depois, em 1986, Jânio Quadros proibiu a entrada de bailarinos, ditos homossexuais, na Escola Municipal de Bailados, segundo Couri (2003). Este autoritarismo foi denunciado à imprensa por Vianna, que foi agredido na rua por um desconhecido que apoiava a atitude de Quadros. (apud Couri, ob. cit.)

2.3.2. Formando Bailarinos

Já na formação do bailarino, este questionamento sobre gênero é pertinente.

Stinson (ob. cit) nos coloca preocupações de professores em relação a este aspecto da formação. Conta que depois da primeira infância são poucos os meninos que se matriculam voluntariamente em aulas de dança; e os meninos que são alunos de dança em ambientes escolares preocupam-se se esta é uma *“aula de meninas”*, alertas inclusive com a reação dos amigos: assim o *“medo da homossexualidade – própria ou dos outros – realmente pode afastar potenciais estudantes de dança do sexo masculino.”* (idem, p.58)

Isso pode ocorrer, explica a autora, porque a maioria das características esperadas a serem ensinadas na aula de dança são as características socialmente construídas como femininas – como obediências, silêncio, graça-, contudo durante uma aula de dança ensina-se não só sensibilidade e gentileza, mas também força e independência. Não seriam estas as características masculinas socialmente construídas? No entanto, Whittington (apud

Bond, ob. cit.) observou em seus estudos que há uma grande pressão sobre os meninos para que não se movimentem como as meninas – de forma leve, delicada, suave-, como se movimentam as bailarinas preferencialmente.

Assim, Stinson (1998 b), em sua pesquisa com alunos de dança em escolas, mostra que muitos meninos escolheram a dança pela relação com os esportes, pois muitos jogadores de futebol fazem aula de dança, segundo um de seus entrevistados meninos, diferenciando dos comentários das meninas. Os meninos entrevistados por ela confirmam que não gostam de balé (referindo-se ao balé clássico), mas a aula de dança é muito divertida; talvez isto aconteça porque o balé clássico é um ícone feminino. Todavia estes entrevistados confirmam que é preciso muita coragem e auto-estima para perseverar ao fazer este tipo de escolha. Um exemplo é um garoto que há 8 anos fazia balé clássico e jazz e ensinava dança para alunos mais novos, mas que para afastar o estereótipo fazia parte do time de futebol e futebol americano da escola, conforme relata a autora.

A construção de uma relação de gênero é explicada por muitos teóricos: para definir-se como homem, o menino precisa definir-se como “outro” em relação à mulher. (Stinson, 1998 a). Outra questão é que estudos têm mostrado que por volta dos 8 anos de idade as percepções de gênero cristalizam-se nas crianças, bem como em crianças, em idade pré-escolar ou escolar, a pressão de colegas tem um papel significativo nas construções infantis de estereótipos masculino e feminino. (apud Bond, 1998). Assim a infância torna-se uma fase importante para uma transformação social no concerne à relação de gênero.

Stinson acredita ainda que mesmo se tivéssemos mais professores de dança homem e/ou modelos masculinos na área, esta não seria a solução para que meninos vissem a dança da mesma forma que as meninas inscrevem-se atualmente. Esta afirmação torna-se

relevante à medida que a questão de gênero é uma questão história-social e cultural e que precisa ser mudada toda uma mentalidade em relação à esta questão, não somente no mundo da dança, mas na sociedade ocidental.

Nas aulas muitos professores de dança procuram métodos para amenizar esta relação, como Stinson que inicia suas aulas com movimentos que relacionam esporte e dança, assim as meninas adquirem força e os meninos “*descobrem que gostam de dançar, pelo menos, este tipo de dança*” (p.60). Outra professora de dança, Bond (ob. cit.) utiliza máscaras para liberar os alunos das inibições de gênero. O simples método de renomear as aulas de dança para “*aula de movimento*”, como nos relata uma professora de dança de uma ONG de Campo Belo que encontramos no I Encontro de Professores do Estado de São Paulo, também auxilia a driblar o preconceito das crianças, exemplo dado também por Whittington (apud Bond), que confirmou que as crianças não gostavam da idéia de dança e preferiam chamar as aulas de “*movimento*” ou “*teatro*”. Fora da sala de aula, como essas crianças lidam com o preconceito de toda a sociedade, que muitas vezes encontra-se dentro de suas próprias casa?

Sobre este preconceito da própria família, a Coordenadoria dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo coloca:

“(...) encontrar um pai que aos sete anos leva o filho [para estudar dança] se ele não tiver já um vínculo com o mundo da dança... eu acho que as dificuldades ainda são grandes”.

2.3.3. Gênero e Formação no Balé da Cidade de São Paulo

O *maître* de ballet do Balé da Cidade de São Paulo, conta:

“Minha carreira começou aos trancos e barrancos porque eu sou filho de militar, então meu pai era tenente de fragata da Marinha de Guerra da Argentina. Minha mãe, mais ligada a parte artística, uma soprano lírica que nunca cantou, por causa das épocas e tudo mais. Bom, eu comecei minha carreira como bailarino folclórico, porque isso dava uma imagem para meu pai mais ou menos uma coisa..., preconceito naquela época imagina, então era mais assim, mais máscula a imagem e assim comecei como bailarino folclórico, bailarino folclore argentino. Ao mesmo tempo eu fazia aula de dança escondido, até que no decorrer dos anos ficou sabendo toda minha família e eu já tinha uma carreira maior, já tinha uma idade que podia mais ou menos me virar disso”.

Os bailarinos do Balé da Cidade estudados, em sua maioria, contam que não tiveram estímulos familiares para iniciar seus estudos em dança e também na opção profissional. Um deles nos relata que sofreu discriminação social por ser homem ao escolher esta profissão por parte de seus amigos e familiares.

Destes bailarinos, a maioria diz que foram influenciados por amigos, escola e televisão; somente um disse que teve influência da família, pois sua irmã é bailarina profissional e sua mãe trabalhava em escola de dança. Este último bailarino é uma exceção na amostra da pesquisa, pois sua formação inicial em dança foi de 8 anos em balé clássico, enquanto seus colegas de trabalho contam que tiveram pouco tempo de formação, entre 1 e 3 anos, sendo esta formação iniciada em outros tipos de dança, como dança de salão, lambada, capoeira, dança folclórica.

Assim, a maioria dos rapazes começa a estudar com uma idade mais avançada, quando são um pouco mais independentes da família, quando conseguem se posicionar com mais clareza junto à família por causa desse preconceito. A partir da pesquisa percebemos que os bailarinos, em sua maioria, começam a estudar dança na faixa

etária de 16 a 20 anos (com exceção de tal bailarino que iniciou aos 7 anos), diferente das meninas que iniciam os estudos de dança, geralmente na primeira infância.

Qual seria o motivo desta diferença? Este bailarino é 10 anos mais novo que os outros bailarinos estudados (que estão acima de 30 anos): talvez a suposição de um dos bailarinos entrevistados que diz que atualmente os homens estão começando a estudar dança mais novos, para adquirir melhores condições para dançar e se profissionalizarem, como as mulheres, possa estar relacionada. Justifica-se pela concordância no meio artístico que a dança está cada vez mais exigente em relação à preparação de seus profissionais, seja na versatilidade de técnicas, seja na tonificação do corpo, que é cada vez mais exigido.

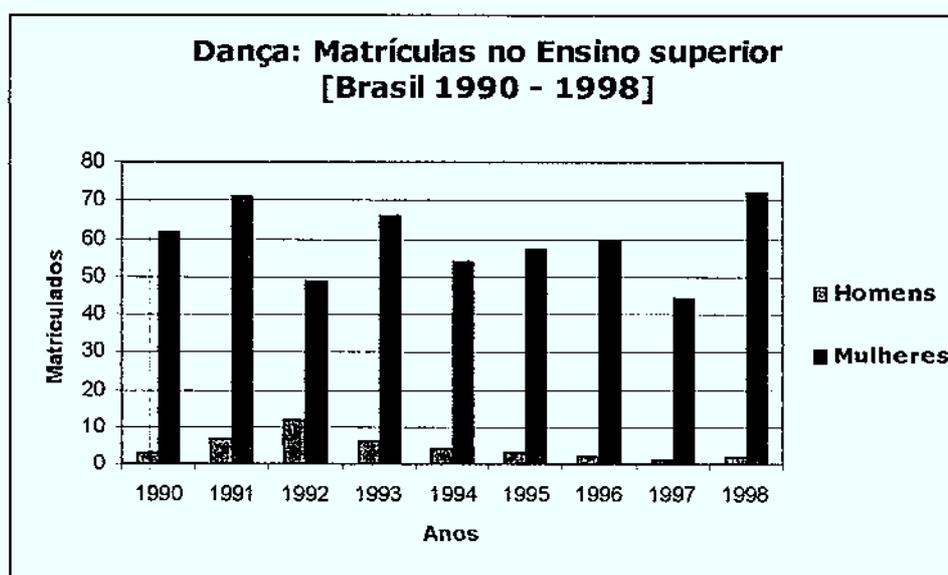
A Diretoria da Escola Municipal de Bailados (EMB) relata que os meninos que procuram a Escola procuram em idade avançada, não sendo possível adquirem esta formação, pois nesta escola há uma idade máxima para iniciar os estudos. Todavia, podem se formar em cursos livres, informais.

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

No que concerne à formação em Ensino Superior em Dança, o número de homens matriculados é insignificante se comparado ao número de mulheres, conforme nos mostra o gráfico abaixo.

No Balé da Cidade, os bailarinos que se formaram em nível superior, o fizeram em outras áreas do conhecimento. A formação em dança para eles não aconteceu

em escolas formalizadas, mas sim por um caminho trilhado informalmente. Mais uma vez é preciso ressaltar que o bailarino que se mostra exceção nos dados anteriores foi o único bailarino do Balé da Cidade a se formar em uma escola formal, uma escola municipal de dança.



Elaboração: Equipe Projeto Temático *"Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos"*, 2004.

Na Escola Municipal de Bailados, a partir de 420 alunos, em média, apenas 10 são meninos, e de 30 que se formam apenas 1 é menino. Esta não-presença masculina dificulta também a formação das bailarinas, pois

"é mais complicado para o final do curso, onde as meninas deveriam ter aula de pax de deux⁴ e nós não temos rapazes pra isso e nem verba pra ficar contratando gente pra vir aqui dar aula de pax de deux com elas. Para o repertório clássico e mesmo para o repertório mais contemporâneo, com uma coreografia mais contemporânea, a

⁴ Vocabulário da técnica clássica que significa "passo a dois", dançado por um casal.

presença masculina é importante, a energia masculina é importante". (...) E a gente acaba contratando um rapaz de fora, aqueles poucos ex alunos que nós temos, eles retornam pra fazer um trabalho, um ou outro como convidado." (Diretoria da escola Municipal de São Paulo, 2003)

Os coreógrafos por sua vez querem mais bailarinos, e as intérpretes mulheres acreditam que os dançarinos mesmo possuindo menor formação encontram mais oportunidades que as bailarinas melhores qualificadas.(Stinson, ob. cit.) Essa afirmação, pode ser verificada no Balé da Cidade quando, no questionário e entrevistas, perguntado se há diferença entre carreira de bailarino e carreira de bailarina. a maioria das bailarinas (57,1%) responderam sim, enquanto os bailarinos (66,6%) responderam não. Os motivos encadeados pelos bailarinos e bailarinas, que responderam sim, são que as mulheres possuem mais formação que os homens, e a concorrência entre elas é maior, e a carreira da bailarina é mais curta que a dos bailarinos, os quais possuem maior resistência física.

No Balé da Cidade, ao analisar as trajetórias de vida dos bailarinos, constatamos a afirmação que as mulheres possuem maior tempo de formação que os homens, conforme analisado anteriormente.

Um fator que também mostra esta falta de bailarinos na dança é a própria criação deste Corpo de Baile Municipal (atual Balé da Cidade⁵), pois os rapazes foram trazidos do Rio de Janeiro pelo então diretor da companhia, Johnny Franklin, por falta de bailarinos em São Paulo. No entanto, atualmente o elenco do Balé da Cidade é composto por 19 homens e 20 mulheres⁶. Essa diferença é irrisória, contudo é preciso conhecer a concorrência entre homens e mulheres nos momentos de seleção para este grupo. Conforme relatado por todos os sujeitos analisados, o número de candidatas por vaga é superior ao

⁵ Ver Capítulo I: "Do Corpo de Baile Municipal ao Balé da Cidade"

⁶ A composição do Balé da Cidade pode ser encontrada em anexo.

número de candidatos -infelizmente não foi possível obter esses números para uma melhor análise do fato.

No Balé da Cidade, com este número aproximados entre homens e mulheres, não há separação hierárquica nas coreografias, por se tratar de técnica contemporânea de dança, que configura papéis equivalentes entre os diferentes sexos -diferente da técnica clássica de balé, onde o homem é apenas o *partner* da bailarina. A diferença se constitui enquanto diferença física entre homens e mulheres, que reflete na formação técnica e na finalização da carreira. No entanto este assunto será mais amplamente discutido ao longo do trabalho, no que se refere ao corpo enquanto instrumento de trabalho.⁷



Foto: Sílvia Machado; Coreografia "Z", 2004.

⁷ Capítulo 4 deste trabalho.

Apesar de ter aumentado o número de profissionais homens na dança, o gráfico abaixo mostra que este ainda é um universo feminino.



Elaboração: Equipe Projeto Temático *"Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos"*, 2004.

No entanto, apesar de ser um universo feminino, de acordo com os dados estatísticos do Ministério do Trabalho (RAIS 2001), a maioria dos bailarinos de sexo masculino, 33,6% ganham de 5 a 10 salários mínimo, enquanto a maioria das bailarinas, 32,5% ganham até 2 salários mínimo.

3. O TRABALHO NO COTIDIANO DO BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

Neste capítulo serão discutidos quais as condições de trabalho dos bailarinos do Balé da Cidade, como a questão salarial, direitos vinculados a este trabalho, formas de hierarquização do trabalho, além dos múltiplos trabalhos no cotidiano destes bailarinos além do Balé da Cidade, a partir dos dados obtidos pelas entrevistas, questionários e observações de campo.

Para tanto a análise será iniciada a partir de uma perspectiva histórica do processo de profissionalização do bailarino, bem como sobre a constituição de seus campos de atuação profissional. Assim, a Classificação Brasileira de Ocupações 2002 foi uma importante referência para a análise, bem como pesquisas já realizadas sobre a história desta profissão.

3.1 A profissionalização

O início da profissionalização da carreira em dança, segundo Cássia Navas (I Fórum de Dança Campinas, 2004), refere-se às datas de fundação de escolas, enquanto prédio físico: 1661 nasce Academia Royal de Dança em Paris, enquanto marca da profissionalização da dança no âmbito mundial, no Brasil, em 1927 surgiu a Primeira Escola Pública Oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por Maria Oleneva.

Os bailarinos não eram contratados, eram as moças da ópera que trabalhavam nestas escolas, que foram as primeiras a serem reconhecidas pelo poder público ou pelo poder religioso, segundo Cássia Navas (ob. cit.)

Contudo Portinari (1989) afirmou que pela maioria das danças medievais terem surgido de manifestações populares antes de chegarem aos castelos, aos poucos elas foram tornando-se mais requintadas, estudada e codificada, determinando a necessidade de mestres que vão aparecer nas cortes na Renascença, datando o início da profissão do professor de dança.

No século XVIII, Luis XIV, por seu amor à dança, abriu ao público os teatros do Palais Royal e do Petit Bourbon, para tanto foi preciso profissionais para os espetáculos. Assim, uma primeira geração de bailarinos profissionais surgiu no palco, mas somente em 1713, ele houve a criação de uma companhia permanente, patrocinado pelo reino, formada por 20 bailarinos (10 homens e 10 mulheres). Esta companhia representou um progresso para o sexo feminino, considerando a profissionalização, apesar de terem recebido 900 libras por anos, o que significa 100 libras a menos que os homens.

Hoje, a dança é uma profissão reconhecida, uma área de conhecimento regida por leis e diretrizes educacionais próprias. Os profissionais da dança, como bailarinos, coreógrafos, professores, são regulamentados pela Lei 66533 de 24 de maio de 1978 e pelo Decreto 82.385 de 05 de outubro de 1978, integrando a categoria profissional dos Artistas, que inclui dança, circo e teatro.

Todavia, os profissionais da dança, assim como os artistas circenses, acreditam que esta lei que os regulamenta não está de acordo com a área de dança, por se tratar dos artistas em geral e a dança tem muitas especificidades, como por exemplo, o tempo de trabalho, além de não estar incluso nesta lei os professores dos cursos livres de dança, que somente inclui os *mâitres* de balé, podendo validar a ação dos Conselhos de

Educação Física.⁸ Assim, uma das lutas do Fórum Nacional de Dança é a revisão da legislação atual, visando atualizar aspectos da regulamentação da profissão, abrangendo os professores de dança. Os bailarinos que entrevistamos também enfatizaram que a dança deveria ter uma lei trabalhista própria, pois esta é uma área de conhecimento diferente das demais.

3.2 O que faz o artista na dança?

A Classificação Brasileira de Ocupações, refeita em 2002, descreveu a ocupação Artistas da Dança (exceto populares), de número 2622, que compreende os profissionais: assistente de coreografia, bailarino (exceto danças populares) (bailarino criador, bailarino intérprete, dançarino), coreógrafo (bailarino coreógrafo, coreógrafo bailarino), dramaturgo de dança, ensaiador e professor de dança (*maître* de balé).

Como atividades principais⁹ são descritos: A) realizar apresentação pública de dança; B) conceber projeto cênico em dança, C) concretizar projeto cênico realizando montagem da obra coreográfica, D) ensaiar coreografia, E) preparar o corpo para a dança, F) pesquisar movimentos gestos e dança, G) Ensinar dança. Contudo no Balé da Cidade foram observadas as atividades de ensaiar coreografia, preparar o corpo para a dança e realizar apresentações públicas de dança.

As capacidades pessoais que devem ser demonstradas pelos profissionais desta ocupação são: desenvolver consciência cinesiológica, conhecer limites psicofísicos, adaptar-se a situações imprevistas, demonstrar conhecimento dos componentes do

⁸ Sobre esta discussão ver Capítulo "Participação em Movimentos Sociais" - capítulo 5.

⁹ Estas atividades compreendem sub-atividades que podem ser consultadas no anexo.

espetáculo (espaço cênico, luzes), trabalhar em equipe, liderar equipes, desenvolver sensibilidade artística, desenvolver habilidades para maquiagem, caracterização e uso e adereços, manter o corpo preparado e desenvolver capacidade de observação e percepção. Todas essas capacidades foram encontradas nos bailarinos do Balé da Cidade.

No questionário sobre Requisitos de Formação/Experiência e Condições de Trabalho, para exercer as atividades como titular dessa ocupação, exige-se de 3 a 4 anos de experiência profissional. Este é um ponto questionável no Balé da Cidade ao referirmos à formação do bailarino de sexo masculino, pois há bailarinos com formação inicial inferior a 3 anos antes de exercer atividades enquanto profissional, conforme discutido no capítulo anterior.

Sobre o trabalho dos artistas da dança, a posição na ocupação mais predominante é o trabalho autônomo, que usualmente acontecem presencialmente, em ambientes fechados e em horários irregulares. Inês Bogéa coloca em seu livro “Solos”, o qual descreve a realidade francesa, que os solistas independentes são uma característica da contemporaneidade, pela escolha estética, apesar da sobrevivência difícil que este profissional encontra; e assim também afirma Ana Teixeira, ex-bailarina e atual vice-diretora do Balé da Cidade de São Paulo que trabalhava independente paralelamente à companhia para se completar enquanto artista. Sobre este trabalho autônomo Esmeralda Gazal, diretora da Escola Municipal de Bailados afirma que o estado oferece muitas bolsas pra pesquisa, o próprio Centro Cultural, que é uma das unidades da Secretaria de Cultura, onde bailarinos criar um espetáculo ou uma coreografia.

O trabalho em equipe como forma de organização desta família ocupacional é um aspecto importante, bem como trabalho com supervisão permanente, que podem ser

os coreógrafos, os assistentes de coreografia e ensaiadores, bem como professores. Estas características podem ser claramente percebidas em companhias, como no Balé da Cidade.

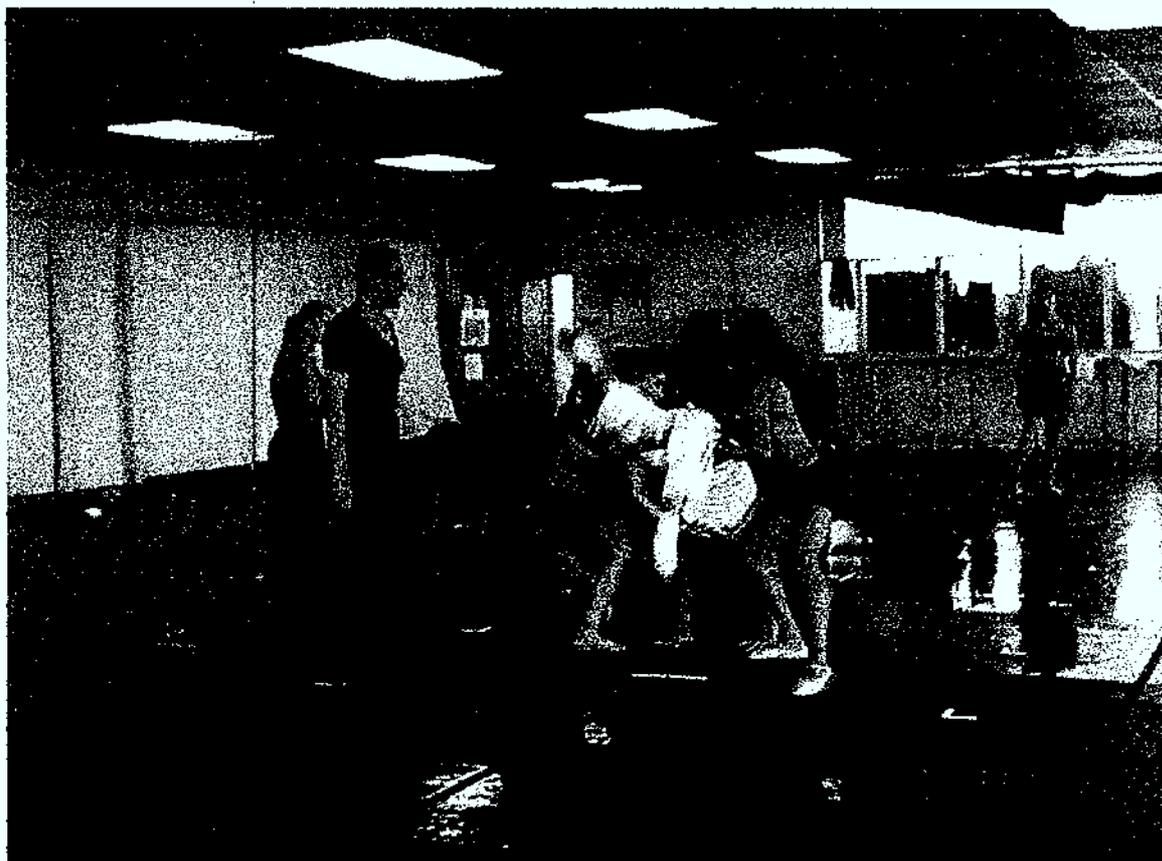


Foto: Liliana Segnini, 2004.

Durante as observações da pesquisa de campo se percebeu que os bailarinos estão sempre ajudando uns aos outros, como ensinando ou corrigindo um passo, uma postura; mesmo quando o assunto não é a coreografia, eles se ajudam, como, por exemplo, ensinar a língua inglesa. Os bailarinos mais novos estão sempre conversando com os mais experientes, requerendo algumas dicas quanto ao melhoramento do corpo físico na dança, ou então sobre cursos, caminhos profissionais a seguir, entre outros. Outro exemplo deste

trabalho coletivo é a Associação dos Bailarinos do Balé da Cidade, que permeia a relação entre os bailarinos e a direção da Companhia.¹⁰

Outro aspecto referente à CBO, é o trabalho em ambiente fechado e presencial, supervisionado, e em horários fixos, que também puderam ser observado em campo. Contudo no que se refere a horário fixo de trabalho, no Balé da Cidade este item é dependente se haverá espetáculo ou não, assim em dias de espetáculo o horário é diferentes dos dias de ensaios, mas em ambos os momentos o horário de trabalho é fixado.

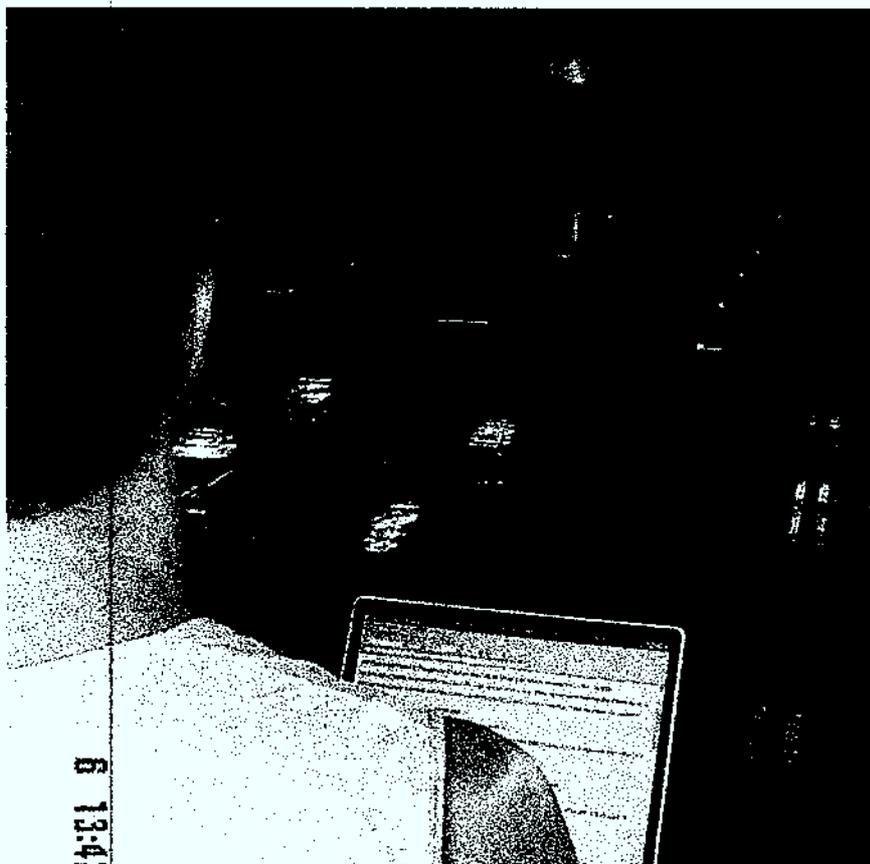


Foto: Liliana Segnini, 2004.

¹⁰ A Associação dos Bailarinos será melhor analisada no capítulo 5.

A supervisão é realizada pelos assistentes de coreografia e ensaiadores durante todo o ensaio, e durante a aula de balé clássico a supervisão da professora faz-se presente. Por vezes a diretora, vice-diretora e o maître de ballet observam alguns ensaios, auxiliando os assistentes de coreografia em alguns pontos a serem melhorados, ou então pontuando avanços. Esta relação com a direção foi percebida sempre de forma amigável, e não hierárquica, como profissionais mais experientes auxiliando outros, sendo assistentes de coreografia, ou bailarinos. Entre os bailarinos a relação é de mesma ordem.

Os ramos de atuação predominante dos trabalhadores desta ocupação são o ensino, saúde e serviços sociais, pesquisa e desenvolvimento e atividades recreativas, culturais e desportivas. Pode-se perceber que esta é uma área de atuação muito ampla para os profissionais. Os entrevistados, em sua maioria, relataram atuarem como bailarinos, e profissionais do ensino da dança, e também, em menor número, enquanto coreógrafos e diretor artístico em outras companhias - as outras possibilidades não aparecem na carreira destes profissionais. No entanto, a Companhia 2 do Balé da Cidade tem como principal atividade a pesquisa e o desenvolvimento de coreografias.

Neste sentido, novos campos de trabalho se constroem, alguns relacionados à programas de inclusão, à educação especial e à qualidade de vida da população, segundo participantes do Fórum de Dança SP e Terra (2004b), como trabalhos em postos de saúde, espaços terapêuticos, condomínio residencial e empresas. Durante o Fórum de Dança SP, que utilizou o mesmo método da CBO 2000, o método Dacum, algumas possibilidades de atuação, especialmente sobre locais de trabalho, mostraram-se novos, em relação aos citados na CBO, como aulas à domicílio, festas, parques, dentre outros.

3.3 Condições de trabalho.

Em contrapartida à discussão do bailarino enquanto trabalhador, Márka Gidali, do Balé Stagiun, acredita que o bailarino seja inconcebível nesta concepção, pois o artista não visa fins lucrativos, ele visa a arte. Esta discussão nos remete à teoria de Marx (1982) sobre trabalho produtivo e improdutivo.

Para este autor trabalho produtivo é o trabalho que produz a mais-valia diretamente, que se realiza mais concretamente em mercadoria, tanto em seu valor de uso como em seu valor de troca. Dentro do trabalho produtivo está impresso o trabalho coletivo, que compreende o trabalho manual e o trabalho intelectual.

Este trabalho produtivo deriva dos traços que caracterizam o processo capitalista de produção: o trabalhador assalariado, que “possuidor da capacidade de trabalho defronta-se com o capital, ou o capitalista como vendedor daquela (...)” (Marx, ob. cit, p108.)

Assim, Marx afirma que todo trabalhador produtivo é um assalariado, mas os trabalhadores assalariados nem sempre são trabalhadores produtivos, pois ao se comprar o trabalho como valor de uso, serviço e não para incorporá-lo no processo de produção capitalista, o trabalho não é produtivo e nem o trabalhador que o executou.

O exemplo que o autor usou da cantora lírica pode ser revisitado para analisar o trabalho de um bailarino:

“Uma cantora que canta como um pássaro é uma trabalhadora improdutiva. Na medida que vende o seu canto é uma assalariada ou uma comerciante. Porém, a mesma cantora contratada por um empresário que põe a cantar para ganhar dinheiro, é uma trabalhadora produtiva, pois produz diretamente capital”.(p.115)

Um bailarino que, conforme Gidali, dança somente para expressar sua arte pode ser considerado trabalhador improdutivo. Quando este bailarino vende sua arte ele é um assalariado, e ainda quando trabalha para uma companhia ele é trabalhador produtivo, como no caso do Balé da Cidade, onde a mais-valia é produzida por meio de apresentações, que são pagas pelo público. Se o bailarino é autônomo, auto-emprega-se como assalariado ele também é trabalhador produtivo por produzir mais-valia.

Os bailarinos podem enquadrar-se também em uma produção não material, pois seu trabalho não é separável do ato da produção, assim o trabalho do bailarino apenas se concretiza no momento do espetáculo.

Contudo o bailarino, independente de sua inserção no mercado de trabalho, pode ser considerado trabalhador improdutivo, pois o público ao comprar ingresso para assistir a um espetáculo o consome improdutivamente, como valor de uso:

“Quando se compra o trabalho para consumir como valor de uso, como serviço, não para colocar como fator vivo no lugar do valor do capital variável e o incorporar no processo capitalista de produção, o trabalho não é produtivo e o trabalhador assalariado não é trabalhador produtivo. O seu trabalho é consumido por causa de seu valor de uso e não como trabalho que gera valores de troca; é consumido improdutivamente.” (p111)

Nesta discussão do bailarino enquanto trabalhador produtivo é válido nos perguntar em que condições este trabalho está sendo produzido.

3.3.1. Financiamentos

O financiamento da cultura é uma questão muito discutida atualmente no Brasil.

Durante o Fórum Cultural Mundial, que aconteceu em São Paulo este ano, a Ministra da Cultura da Espanha, Carmem Calvo Poyato afirma que *“o financiamento das atividades culturais deve ser uma das ações prioritárias dos governos e um dos grandes compromissos do setor público.”*, assim como acredita os profissionais da dança, observados nos movimentos acompanhados pelo grupo de pesquisa.

Este investimento em cultura é relacionado pelo Ministro da Cultura Gilberto Gil com o desenvolvimento econômico e político nacional e internacional, que promoveria o crescimento dos investimentos no setor; acrescentando ainda a experiência de países desenvolvidos na construção de condições favoráveis para o crescimento de suas *“indústrias criativas”*¹¹. Assim o Ministro *“defendeu a integração da cultura no processo produtivo para resultar em inovação sistemática dos bens e serviços gerados.”* (Romero, 2004). Neste sentido a arte é apenas um trabalho produtivo, na concepção de Marx, ou seja, mais um meio de produzir mais-valia. A Ministra da Cultura da Espanha endossa esta idéia ao afirmar que a cultura gera emprego.

Os especialistas presentes no comitê da Classificação Brasileira de Ocupações 2002 afirmaram que o auto-financiamento da produção é uma realidade dos artistas da dança no Brasil, pois atualmente o dinheiro destinado à arte é “desviado” para os feitos sociais, utilizando a arte como salvação para as crianças ditas de risco. Assim, os projetos sócio-culturais, bem como trabalhos com finalidades pedagógica e terapêutica, realizam captação de recursos que seriam destinados à produção artística. Isto não acontece só com o dinheiro público, mas as empresas também são melhores percebidas pelo mercado investindo no social, e também apoiando-se nas leis de isenção fiscal.

¹¹ O Ministro colocou que o comércio mundial e os mercados deveriam respeitar os direitos culturais dos indivíduos, incentivando a diversidade e não a padronização das manifestações culturais. Assim o investimento nas *“indústrias criativas”* se faz necessário (Romero, 2004)

“Nos países que a arte funciona, quem fomenta é o próprio público”. Márcio Lorenzetto (Diretor da academia Ballet e Cia, presente no I Fórum de Dança de Campinas, 2004)

O apoio estatal é de grande importância para as companhias, pois muitos grupos acabam fechando por falta de verba. Os bailarinos precisam lutar para conseguir financiamento para suas criações até os dias atuais, conforme entrevistados durante o projeto, que colocam esta situação como um desrespeito pela arte.

Um das bailarinas entrevistadas conta que quando trabalhou no Ballet Stagium, este tinha o apoio estatal, da Petrobrás, somente para trabalhos sociais, como por exemplo, com a FEBEM, crianças de rua. No entanto, o grupo era sustentado pela escola do Stagium, onde alguns bailarinos davam aulas, sem formação para tal.

Estas companhias que não obtêm subsídios vivem uma situação de trabalho precária. Os bailarinos exercem diversas funções, dependendo do tamanho e da organização de tal companhia, como lavar figurino, ajudar no palco, iluminação, piso. O *maître* de ballet do Balé da Cidade de São Paulo também atuou como professor, coreógrafo, bailarino e dirigia as câmeras em uma companhia no Irã, que pertencia à televisão nacional, e assim o foi no grupo que fundou, o Grupo Corpo, exercendo 5 funções.

O Fórum de Dança em luta na Secretaria da Cultura para maiores investimentos em dança obteve como resposta que a dança já estava apoiada em São Paulo, pois já têm uma companhia. Assim o Fórum discutiu afirmando que em São Paulo existem mais de 200 companhias ou grupos independentes que precisam de auxílio também e que estes recursos para a dança precisam ser distribuídos de outra forma.

Neste sentido o Balé da Cidade de São Paulo é privilegiado, por ser subsidiado pelo governo. Mas, além disso, a Associação dos Bailarinos do Balé da Cidade consegue apoio financeiro, legalmente, que é repassado ao Balé por meio de doações, permitindo a realização de mais atividades neste grupo. Este fato pode mostrar os limites orçamentários mesmo de uma companhia vinculada à prefeitura de uma cidade como São Paulo.

Os participantes do Fórum de Dança de Campinas também colocaram que as pequenas escolas de dança não recebem atenção do governo, apesar de gerarem mais emprego, pois pagam muitas tributações pelo tamanho da escola.

Estas situações remetem-se à afirmação de Navas (ob. cit.) que a arte caminha de acordo com a direção política do país. Lembrando, assim, que na França o governo socialista apoiou mais a dança moderna, contemporânea à clássica, por considerá-la uma dança sem hierarquias, aumentando de 1980 a 1992, 390% o orçamento para esta modalidade de dança, não se esquecendo da dança clássica. No entanto, com a crise deste governo, houve corte de verba para a cultura, voltando a apoiar a dança clássica, por ser mais popular no país, com mais público, ou então, uma dança moderna de apelo popular. (Navas, ob.cit.)

Já a política cultural brasileira, de acordo com a autora é uma política de eventos, podendo citar o aniversário de São Paulo como o exemplo mais próximo. Explica a existência desta política como um reflexo da fragmentação que marca o momento atual, com buscas pelo máximo de informação, e pela diversidade.

Assim os grupos de dança subsidiados pelo governo, como o próprio Balé da Cidade que representa a cidade de São Paulo e o Brasil internacionalmente, lamentavelmente ficam à mercê das mudanças de gestão governamental.

Exemplos são inúmeros como: em 1980 Jânio Quadros fechou o Theatro Municipal, às vésperas da estreia do Balé do IV Centenário, em seguida fechou a própria companhia.

“Claro, passávamos pelos humores dos políticos porque, para quem não construiu, fica fácil destruir, e porque no Brasil os teatros não são Fundações, como na Europa. Com órgãos oficiais assumindo as artes, não há democratização”.(Arrieta, apud Couri, 2003, p.21)

Afirmção que remete também à sua demissão e de Ivonice Satie, por Mário Chamie, depois da gestão de Maluf.

Já, em 1994 os bailarinos há 3 meses sem receberem salários, cancelaram as apresentações, e entraram em greve. Assim o prefeito da cidade Paulo Maluf os demitiu, segundo Katiucia Castro, ex-bailarina do Balé da Cidade que se tornou administradora de empresas (apud Couri, 2003).

Agora, nesta mudança de gestão, em 2005, os cargos de diretoria artísticas do Balé da Cidade podem ser alterados conforme a decisão do novo Secretário de Cultura.

Toda esta discussão de políticas voltada para a dança (ou não) reflete na estruturação da carreira do bailarino; e analisa um bailarino: *“O desemprego é muito grande, tornando o bailarino “descrente” de sua própria profissão”*, segundo um professor convidado entrevistado do Balé da Cidade.

Ana Terra, Profa Ms. da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, declarou que vivenciou a desistência de alguns promissores dançarinos e professores da área diante de dificuldades econômicas e das incertezas profissionais (2004b).

“Eu entendo que no Brasil muita gente de possibilidade termine por deixar o balé, optando pela segurança de uma outra carreira de melhor salário. Apesar de todo o meu amor pela dança, sou realista e vejo que os bailarinos ainda não têm as condições de trabalho que seriam desejáveis. Por isso, eu trato de encorajá-los a seguirem cursos universitários.

Muitos dos meus alunos são hoje médicos, jornalistas, advogados, economistas. De qualquer modo, o que aprenderam nas minhas aulas lhes foi muito útil. A dança educa o corpo e também abre horizonte para uma apreciação correta da arte. Um professor de dança sabe, desde o início, que bem poucos alunos têm autêntica vocação para o palco. A maioria desiste do profissionalismo, sobretudo quando o país, como o Brasil, oferece mínimas chances de realização.” (Feodorova, apud Portinari, p.274-275)

Os bailarinos que são formados na Escola Municipal de Bailados muitas vezes conseguem sobreviver através de festivais, concursos, ganham bolsas pra ir para o exterior, como Alemanha, lugar que mais leva bailarino brasileiro no momento, Viena, Áustria, segundo a diretoria desta escola. Exemplo do coreógrafo Hanz Kresler que levou 10 bailarinos do Balé da Cidade para a Alemanha quando veio como convidado para coreografar na companhia.(Diretoria do Balé da Cidade, 2004)

Neste sentido o mercado de trabalho internacional mostra-se mais viável para os que pretendem trabalharem como bailarinos, devido às suas políticas de subvenção à arte, bem como a de valorização desta. Alguns bailarinos do Balé da Cidade tiveram esta experiência de trabalho, e os países citados são Cuba, Portugal, Itália, Alemanha, França, Suíça, Estados Unidos e Canadá.

Castel (1998) se remete ao Estado social, ainda inexistente, sendo um ideal-democrata de governo da sociedade, como um ator central para preparar as estratégias de transição para um mundo melhor. Assim, os financiamentos culturais podem constituir este meio para melhorar as condições do artista, enquanto artista e trabalhador. Neste sentido, a política para a dança, bem como a carreira do bailarino é preciso ser repensada pelas suas especificidades e necessidades. Para tanto é preciso que os profissionais da dança se conscientizem, mobilizem e lutem pelos seus direitos. E este é um movimento que começa a acontecer no Brasil, a partir de movimentos como Fóruns, Encontros e Mobilizações, pressionando o Estado para que estas mudanças possam ser efetivadas.

3.3.2. As relações de poder.

Diferente de Karl Marx, Elias (2000) destaca as relações de poder calcadas na diferença, e não apenas na diferença de classe social. Coloca-se uma relação hierárquica e de estigmatização do grupo inferiorizado, os *outsiders versus* os estabelecidos, como os denominou.

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

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

Esta relação, observada pelo autor, pôde ser vista dentro do próprio Balé da Cidade de São Paulo, onde a Companhia 2¹² e a administração deste corpo estável são um grupo privilegiado em vista à Companhia 1.

“É uma minoria privilegiada, mas privilegiada em cima do seu talento, do seu esforço, não é que..., não, trabalharam muito pra conquistar esse status.” (Esmeralda Gazal)

É um grupo pequeno, seletivo, de artistas que ainda trabalham enquanto bailarinos, mas não é pra todos; a própria Diretoria Artística do Balé da Cidade fala para os bailarinos *“gente não se apoiem que todo mundo vai pra Companhia 2”*, segundo uma das bailarinas da companhia 1.

Os motivos podem ser diversos, tais como:

a) Os bailarinos da Companhia 2 fazem parte de um primeiro grupo que elencou o grupo de dança do Theatro Municipal, sendo bailarinos contratados, segundo a Diretoria dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo, ou seja, estes bailarinos são funcionários públicos. Já os bailarinos da Companhia 1 são bailarinos contratados com verba de terceiros, assim não sendo funcionários públicos e sim prestadores de serviço à Prefeitura de São Paulo. O mesmo acontece com o corpo administrativo do Balé da Cidade;

b) Bailarinos da Companhia 2 são bailarinos mais velhos que os bailarinos da Companhia 1, portanto bailarinos mais experientes. Assim, um conjunto de normas comuns, a coesão deste grupo e a identificação coletiva são maiores pelo tempo em que trabalham juntos, e este é um dos fatores que Elias (ob. cit.) coloca como evidente entre os estabelecidos, contribuindo para o excedente de poder.

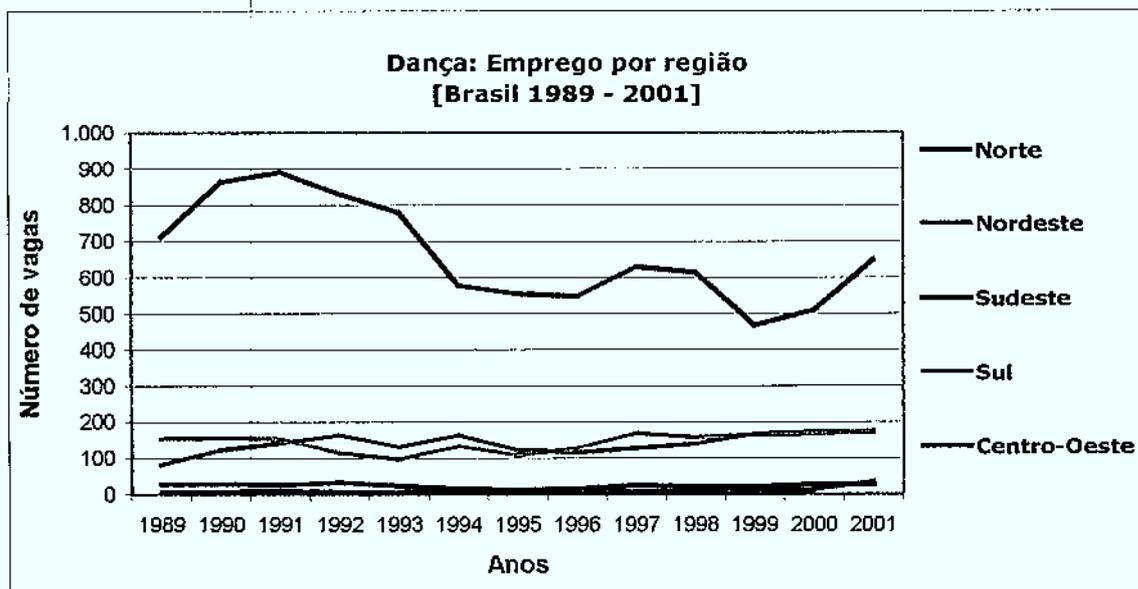
¹² Companhia 2, conforme dito anteriormente, é o grupo dentro do Balé da Cidade criado em 1999 e formado por bailarinos mais velhos e que realizam um trabalho de laboratório e pesquisa em dança. É composto por 6 bailarinos, diferente da Companhia 1.

O sacrifício composto pelo pertencimento ao grupo dos estabelecidos, também pelo regimento de regras, é compensado pela satisfação pessoal da participação neste grupo. Os bailarinos analisados afirmam unanimemente que ser bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo é cartão de visitas a outros trabalhos e 80% afirmam que significa prestígio social e no mundo da dança.

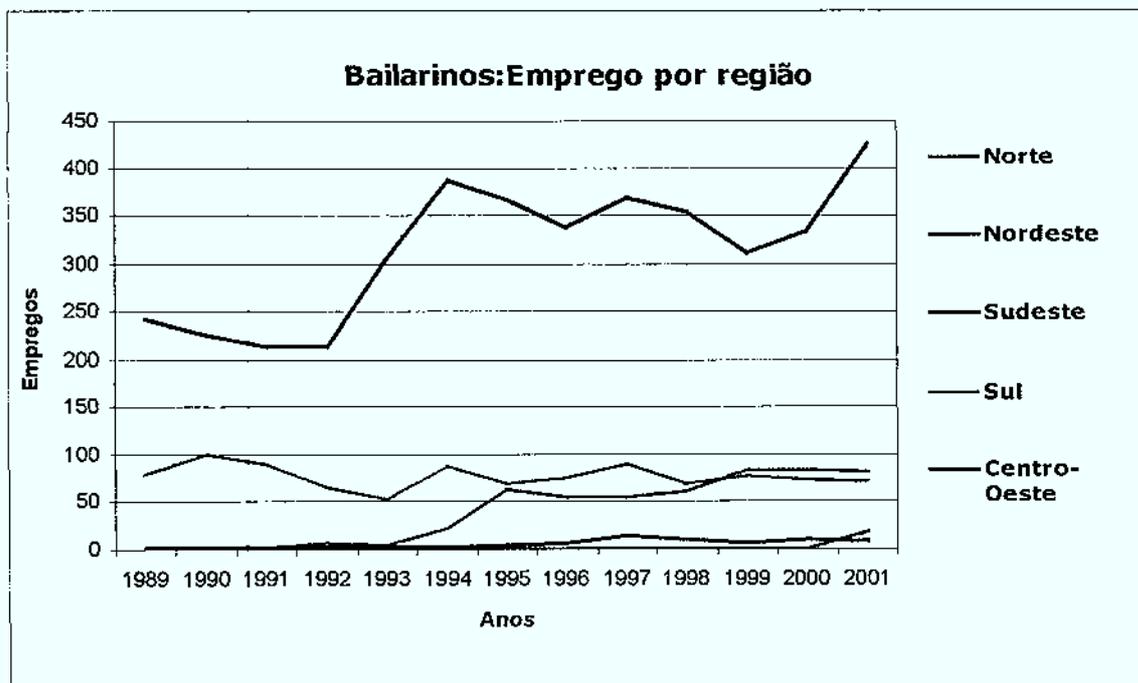
Assim, não é só dentro do Balé da Cidade, entre as Companhias 1 e 2, que podemos observar esta relação. No mundo da dança esta relação é ainda mais clara, dentre os profissionais da dança, os bailarinos do Balé da Cidade podem ser considerados estabelecidos se comparados à outros profissionais no Brasil.

Os bailarinos do Balé da Cidade são os profissionais da dança que possuem o salário mais alto do Brasil, pensando ainda que há bailarinos que sobrevivem de cachê, outros que se auto-financiam, e alguns que fazem arte pela arte.

Outro aspecto que os favorecem é que estão em uma região (sudeste) onde encontra-se o maior número dos profissionais da dança do Brasil. Isto pode trazer benefícios pelo incentivo à cultura e público, além de construírem uma grande força participativa ao se mobilizarem; contudo pode trazer uma maior concorrência para ao mercado de trabalho.



Elaboração: Equipe Projeto Temático *"Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos"*, 2004.



Elaboração: Equipe Projeto Temático *"Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos"*, 2004.

Um grande exemplo de *outsiders* em São Paulo, comparados aos estabelecidos bailarinos do Balé da Cidade, é o projeto “Mutirão 8”. Este projeto criado por um teatro privado, situado dentro do Shopping Pompéia Nobre, no bairro da Pompéia, Zona Oeste de São Paulo, o Teatro Plínio Marcos, nasceu da necessidade de possibilitar o uso do Teatro a companhias que os procuravam, e que não podiam arcar sozinhas com os custos da sala. Assim, unindo forças, as companhias dividem a pauta e o aluguel do Teatro. As edições do Mutirão são bimestrais e cada grupo ocupa um dia fixo da semana, durante os dois meses de sua participação no projeto. Por toda a estrutura oferecida, a companhia deve pagar R\$ 125,00 (cento e vinte e cinco reais) por espetáculo. O custo para cada grupo é, portanto, em média, de R\$ 500,00 (quinhentos reais) mensais (04 espetáculos/mês). O valor dos ingressos é discutido entre os participantes de cada edição e cada companhia deverá trazer seus montadores e operadores de som/luz, e cenografia; além de seu bilheteiro.

Desde o seu lançamento, em Novembro de 2002, já passaram pelos palcos do Teatro Plínio Marcos 56 companhias de Teatro; Música; e Dança, que, ao longo das 7 edições realizadas, foram assistidas por mais de 15 mil espectadores.

Este fato é baseado no fato de que para um espetáculo de dança a casa de espetáculo cobra 15% do dinheiro arrecadado na bilheteria, diferente de uma peça de teatro que paga somente 5% do valor da bilheteria, segundo o Conselheiro da Associação Movimento Dança Campinas, Luis Terribeli Jr.. Os motivos para tal ação, segundo Terribeli, é que os teatros lotam 92% das casas de espetáculo, o que não acontece com a dança; e esta foi uma luta ganha das organizações dos profissionais da área teatral.

O Balé da Cidade dispõe de dinheiro público para financiá-los. Katz (2003) coloca que este dinheiro público é mal usado pela diretora do Balé da Cidade ao comprar três coreografias do israelense Ohad Naharin: Black Milk de 1985, Queens de 1989, Perpetuum de 1992, somando-se ao Axioma 7 de 1991. A crítica é o motivo de gastar o dinheiro público em coreografias importadas, antigas: “*para se tornar um produto internacionalmente competitivo?*”, “*seria o mais indicado para a comemoração de seus 35 anos?*”, pergunta a autora. Outra atitude incômoda foi a compra de lama do Mar Morto necessária na coreografia de Black Milk, que Katz opina ser uma vergonha.

O mundo da Dança clama por maiores investimentos. O governo atende, porém, pedidos desta relevância do Balé da Cidade. E os outros segmentos da dança, e os outros grupos e companhias? Enquanto o Balé da Cidade importa coreografias e lama, outros bailarinos lutam para sobreviver de seu trabalho.

Contudo o Balé da Cidade de São Paulo, se comparado, mais uma vez, com algumas companhias do mundo, são considerados *outsiders*, como por exemplo, a Ópera de Paris. E a comparação não precisa ser tão distante: a Coordenadoria dos Corpos Estáveis coloca em entrevista que não há uma hierarquia entre os Corpos Estáveis do Theatro Municipal, mas é uma questão de visibilidade pela crítica que a Orquestra Sinfônica Municipal tem “*maior peso*” que a Orquestra Instrumental de Repertório e o Balé da Cidade, que por sua vez estão em patamares mais altos que o Coral Municipal.

3.3.2.1. Hierarquia no trabalho da companhia

Dentro do Balé da Cidade, observa-se uma rígida divisão de trabalho: bailarinos, coreógrafos, técnicos, assistentes de coreografia, ensaiadores, diretoria artística,

maitre de ballet, professores. Cada ator com sua função dentro desta organização do trabalho.

Podemos iniciar a análise destas hierarquias a partir do relacionamento observado entre os diferentes membros que compõem o Balé da Cidade, os bailarinos, diretores, professores, *maitre* de ballet, coreógrafos e assistentes de coreografia.

A relação ensaiadora – bailarinos não é de poder, mas de auxílio, respeito pelo profissional, explicando cada parte do trabalho, seu motivo, como: *“Marcar a cabeça. Porque isso?”*, a aluna responde: *“Para não ficar tonta”*, e a ensaiadora responde: *“Isso!”*. O assistente não se posiciona como superior ao bailarino, porque ele trabalha para o bailarino, conforme uma bailarina entrevistada.

≡ Diferente é a relação, segundo esta bailarina, entre bailarino e coreógrafo, pois o último é hierarquizado como superior e muitas vezes se posiciona como tal. A situação era pior há dez anos, pois o sentimento em relação ao coreógrafo era de medo, e que ele mesmo instaurava.

Contudo esta relação hierarquizada não foi percebida durante a pesquisa pelo grupo que observava. Os coreógrafos que foram observados durante a pesquisa trabalharam coletivamente com os bailarinos.

A ensaiadora e assistente de coreografia do Balé, conta que:

“a maior parte dos coreógrafos quando eles vêm pra cá eles saem daqui fascinados, porque a gente tem uma disponibilidade que em poucos lugares do mundo se encontra, essa abertura do bailarino pra receber as coisas”.

Entre os bailarinos é necessária uma sintonia para que a coreografia seja efetivada, para tanto a relação entre eles deve ser de cooperação, pois não é possível ensaiar sozinho, o bailarino precisa de todo o grupo em um trabalho diário para que a coreografia

aconteça. Assim, a relação bailarino-bailarino é de auxílio mútuo. No entanto, enquanto um bailarino dança o outro fica aprendendo sua coreografia, aliás, a própria ensaiadora pede para que outros saibam aquela coreografia. É considerado imprescindível que os bailarinos saibam a coreografia de outros, caso aconteça alguma eventualidade, como a de um bailarino se machucar, ou se desligar da companhia. Em todas as coreografias há dois elencos que se revezam para se apresentar, no entanto algumas coreografias possuem dois elencos, apenas para as partes que se destacam, por falta de bailarinos.

Neste sentido, os bailarinos, embora aparentemente em ambiente agradável, concorrem uns com os outros o tempo todo, pois primeiramente acontece a escolha do coreógrafo de seu elenco. Feita esta escolha os bailarinos que não foram escolhidos devem conhecer toda a coreografia caso aconteça algum acidente e necessite substituição. - *“tem que estar pegando coreografia no olho pra não incomodar ninguém”* , segundo uma bailarina entrevistada do balé da Cidade.

Esta escolha do coreógrafo é muito dolorida para os bailarinos que não foram escolhidos, pois, conforme nos diz um deles, eles acham sempre que o problema está nele, é uma autocobrança muito grande, que no início frustra. Esta concorrência é constante, pois os ensaios (diários) são processos seletivos, conforme nos relata os bailarinos, pois são nestes que o bailarino deve exibir sua *performance*, onde são escolhidos os elencos.

A aproximação entre a direção da companhia e os bailarinos e assistentes é constante, principalmente no que concerne à coreografias que integrantes da direção já participaram ou já trabalhavam como assistentes de coreografia para auxiliar esta nova geração de trabalhadores. Esta aproximação também é realizada por meio da Associação

dos Bailarinos do Balé da Cidade, que fazem esta intermediação para discussões sobre os acontecimentos dentro da Companhia.

Pôde-se perceber que apesar de mostrar-se uma profissão restrita e concorrida o ambiente aparentemente é muito amigável, e de motivação.

A Diretoria dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo, descreve a companhia como grupo mais coeso, mais harmônico, que tem maior afinidade entre si, porque passam muitas horas do dia junto, fazem aula todos os dias, ensaiam todos os dias.

3.3.3. Condições e Direitos Empregatícios

O mercado de trabalho e a formação profissional artísticos também estão em transformação, estão de acordo com a economia de mercado, cada vez mais racionalizada e mundializada, que busca maior eficácia e maior competitividade. O mercado de trabalho atual está exigindo trabalhadores cada vez mais versáteis e especializados em troca de um trabalho instável, sem garantias empregatícias, o que está submetendo os profissionais da arte a diferentes estatutos profissionais, com maior flexibilização do trabalho, com contratos de tempo determinado, menor garantia empregatícia, criando um trabalhador polivalente, e impossibilitando um projeto de longo prazo para sua vida profissional. (Castel, 1998; Sennet, 1999)

Ao contrário do esperado no início da pesquisa, os bailarinos do Balé da Cidade encontram-se nesta situação de trabalho.

Esses bailarinos são contratados por seis meses, com direito a renovações conforme decisão da companhia. Estes contratos são diferentes dos pensados na criação da companhia, que já evitava a estabilidade do profissional: Artigo 3º: “Os integrantes do CORPO DE BAILE MUNICIPAL serão contratados, obedecidas as normas legais pertinentes, não podendo o prazo de vigência do contrato exceder a 2 (dois) anos, permitida porém a sua renovação” (apud DIAS, ob.cit., p.15)

Em 2003, por exemplo, a direção artística do Balé da Cidade demitiu três bailarinos, porque não se encaixavam no perfil das coreografias da companhia. Esta demissão passa pela aprovação dos ensaiadores. Este é um processo muito conflitivo para os bailarinos, contudo é necessário, pois se o bailarino permanece naquela situação, ele começa a sentir-se recusado dentro da companhia, segundo a vice-diretora do Balé.

Neste sentido, uma conquista da Associação dos Bailarinos da companhia é que mesmo sendo contratados, têm direito a um mês de aviso prévio para poderem se organizar. Esta Associação faz a mediação entre bailarinos e direção e vice e versa, contudo um dos bailarinos entrevistados afirma que esta associação não tem força dentro da companhia, pela baixa capacidade de organização dos bailarinos.

A jornada de trabalho¹³ no Balé da Cidade de São Paulo é de 6 horas por dia, das 9 às 15 horas. Suas folgas às vezes são acumuladas devido aos ensaios, impostos pela agenda cheia dos espetáculos. Nos dias da temporada os bailarinos começam a trabalhar às quatro horas da tarde em São Paulo, diferente dos dias comuns de trabalho. Trabalham arduamente, com apenas 30 minutos de almoço, e poucos intervalos - um no período da manhã e outro no período da tarde – com duração entre 5 e 10 minutos

¹³ Uma tabela de trabalho pode ser encontrada em anexo.

Esta discussão sobre a intensificação do trabalho vem sendo acompanhada pelos pesquisadores em campo. Durante toda a pesquisa esteve presente a negociação de algumas folgas referentes à hora-extras acumuladas devido à grande quantidade de espetáculos apresentados por estes bailarinos. No entanto, a própria intensificação dos espetáculos não permitiu dias de folga, assim por um acordo com a diretoria do Balé, os bailarinos "*abriram mão*" de algumas folgas, para não precisarem "*abrir mão*" de alguns espetáculos (justificando pela substituição no elenco por outro bailarino)

Este trabalho intensivo, segundo uma das bailarinas entrevistadas pode causar lesões nos bailarinos, pelo ritmo dos ensaios, fadiga, e muito esforço. No entanto, os bailarinos também não têm direito à seguro-saúde, ou licenças (saúde ou maternidade). Assim, alguns bailarinos do Balé da Cidade estão afastados, sendo 2 doentes, 1 grávida e 1 que estaria em licença maternidade, se tivesse este direito, segundo o *maître* de balé da companhia. Estas licenças são acordos verbais, informais, entre o trabalhador e a companhia, sem o reconhecimento da prefeitura. Esta é uma discussão muito séria dentro das condições de trabalho de um bailarino, pois esta profissão é considerada de grande risco no que concerne à acidentes de trabalho.

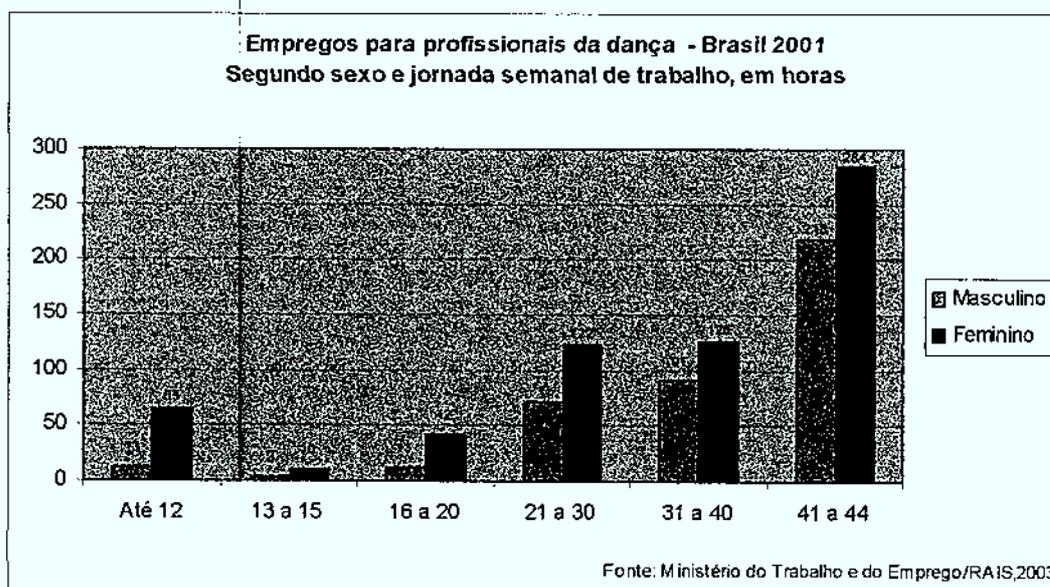
Acidentes de trabalho, por exemplo, não são previstos em contrato, portanto os bailarinos que são informalmente afastados se tratam com convênios próprios, assim continuam a receber os salários conforme o acordo verbal citado acima. Caso recente é o de um bailarino que operou o joelho e está se tratando e recebendo o seu salário, sendo sua previsão para recuperação de seis meses.

Os bailarinos estudados também não têm direito à uma aposentadoria, por serem contratados temporariamente. O bailarino, em sua maioria, para de dançar por volta dos quarenta anos de idade por limitações físicas de seu instrumento de trabalho - o corpo,

assim ele procura se adaptar ao campo de trabalho: alguns tornam-se professores, coreógrafos, entre outras atuações na área de dança, e outros mudam de profissão, pois não há um plano de carreira para o bailarino. Este plano de carreira deveria ser feito não somente para o fim da carreira, mas durante toda vida útil dos bailarinos, em companhias públicas ou não, tais como cursos de re-educação para outras atividades dentro do domínio.

Segundo uma bailarina entrevistada, os bailarinos conversam e se preocupam bastante com a questão do envelhecimento *versus* aposentadoria. Assim alguns bailarinos começaram a fazer previdência privada, outros já têm, além da formação continuada e o cuidado com o corpo. Uma questão interessante colocada por Sennet (ob. cit.) é "como se podem buscar metas de longo prazo numa economia dedicada ao curto prazo?" (p.10)

No entanto os bailarinos do Balé, se pensado apenas na jornada de trabalho que realizam na companhia, são minoria se comparado ao crescente número de bailarinos que trabalham de 41 a 44 horas semanais, segundo a tabela abaixo.

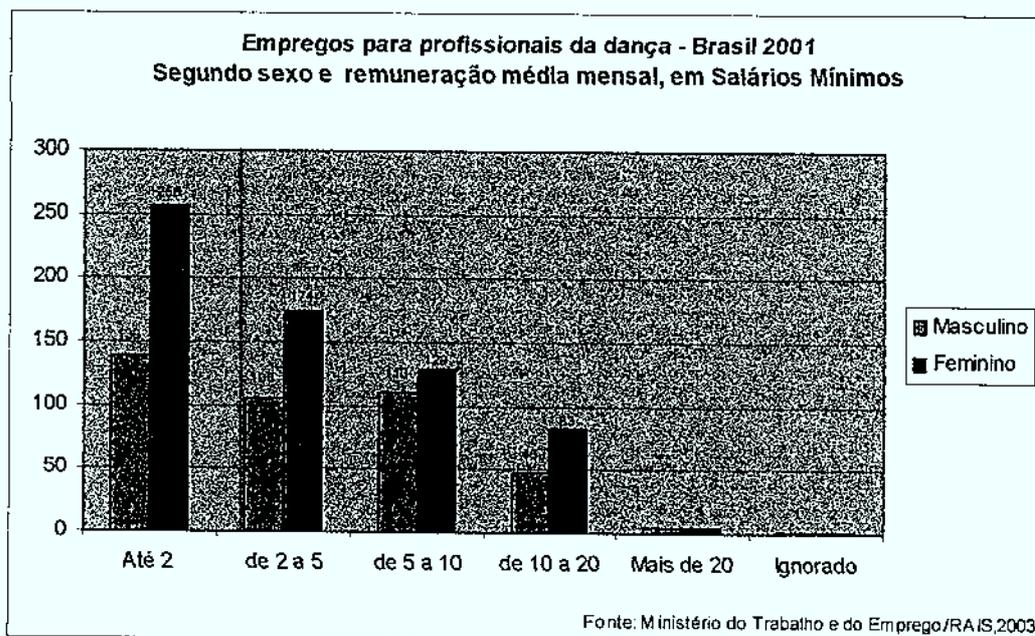


Elaboração: Equipe Projeto Temático *"Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos"*, 2004.

Além de serem minoria quanto ao tempo de trabalho semanal, estão entre os bailarinos que possuem os salários mais altos no Brasil, ganham em torno de R\$ 4.000,00, enquanto a principal bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Ana Botafogo, ganha em torno de R\$ 2.100,00. (entrevista com professor convidado do Ballet Guáira, 2004) E se comparado ao Teatro Guáira, a diferença é ainda maior: R\$ 860,00 de salário fixo, com uma remuneração sob espetáculo de 100% baseado no salário, o que soma R\$ 1.720,00, considerando que este é um funcionário público, que trabalha como bailarino e como professor, recebendo salário apenas pela primeira função, pois não pode ter dois cargos públicos. (professor convidado do Ballet Guáira, 2004)

Diferente de Mikhail Baryshnikov, bailarino russo que formado na escola de Kirov, tomou-se milionário dançando balés românticos, e vivendo de estrelato (Portinari, ob.cit.)

Assim, os bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo estão entre os 12,4% dos bailarinos que ganham 15 salários mínimo no Brasil. A maioria destes brasileiros (36,4,0%) ganham até 2 salários mínimo. (Fonte: RAIS, 2001).



Elaboração: Equipe Projeto Temático *"Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos"*, 2004.

Os bailarinos recebem ao todo 11 salários anuais, e estão embutidos nestes salários 1/12 de remuneração de férias e 1/12 de décimo terceiro salário.

Assim, com os acréscimos, o salário do bailarino foi equiparado ao salário dos músicos da Orquestra, que trabalhava metade do tempo e que recebia o dobro, segundo a diretora da Companhia, segundo os bailarinos entrevistados.

Estes trabalhadores não possuem estabilidade, embora alguns bailarinos (37,5%) tenham respondido, no questionário, que esta estabilidade existia. Esta é uma

discussão delicada no que concerne à busca por melhorias profissionais, pois os bailarinos estudados afirmam que ao mesmo tempo em que seria positivo obterem esta estabilidade, dizem que isto manteria bailarinos de idade avançada na companhia, como acontece no Municipal do Rio de Janeiro (Couri, 2003). Estes bailarinos acreditam que a estabilidade estagna suas carreiras, pois se acomodam ao invés de estar sempre se aperfeiçoando e buscando novas experiências. Concepção diferente de um bailarino que participou da CBO 2002, que trabalhou com contrato CLT no grupo Corpo por 12 anos, e apenas saiu para dedicação integral à sua companhia.

"Por isso que se reluta tanto em se efetivar artista, servidor efetivo ele tende a se acomodar, isto é uma realidade" (Coordenadoria dos Corpos Estáveis do Teatro Municipal de São Paulo)

E continua,

"O importante é a formação. Porque é a tal história, é essa a dificuldade que nós temos de tornar efetivo, não só pela comodidade, o que é uma coisa absolutamente inadmissível no caso artístico, como, como é que você vai fazer um concurso, como é que se mede o talento?"

A maioria dos bailarinos entrou no Balé da Cidade por audição. Não seria este um tipo de concurso público?

Este fato, do difícil mercado de trabalho enfrentado pelos bailarinos no Brasil, tem como consequência a exportação de muitos bailarinos, que vão para o exterior buscar trabalho, onde o mercado é bem mais amplo que o mercado de trabalho brasileiro. Os brasileiros fazem audições nestas companhias estrangeiras ou são convidados por coreógrafos que visitam o Brasil; como aconteceu no Balé da Cidade, quando um coreógrafo estrangeiro convidou oito bailarinos a o acompanharem na viagem de volta.

Estas questões nos remetem muitas vezes à falta de conhecimento desses bailarinos de suas condições de trabalho, além do descaso de políticas públicas com estes profissionais.

3.4 Múltiplos trabalhos no cotidiano do bailarino.

Pode-se perceber que esta é uma carreira muito difícil no Brasil por suas condições de trabalho. No início alguns bailarinos precisam ter outro trabalho para se sustentarem, como aconselha Hamilton (1998) e exemplifica Tatiana Leskova, francesa que quando decidiu por uma carreira brasileira, começou em *show* no cassino do Copacabana, até que fez duas temporadas no Municipal do Rio de Janeiro e foi convidada a ser diretora; da mesma forma, Alvin Ailey que começou a carreira aos 19 sobrevivendo como garçom, até conseguir seu primeiro contrato aos 27 anos.

Alguns bailarinos do Balé têm outros trabalhos fora da companhia, como aulas, workshops, trabalhos coreográficos, bailarinos convidados, e às vezes por meio de agências, produtoras que fazem comerciais de televisão.

De acordo com as informações contidas nos breves currículos dos bailarinos da companhia 1 do Balé da Cidade no site oficial desta companhia, 51,6% dos bailarinos exercem outras atividades profissionais além de serem bailarinos no Balé.

Destes bailarinos, 48,3% (o que significa 8 bailarinos) são professores de dança (balé clássico, contemporâneo ou técnicas corporais), 35,7% também coreografam e

71,4%¹⁴ exercem atividades diversas, como figurinista, músico, consultor de moda, escritor, ou diretor artístico, ou em projetos de pesquisa referente à dança.

Já nos questionários, alguns bailarinos também afirmam trabalhar em grupos experimentais de dança, e receber cachês esporadicamente.

Os bailarinos que afirmam receber cachê esporadicamente são dos sexo masculino. Isto se explica pela carência destes profissionais no mercado de trabalho, conforme discutido anteriormente.

"Não é difícil às vezes que o Corpo de Baile [Da Escola Municipal de Bailados] vai se apresentar que nós temos que contratar bailarinos." (Coordenadoria dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo)

Mas qual o motivo deste trabalho extra?

Um deles afirma que, mesmo com um tempo restrito, gosta de trabalhar fora da companhia para se completar enquanto profissional, não ficando *"preso a este mundinho"*, que é o do Balé da Cidade, o qual sendo um local privilegiado no mundo da dança, não permite aos bailarinos conhecerem o mercado de trabalho fora deste contexto. Assim uma das justificativa torna-se o aprendizado.

Esta afirmação pode possibilitar indagar se este trabalho extra é apenas um momento de qualificação profissional, conforme explicita o bailarino citado acima, um adicional financeiro ou uma inserção em um espaço do mercado de trabalho que lhe possibilitará trabalho quando seu corpo não o permitir mais dançar.

¹⁴ Para tal estatística foram consideradas mais de uma atividade por bailarino.

4. O CORPO

“A casa de todos nós, limite e condição de nossa existência biológica, para os bailarinos é morada e instrumento de trabalho, visitado e revisitado a cada aula, montagem de obra, espetáculo em si.” (Navas, IN Couri, 2003, p.116)

Este capítulo tem por objetivo discutir o significado do corpo enquanto instrumento de trabalho do bailarino do Balé da Cidade de São Paulo. Assim, esta discussão é realizada a partir dos cuidados e relações com este instrumento, a exigência dos bailarinos e dos coreógrafos deste corpo, bem como o envelhecimento na carreira destes bailarinos.

4.1 Qual o significado do corpo para o bailarino

O corpo é o instrumento de trabalho dos bailarinos e reconhecido como tal pelos mesmos – em 50% dos questionários os bailarinos afirmaram ser o corpo o principal instrumento de trabalho, 10% a mente e 10% ambos. Segundo Isabel Marques (1998) o corpo nesta concepção, enquanto instrumento de trabalho, é algo a ser controlado, aperfeiçoado, aprimorado segundo padrões técnicos que exigem que o bailarino vença o próprio corpo e seus limites físicos, adaptando-se e submetendo-se a este corpo, emoção e mente de acordo com o que está sendo requerido dele externamente. Esta concepção de corpo foi a concepção percebida ao longo das entrevistas realizadas, que pode ser vista nestes trechos de entrevistas:

“(...) que é uma capacidade de você levar seu corpo para aquilo que está sendo pedido” (bailarino do Balé da Cidade de São Paulo, 2004)

"O bailarino vive constantemente se desafiando, isso é um desafio, todos... mesmo quando você tá muito acostumado a dançar no mesmo balé é um desafio"
(professor convidado do Balé da Cidade de São Paulo, 2004)

O corpo do bailarino é preparado, transformado, por anos para a profissão da dança, a partir de novas exigências, novos desafios colocados por técnicas de treinamento ou por correntes estéticas (Navas, ob. cit.) Assim, também o corpo de muitas bailarinas, para que pudessem alcançar o sucesso, passaram por imposições do balé clássico, como pressão e tortura psicológica (Marques, ob. cit.), pois a técnica clássica foi desenvolvida para os europeus por sua estrutura física – perna comprida e glúteos retos, por exemplo, não se adaptando às brasileiras. (Couri, 2003)

Neste sentido, a diretoria dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo, acredita que o corpo do bailarino é um corpo deformado, pois é preciso trabalhar o corpo de uma pessoa desde que ela é muito pequena para ela poder se adaptar às técnicas de dança. Assim, através da pesquisa, foi constatado que as bailarinas do Balé da Cidade de São Paulo iniciaram seus estudos em dança, em sua maioria, na faixa etária de 5 a 10 anos, indicando esta adaptação do corpo à dança, e todas iniciaram seus estudos na técnica do ballet clássico.

"Eu acredito que esse corpo vai se construindo, não é uma técnica que você adquire de uma hora pra outra, porque não seria só a técnica clássica, você tem que passar por outras linguagens de dança pra ser um bailarino na atualidade, que hoje em dia é tão exigente quanto de trabalho. (...) eu acho que a partir do momento que você para de fazer as aulas ela vai se deteriorando, vai se decompondo".(Diretoria da Escola Municipal de Bailados, 2003).

Já os bailarinos do balé da Cidade iniciaram seus estudos em dança, a maioria em diferentes dança que não a clássica, na faixa etária de 16 a 20 anos. No entanto,

contam que para alcançar o desenvolvimento desejado foi preciso estudar a dança concomitantemente com o trabalho profissional já realizado na área. Um coreógrafo entrevistado explica esta diferença nos corpos dos bailarinos e das bailarinas dizendo que a bailarina precisa de mais tempo de estudos na dança para conseguir a potência que os homens já conseguem adquirir com mais facilidade, pela diferença física entre homens e mulheres.

Para, então, construir este corpo é necessário, segundo os profissionais entrevistados, muita disciplina e compreensão deste corpo, como limites e habilidades.

Contudo o corpo, diferente da concepção citada anteriormente, é um produto social, cultural e histórico, assim a sociedade o fragmentou e recompôs, regulando seu uso, norma e função. Por meio da problematização atual da autoridade, do poder e da identidade, é importante uma atenção maior ao corpo, segundo Bordo (apud Marques, ob. cit.), que continua:

“O corpo humano é nele mesmo uma entidade política inscrita, sendo sua fisiologia e morfologia formados por histórias e práticas de constrição e controle”.(p.75)

“O corpo, para o dançarino era uma ferramenta, um instrumento objetificado em benefício da dança”.(Shapiro, 1991, apud Shapiro, 1998 in Pro-posições), contrapondo a concepção dos bailarinos estudados, com a visão da autora. Em muitos casos, o corpo do bailarino é objetificado, preso às técnicas de dança, e sua experiência de vida é abstraída. O trecho de entrevista abaixo mostra esta abstração da experiência de vida:

“eu gostaria muito deter alcançado aquilo em janeiro, muito, (...).Fiquei triste, falei bom então o que que tenho que fazer ? (...) o que eu tenho que trabalhar? E trabalhei à parte.” (bailarino do balé da Cidade de São Paulo, 2004)

Assim Shapiro (ob. cit.) completa que o corpo deve ser visto como sujeito, que possui memórias de vida, que define a identidade, baseados na raça, gênero, contexto-histórico cultural, que têm inscrito significados e valores culturais.

A influência das mídias tecnológicas, segundo Marques (ob.cit.), também tem levado bailarinos a buscar padrões de excelência corporal em cursos de dança, exagerando a importância da técnica de dança, esquecendo-se dos impulsos filosóficos, ideológicos e estéticos.

Assim, é possível que atualmente esta indústria tenha encontrado um grande aliado: o mercado de trabalho.

Na carreira do bailarino, conforme afirma a diretoria da Escola Municipal de Bailados, *“a dança se cansa da gente”*, pois o físico tem que reagir bem a tal técnica, o bailarino tem que ter uma boa saúde, tem que estar sempre com uma estética ideal, às vezes não combina com as expectativas de um coreógrafo, de um diretor de uma companhia, que deseja montar a sua companhia com tal perfil de bailarinos, em um padrão, em uma dinâmica, com um temperamento, entre outros. Enfim, a pessoa pode até ser uma boa bailarina, mas não combina com tal exigência. Este é um dos problemas que os bailarinos enfrentam no mercado de trabalho. Uma das bailarinas entrevistadas, por exemplo, nos conta que ao iniciar sua carreira em dança ouviu de sua professora que seu físico não era apropriado para que ela fosse uma bailarina, assim o máximo que conseguiria alcançar nesta carreira seria ser professora de dança.

Este fator da seleção na carreira foi percebido também nas observações de campo. O coreógrafo na sua criação determina quem será o elenco para sua coreografia, esta seleção é muito subjetiva, portanto varia de coreógrafo para coreógrafo, conforme

também contam os profissionais analisados. Assim, no Balé da Cidade esta escolha é muito dolorida para os bailarinos que não são selecionados, mesmo tendo a consciência desta subjetividade.

Assim, a aceitação de tal escolha é diferente entre os bailarinos estudados. Alguns dizem que a não-escolha do coreógrafo gera no início uma autocobrança, frustração, onde a culpa é sempre do próprio bailarino, contudo este primeiro sentimento é logo substituído pela conscientização de que é uma escolha subjetiva, por perfil. Outro bailarino conta que esta não-escolha significa avaliação de sua performance, buscando conhecer o aspecto que levou o coreógrafo a escolher outro bailarino, permitindo assim que se desenvolva no que concerne a esta possível "falha".

4.2 Cuidados profissionais

Todo este processo de adaptação do corpo durante a carreira do bailarino sugere um cuidado específico com este instrumento de trabalho do bailarino.

A consciência que permite cuidar deste instrumento de trabalho tão precioso está atualmente no Balé da Cidade em crescimento, diferente de tempos atrás em que o bailarino não se preocupava com este tipo de cuidado, segundo a diretoria do Balé da Cidade de São Paulo.

"Então eles[os bailarinos] precisam estar atentos muito com o corpo deles, (...), então isso aqui no Balé graças a Deus a gente tem essa consciência, o corpo deles não é idêntico e eles tem que manter e é pra vida isso, eles olham, a gente olha os da Companhia 2 é um luxo o corpo daquele elenco, um corpo saudável, bem cuidado, respeitado, você vê um corpo sadio em cena e isso hoje se preza muito pela..., isso é um termo que eu acho ótimo, a longevidade de ser bailarino e pra ter essa longevidade tem que ter esse respeito de estar o tempo todo cuidando desse corpo, se você não cuida dele, coitado, ele não tem o que fazer, o corpo"

"(...) eles [os bailarinos] vão questionando, vão entendendo toda a estrutura anatômica do corpo e o porquê que eles vão se machucando e qual é a importância de alimentando esse corpo de uma maneira sã, sadia né. Então isso o elenco dessa companhia tem, isso é muito importante e vem em função da associação dos bailarinos, que é uma coisa que a direção assim apóia total, porque eles questionam tudo, o que que é esses artista né, então isso é maravilhoso."

Observamos que o alongamento está sempre presente na rotina dos bailarinos, bem como a preocupação destes bailarinos uns com os outros ao apontarem hábitos que não estão sendo positivos para o colega de trabalho, como correção de algum movimento ou conselhos pessoais, como por exemplo, quando um bailarino durante o ensaio diz para seu colega: "Vai devagar que amanhã temos espetáculo", insinuando o excesso de exercício que seu colega está praticando.

A própria aula de ballet clássico antes de iniciar os ensaios é, segundo os profissionais, um meio de aquecer o corpo, de preparar o corpo para o dia de trabalho que se seguirá.

Esta preocupação perpassa também a direção, os assistentes de coreografia, os coreógrafos, diretores, bem como os fisioterapeutas que trabalham no Balé da Cidade, que por terem construído um maior conhecimento em relação a este corpo, também pelas experiências adquiridas pelo tempo de carreira, dialogam sobre os cuidados com os bailarinos, principalmente os bailarinos em início de carreira.

Esta gestão administrativa do Balé da Cidade proporcionou aos bailarinos aulas de Pilates durante o período que não estão trabalhando, opcionalmente, que segundo a diretoria permite uma maior consciência corporal. Além disso, o Balé da Cidade assinou convênio com uma rede de academias, assim,

"Cada um optou pela academia mais próxima. Então é a maneira que eles tem também, porque hoje com o tipo de trabalho, a dança tá cada vez mais física e virtual, aula

de clássico acaba que já não, não..., não é que não suporte mais, ela é fundamental pra existência aqui da companhia, a ms precisa de um preparo físico, é como o jogador de futebol, ele precisa de um preparo físico, que é um desgaste muito grande então a gente tem que manter a musculatura e que às vezes uma hora e meia de clássico, uma hora, acaba não sendo suficiente, então eles tem que alimentar o corpo deles de uma outra forma. Então a maioria sai daqui, vai lá a noite, faz um pouco de peso, vai mantendo pra esse tipo de realidade."

No questionário realizado, as respostas foram díspares. As duas perguntas utilizadas para a análise foram "Quantas horas de exercício físico por semana?" e "Quantas horas de ensaio por semana?". Assim foi realizada a soma das duas respostas, e descontadas o tempo de trabalho semanal no Balé da Cidade, visto que não é possível que os bailarinos ensaiem fora do horário de trabalho por este se constituir em trabalho coletivo. Neste sentido, o resultado desta operação foi inconstante, pois em 50% dos questionários encontrou-se de 0 a 4 horas de exercícios físicos semanais, em nos outros 50% de 10 a 15 horas semanais. Assim este dado nos remete à duas afirmações possíveis. A primeira é que o cuidado com o próprio corpo ainda não é visto igualmente pelos bailarinos do Balé da Cidade, assim nem todos têm a mesma consciência com este cuidado. Outra possibilidade foi a incompreensão dos bailarinos da pergunta realizada.

Em relação à alimentação durante as observações de campo pudemos identificar uma alimentação leve entre a maioria dos bailarinos, como saladas, bolachas e sucos. O tempo para o almoço é de apenas trinta minutos, contudo, quando questionada sobre a alimentação e o tempo disponível para esta, uma bailarina responde que é um tempo curto, mas que o corpo se habitua a este tempo, o metabolismo dos bailarinos, por estarem sempre em exercício, é rápido. Esta mesma bailarina nos conta que atualmente os bailarinos fazem uso de vitaminas, dietas balanceadas, acompanhadas por nutricionistas.

Percebemos também uma relação entre a fisioterapeuta do Balé e os bailarinos, que muitas vezes foram encontrados conversando sobre seus corpos, questionando sobre algumas dores e lesões.

As lesões também foram bastante observadas nos bailarinos do grupo, percebemos lesões e dores nos pés, braços e joelhos, principalmente. No questionário 80% dos bailarinos afirmaram sentirem dor física, e o local mais apontado foi a coluna, em segundo lugar foi encontrado dores musculares.

Os bailarinos por vezes não admitem o problema físico, segundo uma bailarina do Balé, pelo orgulho, e pelos colegas de trabalho perceberem que não está sendo tão bom quanto pode e por não perder seus lugares na coreografia.

Este relato nos leva a outra questão, que pode ser inclusa na relação do bailarino com o corpo: em 60% dos questionários foi afirmada a existência de problemas emocionais, e listados como problema o excesso de autocrítica, a ansiedade, frustração, insegurança, nervosismo e a tristeza pela não-participação em determinadas coreografias.

A fotografia a seguir pode mostrar um desses momentos de lesões, bem como a preocupação deste bailarino no caso de ser impossibilitado de dançar no espetáculo que aconteceu neste dia.



Foto: Liliana Segnini, 2004.

Contudo a assistente de coreografia de um coreógrafo convidado pelo Balé da Cidade, nos conta que nos dez primeiros anos de trabalho o bailarino apenas quer dançar, a consciência da preservação do corpo acontece depois. Os bailarinos entrevistados com mais tempo de profissão concordam com esta afirmação, pois afirmam que só passaram a se preocupar com o corpo depois de amadurecerem profissionalmente, com um tempo longo de profissão, conhecendo seus próprios corpos.

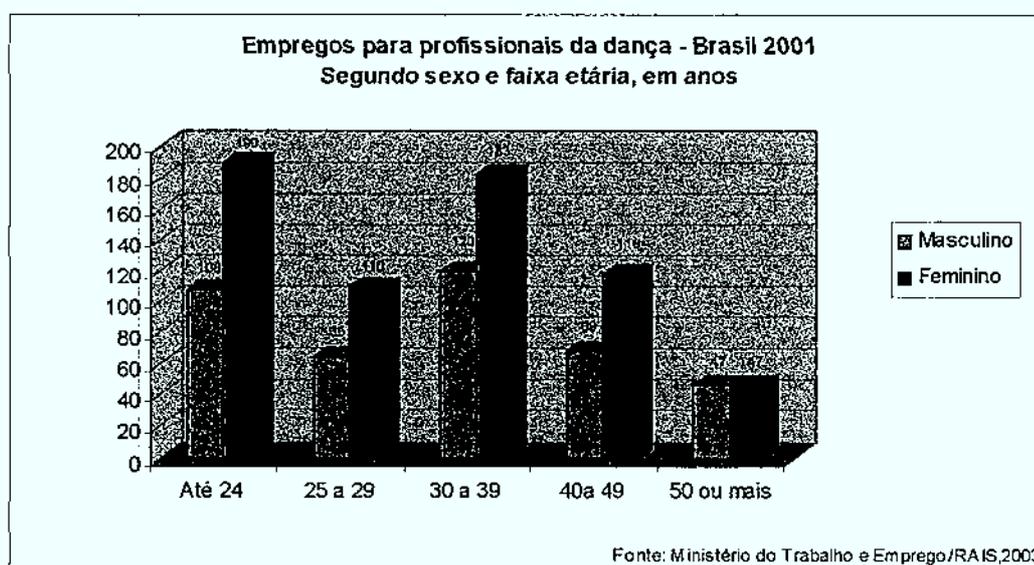
"eu comecei a conhecer bem o corpo depois de mais velho" (professor convidado do Ballet Guaira)

4.3 Envelhecimento

Este desgaste do corpo preocupa os bailarinos, não somente pelo desgaste pelo não-cuidado necessário com o corpo, mas também pelo desgaste natural deste, pelo envelhecimento. O envelhecimento é outro fator importante na carreira do bailarino, pois muitas vezes é visto como sinônimo de perda.

A relação com mercado de trabalho é muito estreita, pois aos bailarinos falta consciência das possibilidades de inserção no mundo do trabalho que este novo corpo, envelhecido, oferece.

O gráfico abaixo mostra a partir da faixa de 30 a 39 anos o número de empregos para profissionais da dança começa a decrescer. E apesar de em todas as faixas etárias o número de mulheres ser maior, ele se iguala na faixa de 50 ou mais anos.



Elaboração: Equipe Projeto Temático *"Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos"*, 2004.

O envelhecimento coloca-se para o bailarino com um obstáculo a ser superado, pois quando exprimem *“a arte mais profunda, a performance física não é mais a mesma, limitada pelas conseqüências do tempo, em sua passagem por todos nós”* (Couri, ob. cit., p.116)

A assistente de coreografia de um coreógrafo convidado nos coloca tão bem esta posição do bailarino, como uma *“angústia perpétua do fim”*, pois o a carreira do bailarino, geralmente, é curta, e, portanto ele tem que gerar em um mínimo de tempo o máximo de eficácia. Uma das bailarinas entrevistadas nos mostra esta relação do envelhecimento do corpo de forma muito clara:

“É muito ingrato, porque a medida que..., quanto mais você vai adquirindo a ciência, a consciência, a maturidade, o seu corpo já não responde da mesma forma, então a maturidade ela vem aos quarenta, mas o auge da sua juventude física tá entre os vinte e trinta anos. Então ela é muito ingrata nesse ponto, são poucas as pessoas que realmente conseguem conciliar as duas coisas, que são os grandes, que a gente fala, nossa, que pessoa maravilhosa, que bailarino maravilhoso, porque ele consegue ainda no auge da sua possibilidade física conciliar a maturidade, toda a vivência né do artista.”

Contudo Ana Terra (2004) coloca um aspecto muito importante, que atualmente a vida ativa de um bailarino está sendo ampliada devido às possibilidades estéticas. Uma série de investigações dentro das próprias técnicas de dança que já trabalham se fundamentando em conhecimentos de anatomia, fisiologia e sinesiologia, permitindo que esse bailarino encontre recursos de trabalhar o seu corpo.

Em discussão com os bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo esta profissional da dança sugere à Associação dos Bailarinos do Balé da Cidade procurar o Fundo de Amparo ao Trabalhador, pra proporcionar cursos de capacitação em áreas adjacentes, como iluminação, cenografia, produção, coreografia, composição, para proporcionar ao bailarino trabalho quando o corpo não o permite mais dançar.

Ela também nos chama a atenção para políticas, como no Canadá, por exemplo, de recolocação no mercado de trabalho. No Brasil um caminho possível, segundo a mesma, seria uma parceria da Funarte e do Ministério do Trabalho que possibilite uma recolocação para os profissionais que dedicaram a carreira sendo bailarinos, sem a possibilidade de uma formação paralela, para quando a carreira deste bailarino é inviabilizada, ele teria outra opção de trabalho.

No Balé da Cidade os bailarinos com idade superior a 30 anos têm projetos para a carreira, alguns no segmento da dança, outros em espaços diferenciados. Uma das bailarinas, por exemplo, aproveitando a experiências de anos como bailarina, está dedicando-se à fotografia, outra pensa em seguir nutrição, mas não quer desfazer-se da experiência da dança. Inúmeros são os exemplos de bailarinos que já não podem mais dançar como antes pelo limite corporal, e que conhecem novos campos: os caminhos mais comuns são a coreografia e o ensino, contudo alguns partem para a carreira acadêmica, administrativa ou mesmo mudam de carreira como é o caso de uma ex-bailarina do Balé da Cidade que se tornou historiadora.

Neste sentido, em 1999 foi institucionalizada a Companhia 2 no Balé da Cidade de São Paulo, com o objetivo de romper barreiras, sendo um grupo experimental, de pesquisa e de investigação. Assim como a tem o Balé Guaira.

“Na Companhia 2 trabalha-se com intérpretes iluminados por memórias – corpo em propostas renovadoras.” (Couri, ob. cit.p. 117)

Couri afirma que a companhia 2 tem que ter alma, o que não se relaciona com a idade, mas sim com a longevidade do corpo na mente. Já um bailarino do Balé da

Cidade (apud Couri, ob. cit.) traduz esta companhia como “*o mínimo de esforço e o máximo de potência*”.

Este grupo é composto de bailarinos admitidos, em termos de contrato de trabalho, conforme afirma a diretoria dos Corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo:

"E eles dançam e dançam bem, menos, mas bem né, menos em fôlego, etc e tal, mas dançam muito bem. E que são admitidos, ainda são admitidos, daquela época aonde ainda se podia admitir e tudo mais e que não tem tempo de aposentadoria, óbvio, então criou-se a Companhia 2."

Esta consciência de cuidado com o seu instrumento de trabalho, como envelhecimento, o desgaste físico, e as lesões, é necessária por parte dos bailarinos, mas também é preciso políticas públicas que possibilitem condições de trabalho e direitos empregatícios que permita esta conscientização.

5. PARTICIPAÇÃO EM MOVIMENTOS SOCIAIS.

Este capítulo será desenvolvido visando as dificuldades observadas dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo para participar em movimentos sociais. Serão descritos alguns desses movimentos percebidos durante a pesquisa, e o significado destes movimentos para o mundo da dança, em relação à participação dos bailarinos do Balé nestes. Gostaria de ressaltar que uma análise mais completa destes movimentos não foi realizada, apesar de sua reconhecida extrema importância.

“Artistas não devem participar de política. A arte é muito absorvente. A política também. Então, é preciso escolher uma das duas coisas.” (Fonteyn, apud Portinari, p.73)

Contudo Schneider (apud Navas, ob. cit.: 58) diz que, *“Amar a arte e a cultura passara a ser um dever social, mediatizado e político.”*

Para iniciar esta questão é importante ressaltar que os profissionais da dança acreditam que esta categoria profissional é pouco vinculada politicamente, se comparada às outras categorias das artes, como os músicos e os atores. Existe muita competição entre eles e um abismo entre as universidades e as academias, conforme muito discutido entre os participantes do I Fórum de Dança de Campinas. Terra (2004a) confirmou:

“observamos os profissionais da dança desnutridos de informações, sobre leis, direitos, sobre a própria estruturação e regulamentação da profissão e área de atuação. Além disso observamos uma inexpressiva cultura de atuação política (...)”.

A Diretoria da Escola Municipal de Bailados completa: *“Ele prefere optar por fazer mais uma aula num dia de trabalho do que ir lá se informar dos direitos que ele tem.”*

A administração artística do Balé da Cidade, em entrevista, compartilha a mesma opinião, de que

“uma coisa que falta no artista hoje, é não saber fundamentar nada, a gente não questiona nada, não reflete nada, não lê, não..., fica muito umbilical o trabalho e quando a gente tem que se defender politicamente a gente não tem argumento e é quando a gente perde.”

Assim, percebe-se que a gestão atual do Balé da Cidade tem a consciência deste aspecto na categoria profissional, e conseqüentemente tenta trabalhar este fato dentro da própria companhia. Um exemplo disto é o convite da direção artística do Balé da Cidade à Ana Terra, representando o Fórum Nacional de Dança, para discutir com os bailarinos suas situações política enquanto trabalhador no cenário brasileiro. Fato que, segundo a direção do Balé, já é uma conquista, pensado que tempos atrás este assunto era impensável pelos profissionais da dança.

O objetivo do encontro foi a conscientização política destes profissionais, e acredito que tenha tido uma boa repercussão entre os bailarinos presentes.

5.1 Encontro no Balé da Cidade

Neste encontro estavam presentes apenas sete bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo, a diretora artística do grupo, e três bailarinos de outros grupos, pois a diretoria do Balé convidou três companhias de dança da cidade de São Paulo, e a Escola Municipal de Bailados. Este encontro aconteceu logo após o término período de trabalho,

às 16 horas, na véspera do feriado de Páscoa, podendo este fato explicar a pouca presença dos bailarinos.

Outro fator importante que deve ser considerado é o tempo disponível destes bailarinos, pois muito deles exercem outras atividades depois do trabalho no Balé: alguns são professores de dança, outro coreógrafo, entre outros campos de atuação, como participação enquanto bailarinos convidados em espetáculos fora do Balé da Cidade.

A participação dos bailarinos do Balé neste encontro foi pequena em termos de números de bailarinos presentes, contudo a qualidade da participação não pode ser negada. Estavam presentes os membros da Associação dos Bailarinos do Balé da Cidade que colocaram suas dúvidas, interesses, e opiniões de modo efetivo, bem como os outros bailarinos ali presentes.

Terra discutiu: 1 -a)quem é o profissional da dança, suas principais atividades (de acordo com a CBO 2002) e áreas e campos de atuação; b) quem são os artistas da dança; c) que é o professor de dança;

2- a) o contexto do profissional de dança no século XXI; b) qual a pertinência da dança no século XXI; c) quais os desafios do artista da dança no atual cenário sócio-político-econômico-cultural brasileiro; d)Novos paradigmas estéticos, novos corpos, novas danças; e) Ampliação de fronteiras, relação com outras áreas de conhecimento artístico, educacional, científico.; f) Contexto sócio-político-cultural: ações culturais e artísticas ganham destaque nos projetos do 3º setor, nas ações sócio-culturais; g) Redefinição do mercado cultural; crescimento de patrocínios; formação e multiplicação de platéias para a dança; h) Novos campos de atuação para o profissional da dança; a própria idéia do profissional de dança tem uma nova amplitude: curadoria, produção, pesquisa, gestão, ação sócio-cultural, etc, envolvimento com o universo artístico para além do estar como

dançarino e/ou coreógrafo, no palco. i) Organização política da classe – fomento e regulamentação profissional; j) Mobilização Dança em SP; k) As arbitrariedades do sistema Cref- Confef e a reação da classe ; l) O Fórum Nacional de Dança e Histórico do movimento, Foco de Luta, Principais Conquistas nessa trajetória, Organização como uma Associação e Missão e Objetivos

3 – a) Questões fundamentais para a formação e atuação do profissional da dança no século XXI

Outro aspecto relevante colocado pelos bailarinos do Balé da Cidade é que, por uma questão de concorrência neste mercado restrito da dança, os bailarinos não podem reivindicar muito porque estão arriscando a perder o emprego. Assim, pode-se perceber a consciência destes profissionais sobre a situação do mercado de trabalho, mas também mostra a aceitação de suas condições de trabalho, não significando concordância com a mesma, ao invés de se movimentarem politicamente para possíveis mudanças.

Ao longo do encontro os bailarinos se mostraram interessados no que concerne às suas condições de trabalho, principalmente no quesito aposentadoria versus tempo de trabalho e formação profissional; pensando no que poderiam fazer para superar esta realidade onde o bailarino não têm direito à aposentadoria, além de não ter tido tempo para formação profissional que permita um trabalho ao fim da carreira deste profissional que não consegue mais dançar, por diversos fatores, já explicitados anteriormente. Ana Terra levantou algumas possibilidades de mobilização dos bailarinos, principalmente da Associação de Bailarinos do Balé da Cidade visando mudanças desta questão, como por exemplo, promoção de cursos junto ao Ministério do Trabalho para capacitação profissional em áreas afins, assim como o faz o Canadá.

A questão sindical foi o assunto que mais gerou discussão principalmente entre os membros da Associação dos Bailarinos do Balé da Cidade, demonstrando o descontentamento com a representação sindical pelos bailarinos, que afirmam não serem bem recebidos na sede do sindicato, e aparentando também um certo desconhecimento do assunto.

Deste modo o sub-capítulo a seguir visa discutir essa questão sindical na dança, e principalmente entre os bailarinos. No entanto, é preciso ressaltar, que não foi observado a atuação dos sindicatos na área de dança, sendo que esta análise foi realizada apenas na representação dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo sobre este tema.

5.2 Os sindicatos

Este tema torna-se relevante à medida que ao perguntarmos grupos temáticos do I Encontro de Professores de São Paulo¹⁵: “Existe iniciativa de organização política?”, as respostas mais frequentes, além da negação foram, o Sindidança, SATED, e os Fóruns de Dança (Nacional e estadual).

Apesar desta afirmação dos profissionais indicar os sindicatos como forma de organização política dos profissionais da dança, estes são questionados pelos profissionais. O trecho da fala de uma profissional sobre o Sindidança em São Paulo aponta este questionamento:

“Infelizmente a gente tem que dizer que em uma estrutura que ainda vive do quê? De promoção, inclusive, de eventos de dança e jamais poderiam ser um sindicato,

¹⁵ Este Encontro será apresentado adiante.

porque é uma arrecadação de dinheiro questionável” acrescentando ainda que parece uma organização patronal e que não representa os profissionais, diferente do Sindidança do Rio de Janeiro que é aceito pelos profissionais locais por se mostrar politicamente ativo.

Os bailarinos do Balé da Cidade parecem não conhecer a questão sindical, pois perguntaram na reunião se a posse do DRT significava automaticamente sindicalização. Esta questão pode ter sido feita pelo fato de que a obtenção do DRT é feita por meio de um exame prático dos profissionais que desejam este registro no Ministério do Trabalho no sindicato dos artistas (Sated). Este exame não é visto como legítimo pelos profissionais que por ele passam, no entanto para ser bailarino do Balé da Cidade, só perante apresentação deste documento. Um participante do I Fórum de Dança de Campinas coloca que o DRT é a banalização da profissão, pois nem todo mundo que possui este registro é profissional, assim é preciso repensar esta burocracia. Uma bailarina do Balé da Cidade explica que não precisou passar pela avaliação, pois já iria representar o Brasil em uma competição internacional. Assim, os bailarinos do Balé da Cidade quando perguntados se acham legítimo o exame de obtenção do DRT, a resposta da maioria é não, segundo a acusação de que é superficial e de que não possui valor artístico.

Nos questionários, dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo apenas uma bailarina participa do Sated, e a mesma, que diz que não vê vantagens, a não ser as relacionadas a trabalho. Neste sentido, é possível nos questionar o tipo de participação desta bailarina neste sindicato, bem como seu entendimento do papel dos sindicatos.

A participação no Sindidança (Sindicato da Dança) foi relatada por somente 25% dos bailarinos que responderam ao questionário, e estes ainda afirmaram que havia desvantagens, pois este sindicato não representa a classe profissional.

5.3 Associação dos Bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo

Novamente é preciso ressaltar que não foi analisada a ação da Associação dos Bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo, mas sim as representações dos bailarinos do grupo estudado sobre esta Associação, a partir dos questionários e entrevistas.

A Associação, segundo os profissionais entrevistados, foi uma conquista dos bailarinos do grupo, que foi construída pela necessidade de uma intermediação entre os bailarinos e a direção. Contudo uma das bailarinas entrevistadas diz que hoje a Associação não tem somente este papel, mas também outros papéis que acredita serem mais importantes que este.

Os cargos que compõe esta associação são: presidente, vice-presidente, diretor, secretário, relações públicas tesoureiro.

Esta Associação é regulamentada legalmente, é uma entidade jurídica, sem fins lucrativos. Esta situação autônoma da Associação em relação ao Balé da Cidade lhe permite a arrecadação de verbas, financiamentos, que em seguida é doada ao Balé da Cidade, o qual somente pode receber doações e não financiamentos por ser uma instituição pública.

Neste sentido, o Balé pode realizar diversas atividades, não previstas no seu orçamento proveniente do município, com as doações da Associação, como, por exemplo, o convite de professores para desenvolverem um trabalho com o grupo e produções de espetáculo extras, segundo uma das bailarinas entrevistadas que já participou da diretoria da Associação.

Todos os bailarinos são associados¹⁶ (companhias 1 e 2), conforme pudemos verificar pelos questionários e entrevistas, mas para compor a diretoria desta Associação os bailarinos devem montar uma chapa, e em seguida ser realizada uma eleição. Uma das bailarinas nos relata que a montagem desta chapa é feita com dificuldade, pois os bailarinos não expressam vontade de dirigir a Associação por seus compromissos, como reuniões mensais com os bailarinos, reunião com a diretoria do Balé da Cidade, bem como pelo envolvimento com a representação do grupo; como pode ser visto no trecho de entrevista abaixo:

"da chapa de diretoria ninguém quer pegar na verdade, então no fim toda vez que tem eleição é uma briga porque a gente fica escolhendo as pessoas, tentando convencer as pessoas a assumir né isso. Porque é realmente assim, além de ser um trabalho a mais o funcionamento da nossa Associação, nós temos uma reunião mensal marcada já e a diretoria se reúne toda semana pra discutir os problemas e é a diretoria que leva os problemas da Companhia pra direção e que trás de volta respostas boas ou más para a Companhia."

"E eu nunca quis participar da Associação, que é um lugar extremamente incômodo, você fica entre bailarino e direção o tempo todo e é um lugar muito incômodo né e eu não queria assumir"

Os problemas mais freqüentes que a Associação encontra nesta intermediação entre os bailarinos e a diretoria é atrasos nos ensaios, problema, quando diz respeito à maioria dos bailarinos, em relação aos assistentes, e o acordo em relação às folgas. Este último problema foi vivenciado durante a pesquisa, pois há uma intensificação do trabalho, devido ao grande números de apresentações, somatizando horas-extras que serão transformadas em folgas, contudo com esta intensificação, essas horas foram se acumulando. Assim,

¹⁶ Não somente os bailarinos do balé da Cidade podem participar desta Associação, de acordo com seu estatuto.

"(...)pra pagar tudo, tudo, não daria pra dançar, a gente furia as temporadas oficiais e só, pra poder dar pra tá pagando esses dias e as pessoas querem dançar, os bailarinos querem dançar. Então os bailarinos se comprometeram a abrir mão de algumas folgas pra poder tá dançando, desde que tivesse um bom senso de tá respeitando alguns dias de folga pós uma temporada porque é muito desgastante (...)" (Bailarina entrevistada do Balé da Cidade, 2004)

O controle dessas horas de trabalho extras é realizado pela diretoria da Associação. Os bailarinos, neste sentido, pela vontade de dançar, medo de perderem seus lugares no elenco de alguma coreografia, acabam abrindo mão de seus direitos enquanto trabalhadores.

No questionário, os bailarinos em sua maioria somente relataram aspectos positivos da Associação, como: força participativa, de atuação, concretização de alguns benefícios, resolução de problemas comuns à todos, possibilidade de luta pelos seus direitos e possibilidade de reivindicação de melhores condições de trabalho.

No entanto, algumas desvantagens foram apontadas por alguns bailarinos como desgaste em participação, implicâncias pessoais, e afirmação de que a associação é subordinada à Direção da Cia. Neste sentido, a associação perde seu caráter de intermediação entre os bailarinos e companhia.

5.4. I Encontro de Professores de Dança de São Paulo - Fórum de Dança São Paulo

Este encontro aconteceu nos dias 19 e 20 do mês de junho de 2004¹⁷. O encontro foi programado pelos representantes do estado de São Paulo, integrantes da Comissão Executiva do Fórum Nacional de Dança.

¹⁷ Em anexo a programação do Encontro.

A proposta deste acontecimento era realizar um encontro entre profissionais da dança, para dar início a um mapeamento das diversidades e das identidades que caracteriza a família profissional dos professores artistas da dança, considerando processos de formação, processos de ensino e áreas de atuação, além da contextualização histórica cultural, social, política, econômica e estética que permitam a compreensão da responsabilidade profissional, bem como discussão sobre a avaliação da qualidade das práticas de ensino na área de dança. Diante desta diversidade, a aproximação e o diálogo entre os profissionais de diferentes segmentos, buscando suas identidades também foi objetivado no encontro.

Durante o encontro foram realizadas mesas de discussões com profissionais de atuação diversificados, representantes dos diversos segmentos da dança, e grupos temáticos. Os grupos temáticos, a partir do método Dacum (o mesmo utilizado na CBO 2002) objetivaram conhecer quem são os professores artistas, onde trabalham, como se formam, suas dificuldades e seus objetivos profissionais. Neste encontro um rico e consistente material foi coletado, que pode contribuir com pesquisas sobre esta categoria profissional, contudo não foi possível ser abordado nesta pesquisa.

A plenária final do Fórum foi um dos momentos mais importante do evento, pois os profissionais presentes elogiaram a iniciativa e pediram para que houvesse mais encontros para discussão, conscientização e envolvimento dos profissionais da dança.

Analisando o objeto da presente pesquisa, observamos que nenhum dos bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo estava presentes. Não podemos alegar o não conhecimento destes profissionais sobre o evento, pois durante o Encontro com a Ana Terra no Balé, aos bailarinos foi comunicada a realização deste Encontro de Professores.

Também no final de semana que aconteceu o evento não foi encontrada no *site* do Balé da Cidade alguma programação de espetáculo a ser apresentado.

Considerando que alguns bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo são professores de dança, além de bailarinos da companhia, acreditava-se que este Fórum os interessaria.

5.5.1 Fórum de Dança de Campinas

Outro movimento importante que aconteceu no mundo da dança foi o I Fórum de Dança de Campinas. *“Uma iniciativa inédita em Campinas”* – assim foi como o Jornal Correio Popular de Campinas o nomeou, e continua dizendo que a dança será tratada como assunto sério, não apenas como mostras, espetáculos, mas também gerando oficinas, discussão e reflexão.

O Encontro aconteceu no SESC/Campinas nos dias 29 e 30 de junho, e conseguiu mobilizar em média 50 interessados em dança, iniciativa da Associação Movimento Dança Campinas (AMDC) e do SESC, que após 5 anos de apresentações de espetáculos das escolas e academias de dança de Campinas na mostra “Pouco de Tudo...Tudo de Dança”, conseguiu desdobrar o evento em Fórum.

A programação incluiu oficinas, palestras, laboratório cultural e apresentações de dança.

Os laboratórios culturais foram ministrados por Cássia Navas; e por Inês Bogéa, seguido de mesas de discussão com Lúcia Helena Guimarães, representante da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo; Luis Terribeli, Conselheiro da AMDC;

Lilian Villela, Coordenadora da Escola Municipal de Cultura e Artes, Márcio Lorenzetto, Diretor da academia Ballet e Cia; Maria Silvia de Gennaro, representante do Ballet Lina Penteadó, Julia Ziviane, Professora da Unicamp, e Mônica Mion, Diretora do Balé da Cidade de São Paulo (mais uma vez mostrando a força e respeito dos profissionais da área em relação a este grupo de dança)

Um dos maiores acontecimentos do evento foi a apresentação do Balé da Cidade de São Paulo, que lotou o Teatro Castro Mendes de Campinas, após 12 anos sem se apresentar na cidade. Em Campinas quase não há apresentações de dança, apenas apresentações realizadas pelas academias da cidade, assim a apresentação do Balé da Cidade de São Paulo, representando um dos mais prestigiados grupo de dança contemporânea no Brasil, pode ser considerado de grande importância.

As oficinas foram ministradas por Holly Cravell e Raymundo Costa, bailarino do Balé da Cidade de São Paulo, que dobraram os horários devido à grande procura. Neste sentido, estas oficinas confirmam os trabalhos realizados pelos bailarinos além do grupo.

Estes dois fatores, o espetáculo e as oficinas, mostram o quão renomado e importante é o Balé da Cidade de São Paulo nesta cidade.

O encontro suscitou diversas discussões sobre a dança em Campinas, a qual, segundo os participantes do evento afirmaram, se encontra em uma fase atrasada, apesar da Universidade Estadual de Campinas, que possui um curso de Dança., se comparada com cidades menores do estado de São Paulo, como Araraquara, que possui inúmeros projetos para dança, trazendo a arte para a cidade e estimulando a local, segundo Inês Bogéa. A cidade de Campinas não possui amostras regulares de dança, não possui leis de incentivo, não possui um órgão que possa emitir o DRT, não tem crítica especializada, apenas

informativos, não possui uma revista especializada em dança, e existe uma rivalidade entre os diferentes segmentos da Dança em Campinas, que segundo Márcio Lorenzatto são separatista e exclusivista.

Uma questão importante a ser estudada é que o Conselheiro da AMDC afirmou que o Secretário Municipal de Cultura, Esporte e Turismo de Campinas, Valter Pomar, admitiu que não tem política para a área de dança, que é um mero repassador de espaço e verba. Esta afirmação nos leva a questionar quem são os representantes da dança que, segundo Lucia Helena Magalhães, estavam em maior número no Conselho de Cultura? Que tipo de representação exercem: cada qual com seu segmento artístico? Qual a função das Secretarias? Será que o mesmo acontece com as outras áreas, ou é mais um descaso com a Dança? Ou mesmo refletir sobre a atuação política dos profissionais da dança em movimentos sociais.

Foram apenas dois dias de encontro, com pouca participação dos profissionais da dança de Campinas, talvez devido à uma falha de divulgação, ou pelo encontro ter acontecido em uma quarta e quinta-feira, em horário comercial.

No entanto, este primeiro encontro em Campinas foi um acontecimento muito importante para a cidade, pois uniu estudantes de Dança com professores e bailarinos, que segundo os próprios participantes, não têm comunicação; significando um início de mobilização destes profissionais a nível local para pensar as políticas e problemas que a dança enfrenta (ou não enfrenta!).

com uma idade mais avançada, quando não são mais independentes em relação à família. No entanto, 33,6% destes profissionais, de acordo com RAIS 2001, ganham de 5 a 10 salários mínimos, enquanto a maioria das bailarinas, 32,5%, ganha até dois salários mínimo.

As questões levantadas nesta pesquisa são muito polêmicas, por ser a profissão dos artistas da dança muito singular, no que concerne ao tempo de trabalho, relativamente curto, e a formação, já que pode ser trilhada por diversos caminhos.

Assim, este estudo insere-se no movimento de conscientização da situação dos profissionais da dança que cresce gradativamente no Brasil, por meio de fóruns, encontros, mobilizações, pesquisas, o qual propicia pensar políticas públicas que possam viabilizar melhores condições de trabalho na dança, formação profissional, bem como a mobilização dos profissionais envolvidos nesta causa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Andressa de. **Billy Elliot: possibilidades e multiplicidades em uma visão das relações de gênero e classe social**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Campinas, S.P., 2002

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Teatro Municipal de São Paulo Grandes Momentos**. Dórea Books and Arts: São Paulo, 1993.

BOND, Karen E. **Como “criaturas selvagens” domaram as distinções de gênero**. IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 N° 2 (26) Junho, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Contra fogos 2 : por um movimento social europeu**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2001.

CAFIERO, Carlota. **Dança também se discute**. In: Jornal Correio Popular, Caderno C. Campinas, 29 de junho de 2004.

CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário**. Petrópolis , R.J.: Vozes, 1998.

COURI, Norma. **Balé da Cidade de São Paulo**. Curadoria Cássia Navas; texto de Norma Couri; tradução Camilo Rocha – São Paulo: Formate, 2003.

DIAS, Lineu. **Corpo de Baile Municipal**. Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, São Paulo, 1980.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do Trabalho Social**. Seleção de Textos de José Arthur Giannotti; traduções de Carlos Alberto Ribeiro de Moura – São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

FLEURY, Luis Antônio. **Projeto ampara profissionais de dança**. Informativo Legislativo, Brasília, março de 2004.

FREIDSON, Eliot. **Renascimento do Profissionalismo: Teoria, Profecia e Política**. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. - (Clássicos: 12)

HAMILTON, Linda H. **Advice for dancers: emotional counsel and practical strategies**, United State of America: Jossey –Bass Inc., 1998.

HANNA, Judith Lynne. **Dance, sex, and gender**. The University of Chicago Press, Ltd., London, United States, 1998.

KATZ, Helena. **A incômoda subserviência do Balé da Cidade**. Jornal O Estado de São Paulo, Caderno 2, quarta-feira, 30 de julho de 2003.

KERGOAT, Daniéle, **A relação Social de Sexo, da reprodução das relações sociais à sua subversão**, in Revista Pro- Posições, Faculdade de Educação – Unicamp, S.P., vol.13, n.1 (37) – Jan/abr, 2002.

MARQUES, Isabel A. **Corpo, dança e educação contemporânea**. IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 N° 2 (26) Junho, 1998.

MARX, Karl. **Capítulo VI Inédito de O Capital: Resultados do Processo de Produção Imediata**. São Paulo: Editora Moraes, 1982.

MONTEIRO, Marianna, **Noverre: Cartas sobre a dança**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998

MOVIMENTO MOBILIZAÇÃO DANÇA. **Importantíssimo**. Mensagem recebida por kati_scuciato@yahoo.com.br, 04 de dezembro de 2003 a.

MOVIMENTO MOBILIZAÇÃO DANÇA. **verba 2004 e APCA**. Mensagem recebida por kati_scuciato@yahoo.com.br, 17 de dezembro de 2003b.

MOVIMENTO MOBILIZAÇÃO DANÇA.votação emenda 650/03.

Mensagem recebida por kati_scuciato@yahoo.com.br, 19 de dezembro de 2003c.

MOVIMENTO MOBILIZAÇÃO DANÇA. assembléia do Mobdança.

Mensagem recebida por kati_scuciato@yahoo.com.br, 09 de maio de 2004a.

MOVIMENTO MOBILIZAÇÃO DANÇA. Coordenador de dança na

FUNARTE . Mensagem recebida por kati_scuciato@yahoo.com.br, 31 de maio de 2004b.

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização: Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

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

PORTINARI, Maribel. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PRIORE, Mary Del. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. – (Série Ponto Futuro; 2).

ROMERO, Thiago. **Desenvolvimento Culturalizado**. Boletim Agência Fapesp. Notícias, São Paulo, 01 de julho de 2004.

SENNET, Richard. **A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

SEGNINI, Lílíana 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/ nº 2/ abr- jun/ 2000, p. 72/81.

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)

SHAPIRO, Sherry B. **Em direção a professores transformadores: perspectiva feminista e crítica no ensino da dança**. IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 Nº 2 (26) Junho, 1998.

SOARES, Marília Vieira. **Ballet ou Dança Moderna? Uma questão de Gênero: São Paulo na década de 30**. Projeto de Pesquisa. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, S.P., 2002. (mimeo)

STINSON, Susan. **Reflexões sobre a dança e os meninos**. IN: Revista Pro-Posições – Vol. 9 Nº 2 (26) Junho, 1998.(a)

STINSON, Susan W. **Vozes de meninos adolescentes**. IN: Revista Pro-
Posições – Vol. 9 | Nº 2 (26) Junho, 1998.(b)

STRAZZACAPPA, Márcia. **A Formação em dança**. São Paulo, s/d, in
mimeo.

TERRA, Ana. **Fórum Nacional de Dança**. São Paulo, 20 de abril de
2004. In mimeo (a)

TERRA, Ana. **Balé da Cidade de São Paulo: conquistas e desafios**. São
Paulo, 2004, in mimeo.(b)

Informativo Fórum Nacional de Dança e Fórum de Dança SP. Janeiro
de 2004.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

Site Oficial do Balé da Cidade: <http://www.baledacidade.com.br>

Site Oficial Ministério do Trabalho e Emprego: <http://www.mtb.gov.br>

Site Oficial do Theatro Municipal de São Paulo: <http://www.theatromunicipal.com.br>

ANEXOS

ANEXO I – CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES 2002

CBO 2000 - Classificação Brasileira de Ocupação
Relatório de Atividades

Família: 2622 - ARTISTAS DA DANÇA (EXCETO DANÇA TRADICIONAL E POPULAR) Fase: Validação

END.	ATIVIDADE
A	REALIZAR APRESENTAÇÃO PÚBLICA DE DANÇA
A1	SUPERVISIONAR EQUIPE DE BAILARINOS
A2	SUPERVISIONAR EQUIPE DE ILUMINAÇÃO
A3	SUPERVISIONAR EQUIPE DE MULTIMÍDIA
A4	SUPERVISIONAR EQUIPE DE CENOGRÁFIA
A5	SUPERVISIONAR EQUIPE DE MÚSICA
A6	SUPERVISIONAR EQUIPE DE ADEREÇOS E FIGURINOS
A7	SUPERVISIONAR EQUIPE DE MAQUIAGEM E CARACTERIZAÇÃO
A8	AQUECER-SE POR MEIO DE EXERCÍCIOS ESPECÍFICOS
A9	CONCENTRAR-SE POR MEIO DE ATIVIDADES INDIVIDUAIS E COLETIVOS
A10	INTERPRETAR IDÉIAS E SENSACIONES POR MEIO DA DANÇA
A11	INTERPRETRAR IMAGENS POR MEIO DA DANÇA
A12	INTERPRETAR NARRATIVAS POR MEIO DA DANÇA
A13	DANÇAR
B	CONCEBER PROJETO CÊNICO EM DANÇA
B1	DESENVOLVER IDÉIA OU TEMA
B2	ESCOLHER MÚSICA, TEXTO, IMAGENS, OBJETOS, ETC

B3	LEVANTAR ELEMENTOS SOBRE O TEMA A PARTIR DE VÁRIOS MEIOS (LITERATURA, DOCUMENTAÇÃO, ETC)
B4	IMPROVISAR MOVIMENTOS
B5	EXPERIMENTAR MOVIMENTOS, SEQUÊNCIAS DE MOVIMENTO
B6	CRIAR MOVIMENTOS NAS VARIADAS LINGUAGENS DE DANÇA
B7	CONFIGURAR ROTEIROS E OU ESTRUTURAS COREOGRÁFICAS EM MOVIMENTOS
B8	CONFIGURAR ELEMENTOS DA DANÇA (ESPAÇO, TEMPO, FORMAS, MOVIMENTO, ETC)
B9	SELECIONAR TÉCNICAS CORPORAIS
B10	INVESTIGAR OUTRAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS (TEATRO, CINEMA, CIRCO, ETC)
B11	SELECIONAR EQUIPE ARTÍSTICA
B12	RECRIAR PASSOS CODIFICADOS
B13	SELECIONAR GESTOS, PASSOS E SEQUÊNCIAS
B14	RELABORAR GESTOS, PASSOS E SEQUÊNCIAS
B15	REGISTRAR GESTOS, PASSOS E SEQUÊNCIAS
B16	CONSIDERAR O ESPAÇO E O PÚBLICO NA CONCEPÇÃO CÊNICA
B17	CONCEBER SOLUÇÕES CÊNICAS
B18	DEFINIR REALIZAÇÃO DO PROJETO EM CONJUNTO COM PRODUÇÃO EXECUTIVA E DIREÇÃO ARTÍSTICA
C	CONCRETIZAR PROJETO CÊNICO REALIZANDO MONTAGEM DA OBRA COREOGRÁFICA
C1	TRANSPOR IDEIAS, IMAGENS, SENSações EM LINGUAGEM COREOGRÁFICA
C2	EXECUTAR MOVIMENTOS (GESTOS, AÇÕES, PASSOS CODIFICADOS)
C3	ELABORAR AÇÕES FÍSICAS NO ESPAÇO E NO TEMPO
C4	CONSTRUIR QUALIDADE DRAMÁTICA DO E PELO MOVIMENTO

C5	EXPRESSAR IMAGENS, IDÉIAS, NARRATIVAS NA OBRA COREOGRÁFICA
C6	EXPRESSAR SENTIMENTOS E SENSações NA OBRA COREOGRÁFICA
C7	ARTICULAR AS PARTES DA OBRA COREOGRÁFICA
C8	COORDENAR EQUIPES DE CRIAÇÃO
C9	SELECIONAR ELENCO
C10	PARTICIPAR DE PROVAS DE FIGURINO, MAQUIAGEM E ADEREÇOS
C11	PARTICIPAR DE SESSões DE REGISTRO E GRAVAÇÃO DE IMAGENS
C12	GERIR PROJETO EM CONJUNTO COM PRODUÇÃO EXECUTIVA E DIREÇÃO ARTÍSTICA
C13	GERIR ESTRATÉGIAS DE DIFUSÃO DO PROJETO EM CONJUNTO COM PRODUÇÃO E DIREÇÃO (MÍDIA IMPRENSA ETC)
D	ENSAIAR COREOGRAFIA
D1	EXPERIMENTAR AÇÕES, PASSOS, GESTOS E MOVIMENTOS
D2	EXPERIMENTAR O USO DE OBJETOS NA DANÇA
D3	APREENDER PROPOSTA COREOGRÁFICA
D4	TRASMITIR PROPOSTA COREOGRÁFICA A DIFERENTES ELENÇOS
D5	FIXAR SEQUÊNCIA DE MOVIMENTOS
D6	MEMORIZAR AÇÕES EM SEUS ASPECTOS SENSORIAIS, CINÉTICOS, ESPACIAIS E RÍTMICOS
D7	MEMORIZAR SITUAÇÕES EM SEUS ASPECTOS SENSORIAIS, CINÉTICOS, ESPACIAIS E RÍTMICOS
D8	MEMORIZAR MOVIMENTOS EM SEUS ASPECTOS SENSORIAIS, CINÉTICOS, ESPACIAIS E RÍTMICOS
D9	MEMORIZAR GESTOS EM SEUS ASPECTOS SENSORIAIS, CINÉTICOS, ESPACIAIS E RÍTMICOS
D10	MEMORIZAR SEQUÊNCIA DE MOVIMENTOS EM SEUS ASPECTOS SENSORIAIS, CINÉTICOS, ESPACIAIS E RÍTMICOS
D11	INTERAGIR COM PARCEIROS DE DANÇA

D12	PARTICIPAR DE ENSAIOS GERAIS
D13	FAZER MARCAÇÕES DE LUZ, SOM, CENA, ESPAÇO
E	PREPARAR O CORPO PARA DANÇA
E1	FAZER AULAS DE DIFERENTES TÉCNICAS CORPORAIS
E2	APERFEIÇOAR TÉCNICAS DE DANÇA
E3	AMPLIAR A CAPACIDADE CORPORAL EXPERIMENTANDO VÁRIAS FORMAS DA LINGUAGEM DA DANÇA
E4	AUMENTAR CAPACIDADE DE SUPORTAR ESFORÇOS FÍSICOS POR MEIO DE REPETIÇÕES CONTÍNUA
E5	AUMENTAR CAPACIDADE ARTÍSTICA POR MEIO DE TREINAMENTOS ESPECÍFICOS
E6	AVALIAR NATUREZA E NÍVEL DE DIFICULDADE DOS MOVIMENTOS
E7	PREPARAR CORPO PARA REALIZAÇÃO DAS PROPOSTAS ESTÉTICAS
E8	ADOTAR MEDIDAS PROFILÁTICAS DE PRESERVAÇÃO FÍSICA
F	PESQUISAR MOVIMENTOS, GESTOS E DANÇA
F1	INVESTIGAR LINGUAGENS
F2	INCORPORAR DIFERENTES LINGUAGENS ARTÍSTICAS
F3	LEVANTAR MATERIAL SOBRE O TEMA
F4	EXPLORAR MATERIAL COLETADO (OBJETOS, ELEMENTOS COREOGRÁFICOS, MÚSICA ETC)
F5	SELECIONAR MATERIAL COLETADO (OBJETOS, ELEMENTOS COREOGRÁFICOS, MÚSICA ETC)
F6	DESENVOLVER EXPERIMENTAÇÃO E IMPROVISOS
F7	ESTUDAR DIFERENTES TÉCNICAS, MÉTODOS E ESTILOS ARTÍSTICOS
F8	REGISTRAR PROCESSO DE PESQUISA DESENVOLVIDO POR MEIO GRÁFICO, AUDIO-VISUAL ETC
G	ENSINAR DANÇA

1

1

G1	MINISTRAR AULAS MAGNAS EM DANÇA
G2	ENSINAR TÉCNICAS DE DANÇA PARA COMPANHIAS PROFISSIONAIS
G3	RECYCLAR PROFESSORES DE DANÇA
G4	ENSINAR DANÇA PARA AMADORES
G5	ENSINAR TÉCNICAS CORPORAIS
G6	ENSINAR TÉCNICAS DE DANÇA (BALÉ CLÁSSICO, MODERNO, CONTEMPORÂNEO, SAPATEADO, ETC)
G7	ENSINAR TÉCNICAS E MÉTODOS DE IMPROVISÇÃO
G8	ENSINAR TÉCNICAS E MÉTODOS DE COMPOSIÇÃO
G9	ENSINAR TÉCNICAS E MÉTODOS DE CRIAÇÃO
G10	ENSINAR TÉCNICAS E MÉTODOS DE ANÁLISE DO MOVIMENTO
G11	REALIZAR OFICINAS DE DANÇA
G12	REALIZAR SEMINÁRIOS E PALESTRAS EM DANÇA
Z1	DESENVOLVER CONSCIÊNCIA CINESIOLÓGICA
Z2	CONHECER SEUS LIMITES PSICO FISICOS
Z3	ADAPTAR-SE A SITUAÇÕES IMPREVISTAS
Z4	DEMONSTRAR CONHECIMENTO DOS COMPONENTES DO ESPETÁCULO (ESPAÇO CÊNICO, LUZES)
Z5	TRABALHAR EM EQUIPE
Z6	LIDERAR EQUIPES
Z7	DESENVOLVER SENSIBILIDADE ARTÍSTICA
Z8	DESENVOLVER HABILIDADES PARA MAQUIAGEM, CARACTERIZAÇÃO, E USO DE ADEREÇOS
Z9	MANTER CORPO PREPARADO

Z10

DESENVOLVER CAPACIDADE DE OBSERVAÇÃO E PERCEÇÃO

ANEXO II – TABELA DE SERVIÇO

BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO – TEMPORADA 2004
TABELA DE SERVIÇO DE 26 A 30 DE JANEIRO/2004 – CIA 1
SEGUNDA-FEIRA, 26 / JANEIRO

09:00 – 10:00 – SALA 1 – AULA LILIANE/WIRLEY
10:10 – 11:10 – SALA 1 – SALMOS
11:15 – 12:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
12:30 – 13:00 – PAUSA
13:00 – 15:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
13:00 – 15:30 – SALA 2 – a marcar

TERÇA-FEIRA, 27 / JANEIRO

09:00 – 10:00 – SALA 1 – AULA LILIANE/WIRLEY
10:10 – 11:10 – SALA 1 – SALMOS
10:10 – 11:10 – SALA 2 – ADAGIETTO/MAGNIFICAT (a marcar)
11:15 – 12:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
12:30 – 13:00 – PAUSA
13:00 – 15:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
13:00 – 15:30 – SALA 2 – a marcar

QUARTA-FEIRA, 28 / JANEIRO

09:00 – 10:00 – SALA 1 – AULA LILIANE/WIRLEY
10:10 – 11:10 – SALA 1 – SALMOS
11:15 – 12:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
12:30 – 13:00 – PAUSA
13:00 – 15:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
13:00 – 15:30 – SALA 2 – a marcar

QUINTA-FEIRA, 29 / JANEIRO

09:00 – 10:20 – SALA 1 – AULA ISRAEL VILLA/SERGIO
10:30 – 11:30 – SALA 1 – SALMOS
10:30 – 11:30 – SALA 2 – ADAGIETTO/MAGNIFICAT – a marcar
11:35 – 12:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
12:30 – 13:00 – PAUSA
13:00 – 15:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
13:00 – 15:30 – SALA 2 – a marcar

SEXTA-FEIRA, 30 / JANEIRO

09:00 – 10:20 – SALA 1 – AULA ISRAEL VILLA/SERGIO
10:30 – 11:30 – SALA 1 – SALMOS
10:30 – 11:30 – SALA 2 – MAGNIFICAT – a marcar
11:35 – 12:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
12:30 – 13:00 – PAUSA
13:00 – 15:30 – SALA 1 – MAGNIFICAT (Luis)
13:00 – 15:30 – SALA 2 – a marcar

Tabela sujeita a alterações

A DIREÇÃO

ANEXO III – FICHA TÉCNICA DO BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO

FICHA TÉCNICA

- **Diretora artística:** Mônica Mion
- **Diretora artística assistente:** Ana Teixeira
- **Elenco:** Aguinaldo Bueno; Alex Soares; Anderson Braz; Andréa Maia; Andréa Thomioka; Armando Aurich; Áurea Ferreira; Beth Risolêu; Camila Galvão; Cláudia Palma; Dilênia Reis; Erika Ishimaru; Fernando Martins; Flávio Lima; Gustavo Lopes; Israel Alves; Jorge Garcia; Kênia Genaro; Lilia Shaw; Luciana Porta; Luciane Fontanella; Luiza Meireles; Mara Mesquita; Mariana do Rosário; Marisa Bucoff; Maurício Martins; Melissa Soares; Milton Kennedy, Paula Zonzini; Raymundo Costa; Renata Cavallari; Robson Lourenço; Silvia Machado; Tiago Menegaz; Tutto Gomes; Wagner Varela; Willy Helm e Yasser Díaz.
- **Assistentes de coreografia e ensaiadores:** Laudnei Delgado, Lumena Macedo
- **Maitre de ballet e assistente de direção:** Hugo Tavares
- **Assistentes de direção e produção:** Suely Sciedlarczyk, Silvana Marani
- **Professora:** Liliane Benevento
- **Conscientização corporal e técnicas contemporâneas:** Lillia Shaw, Raymundo Costa
- **Coordenador técnico:** Peter Ritterbeck
- **Coordenador técnico assistente:** André Boll
- **Cenotécnica:** Cleusa Fernandez
- **Inspetor:** Deoclides Fraga Neto
- **Sonoplastas:** Fábio Toscano e Sérgio Paes
- **Costureira responsável pelo guarda-roupa:** Ivete Mendes, Maria do Carmo R. de Oliveira
- **Auxiliar de guarda-roupa:** Cheila Sodré, Alessandro de Oliveira Rodrigues
- **Pianista:** Wirley Sampaio
- **Chefe administrativo:** Diones Prado Terukazo
- **Fotógrafo:** João Mussolin
- **Expediente:** Lenira Alberto, Roberto Prudente
- **Médico ortopedista:** Joel La Banca
- **Fisioterapeutas:** Fátima La Banca, Regina Grecco
- **Divulgação:** Coffee Studio
- **Assessoria de imprensa:** BR Press

|

|

|

|