



**TÂNIA CRISTINA COSTA RIBEIRO**

***NOS BASTIDORES DA  
DANÇA CONTEMPORÂNEA:***

*Estudo sobre corporalidade e  
formas de sociação*

**2008**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS-MESTRADO**

**TÂNIA CRISTINA COSTA RIBEIRO**

**NOS BASTIDORES DA DANÇA CONTEMPORÂNEA:**

Estudo sobre a corporalidade e formas de socialização.

**São Luís  
2008**

**TÂNIA CRISTINA COSTA RIBEIRO**

**NOS BASTIDORES DA DANÇA CONTEMPORÂNEA:**

Estudo sobre a corporalidade e formas de socialização.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão como requisito ao título de mestre.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ednalva Maciel Neves

**São Luís  
2008**

RIBEIRO, Tânia Cristina Costa

Nos bastidores da dança contemporânea: estudo sobre  
corporalidade e formas de socialização / Tânia Cristina Costa

Ribeiro . – São Luís, 2008

123p

Orientador: Profª Dra. Ednalva Maciel Neves

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade  
Federal do Maranhão, 2008.

1. Dança contemporânea I. Título.

**TÂNIA CRISTINA COSTA RIBEIRO**

**NOS BASTIDORES DA DANÇA CONTEMPORÂNEA:**

Estudo sobre a corporeidade e formas de sociação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão como requisito ao título de mestre.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ednalva Maciel Neves

em     /     /2008

BANCA EXAMINADORA

---

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ednalva Maciel Neves (Orientadora)**  
**Universidade Federal do Maranhão**

---

**Primeiro Examinador**

---

**Segundo Examinador**

*A Dinorá Costa Ribeiro, minha mãe, minha referência como ser humano, que por meio dos saberes da vida me mostrou o caminho do conhecimento,  
A Maria Renata Gassen Ramos, minha mãe de alma (in memória), por acreditar nos sonhos,  
A Nélcio Schilling Ramos, meu pai de alma (in memória), o porto seguro que todo filho precisa, pela nossa cumplicidade, sintonia de sentimentos e o eterno apoio moral.*

## AGRADECIMENTOS

À Deus, por me fazer sentir que nossa energia é inesgotável.

Aos meus guias de luz, por me protegerem sempre.

À minha família, mãe, irmãs e irmão, que na distancia, ou na presença sempre torceram por mim.

A Marcelo G. Ramos, meu grande amigo, pelo apoio moral.

À Universidade Federal do Maranhão por me dar a oportunidade de viver essa experiência, proporcionando-me conhecimento e acreditando na minha determinação de chegar ao final deste processo.

Aos professores do programa de pós-graduação que contribuíram para educar nosso olhar.

À orientadora, professora Ednalva Maciel Neves que aceitou a orientação deste trabalho, cuja especificidade (DANÇA) não está ligada a sua área de estudo. Por saber no momento exato exercer o papel da antropóloga, colocando-se no lugar do outro. Por sua deferência, sempre grata.

Ao Departamento de Artes, especialmente aos colegas que foram sensíveis em oportunizar minha dedicação a este estudo.

A todos os alunos com quem convivi até hoje nesta instituição, sem eles não teria inspiração.

A todos os integrantes que passaram pelo Acaia-Grupo de Práticas e Estudos Corporais, por me oportunizarem o primeiro insight para esse trabalho.

Aos integrantes da Companhia Circuito Carona de Dança, por permitirem conhecê-los durante o processo da pesquisa, pela amizade que construímos.

À professora Adda, pelo incentivo e paciência nas primeiras correções deste trabalho.

Àqueles que de fato foram amigos em todos os momentos, dividindo tristezas e alegrias, dores e os sucessos, exemplo de cumplicidade e união, a melhor turma do mestrado de 2006, serão eternos na minha memória.

Aos que se mostraram sempre ou quase sempre presentes na minha vida torcendo cada um à sua maneira, próximos ou distantes. Especialmente a Maria Raimunda Freitas, Fernanda dos Santos, Ana Socorro Braga e ao amigo e professor Gersino

dos Santos Martins por se dispor no último momento a deixar sua contribuição a este trabalho através dos croquis do Teatro Arthur Azevedo.

*“Nada é fixo para aquele que alternadamente  
pensa e sonha...”(Bachelard).*

*“Tudo o que em mim sente está pensando”  
(Fernando Pessoa).*

## RESUMO

A dança como uma construção social e simbólica expressa uma cultura. Entendida como uma linguagem universal aproxima e une indivíduos, comunicando através do corpo. Este constituído por uma materialidade vive em determinado contexto social, com o qual interage de forma dinâmica. A pesquisa tem como objeto de estudo o corpo, elegendo a dança contemporânea como espaço de discussão. Compreendendo a dança como um conjunto de técnicas específicas, partimos do princípio que os corpos que dançam trazem consigo posturas e comportamentos que se diferenciam daqueles que não a praticam. Diante da proposição este estudo propõe compreender as formas de disciplinamentos corporais desenvolvidos por práticas específicas que se realizam através de regras interiorizadas, revelando como se constitui o habitus como uma hexis corporal (MAUSS:2003), entendidos como adquiridos. Metodologicamente, a reflexão é pautada na descrição da vivência de campo de dois grupos de dança selecionados para o aprofundamento da pesquisa, utilizando aplicação de questionários, entrevistas gravadas e foram realizados registros através de imagens e a observação direta. São duas experiências que possibilitaram perceber a dança como um fenômeno simbólico, singularizado em formas de expressão e manifestação de critérios de pertencimento, num contexto de relações complexas.

Palavras-chaves: dança contemporânea, técnicas corporais, culturas, corporalidade, socialização.

## RESUMÉ

La danse comme une construction sociale et d'exprimer une culture symbolique. Conçu comme une langue universelle et les approches unit les individus, communiquant à travers le corps. Cela consiste en une vie de matérialité dans un contexte social particulier, avec lequel il interagit de façon dynamique. La recherche a pour objectif d'étudier le corps, l'élection de la danse contemporaine comme un espace de discussion. Comprendre la danse comme un ensemble de techniques spécifiques, nous supposons que les corps tournoyant apportent avec eux des attitudes et des comportements qui diffèrent de ceux qui ne la pratiquent pas. Face à la proposition de cette étude se propose de comprendre les formes de discipline corporelle développée par des pratiques spécifiques qui sont détenus par des règles intériorisées, en montrant comment la formation de l'habitus en tant qu'organe Hexis (Mauss: 2003), définie comme acquis. Sur le plan méthodologique, le débat repose sur la description de l'expérience sur le terrain de deux groupes de danse sélectionnés pour d'autres recherches, en utilisant des questionnaires, des entrevues et des documents écrits ont été faites par les images et l'observation directe. Il ya deux expériences qui ont permis de percevoir la danse comme un phénomène symbolique, formes individualisées d'expression et la manifestation des critères d'appartenance dans un contexte de relations complexes.

Mots-clés: danse contemporaine, les techniques du corps, des cultures, la corporéité, la sociation.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 01- Visão da estrutura interna das coxias e do palco do Teatro Arthur Azevedo

Figura 02- Fachada do Teatro Arthur Azevedo

Foto 01- Exemplo de formas de “exercitar” e “fortalecer” o corpo por meio da dança.

Foto 02- Trabalho de alongamento desenvolvido no chão.

Foto 03- trabalho de alongamento da musculatura das pernas e dos pés.

Foto 04- Oficina de Dança Contemporânea inicio da prática

Foto 05- Oficina de Dança Contemporânea inicio da prática.

Quadro 01- Oficinas oferecidas na II Semana maranhense de dança em 2007

## SUMÁRIO

### LISTA DE APÊNDICE E ANEXOS

### LISTA DE FIGURAS E FOTOS

#### 1. INTRODUÇÃO

**2. SEGUINDO TRILHAS:** descrevendo uma experiência etnográfica.

2.1 Vivendo desafios

2.2 Grupos de dança: universo da pesquisa, observação e entrevistas.

2.2.1 Encontrando Pistas: instituições e o universo de pesquisa

2.3 A II Semana Maranhense de Dança: oficinas e espetáculos

**3. UNIVERSO DA DANÇA EM SÃO LUÍS:** circularidades e transversalidades

3.1 Do Teatro à Associação maranhense de dança/AMDA

3.2 “Investir na dança”: aspectos da Profissionalização

3.3 Uma estrutura local da dança

3.4 Transversalidades: papéis e estigmas

**4. CORPORALIDADE:** disciplinamento e competências.

4.1 Perfil corporal.

4.2 Técnica e aula: formas de disciplinamento

4.3 “Ser bailarino”

#### 5. POR TRÁS DO PALCO

5.1 Entre camarins e coxias

5.2 O palco do Teatro Arthur Azevedo

5.3 Repercussões da apresentação

**ENTRE ATOS:** considerações finais.

**REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.**

**APENDICES.**

**ANEXOS.**

## 1 INTRODUÇÃO

Dançar, na perspectiva antropológica, foi uma das primeiras manifestações de integração entre os seres humanos (FARO:1986; BOURCIER:2001). Entendida como um meio pelo qual o indivíduo pode posicionar-se no mundo, a dança constituiu-se numa linguagem não verbal, externando experiências de vida e revelando pertencimentos.

Experiências resultantes de exigências do cotidiano, vivido entre os indivíduos, a exemplo do período pré-histórico, com as danças sagradas, quando se estabeleciam comunicação com os “espíritos”, a dança foi representada nas gravuras pictóricas, encontradas no período mesolítico, sugerindo movimentos inspirados nos astros (sol e lua).

Organizadas pelas sociedades, sugerindo que têm vários significados, as danças eram usadas como instrumento de manifestação de temores, de rituais festejando a natureza, de mudanças na vida social, ritos de passagens. Assim, a dança pode ser caracterizada como uma das manifestações sociais.

Com seu caráter de unir indivíduos, demonstra ser expressão humana universal, pois traz consigo a marca da integração entre agentes sociais, justificada pelo sentido de coletividade. Como diz Simmel (2006), a reunião resulta de interesses específicos, ou seja, formas de sociação que são acompanhadas de sentimento de estar socializado pelo valor da formação da sociedade enquanto tal.

A dança, neste estudo, compreende uma *forma de sociação* em razão de que ocorre por meio de ações de aproximação e sentimentos de pertencimento de indivíduos. Assim, a pesquisa envolve a temática da dança e sua expressão corporal como construção social e simbólica (representacional), singularizada pela dança contemporânea, que, surgida na metade do século XX, época marcada pela diversidade, consiste numa re-construção estética de movimentos corporais, expressada pelos adeptos como consistente e variada. Trata-se de uma modalidade de dança caracterizada por uma diferenciação de técnicas, fazendo uso da gramática de outras danças.

Dentre as várias modalidades, a diferenciação se estabelece com o balé, por ser este considerado uma expressão acadêmica e clássica da dança. O balé exerce

uma imposição de códigos sobre os corpos e formas de pensamento, nos espaços e relações sociais. Já a dança contemporânea, expressa uma gramática diferenciada nos corpos, na dimensão espacial e na dinâmica de movimentos. O diferencial está no processo de disciplinamento corporal dos treinamentos e das formas rituais de expressão entre modalidades de dança.

Como linguagem, a dança se apropria do “primeiro e o mais natural instrumento do homem” (MAUSS:2003:407) o corpo, que é também seu *objeto técnico*. O corpo é matéria-prima de técnicas e disposições sociais. Assim, deduzimos que o corpo humano nunca pode ser encontrado num suposto “estado natural”, visto que se constitui no primeiro instrumento técnico e matéria-prima das sociedades.

Nosso interesse pela *dança contemporânea* deve-se ao fato de que este *estilo*<sup>1</sup> de expressão corporal propõe-se a realizar uma “desconstrução” do modelo clássico da dança. Isto quer dizer que outros códigos e gramáticas corporais são redefinidos, levando a uma nova linguagem na dança. Portanto, através da dança, é possível observar a domesticação coletiva de corpos pela imposição de códigos, técnicas e gramática corporal. São conteúdos simbólicos construídos socialmente sendo apreendidos como papéis sociais que promovem interação entre indivíduos.

O ponto de partida para o estudo foi a percepção de que bailarinos e dançarinos<sup>2</sup> mantêm posturas e comportamentos que os diferenciam das pessoas que não experienciam a práxis da dança. Tais posturas corporais são reflexos específicos deste domínio, em razão do processo de aprendizagem de técnicas corporais. As técnicas corporais, as regras e normas, as relações que se estabelecem vão conformar o *campo*<sup>3</sup> da dança e o processo de sociação.

---

<sup>1</sup> Em sua obra *História Social da Arte e da Literatura*, Hauser (2000), atribui a *estilo* determinados padrões estéticos de uma época, de uma escola ou de uma cultura, adotados por escolas, grupos e companhias. Na percepção de Lévi-Strauss (1989) quando se refere ao estudo que fez sobre máscaras, *estilo* indica tipos de formas fazendo distinção de uma cultura em relação à outra.

<sup>2</sup> Segundo Portinari (1989) a terminologia de “bailarino” e “dançarino” é uma convenção que demarca a diferença entre adeptos do balé clássico e adeptos de outras danças, respectivamente. Neste estudo, não estabeleceremos diferenças e os termos serão utilizados para fazer referência aos componentes dos grupos de dança acompanhados.

<sup>3</sup> Entendemos por campo a idéia de P. Bourdieu (2003), em referência ao conceito de *campo científico*, apropriado para expressar a constituição das relações sociais na dança. Assim, *campo* da dança pode ser compreendido como “sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores), é o lugar, o espaço de jogo de uma luta concorrencial. O que está em jogo especificamente nesta luta da autoridade [pelo domínio dos elementos da dança], de maneira inseparável, como capacidade técnica [corporal e disposição mental] e poder social; ou, se quisermos, o monopólio pela competência [dada pela expressão “ideal” dos movimentos da dança]” (p. 88).

A pesquisa está orientada a partir da compreensão de que a construção do “corpo bailarino” se realiza através de processos, de gestos e atos. Estes não devem ser entendidos como processos simples, mas definidos por normas e padrões corporais, coletivamente instituídos. Tal hipótese se baseia no entendimento de que a apreensão, pelos agentes sociais, dos estilos da dança, passa pela submissão aos disciplinamentos e constrangimentos físico-psicológicos, rígidos, condição de pertencimento ao *campo* da dança.

Os ordenamentos da dança provocam transformações corporais e nas formas de pensamento, em razão da experiência normativa e simbólica vivenciada coletivamente. Por tais motivações, consideramos que o fenômeno estudado compreende uma totalidade social, na medida em que “compõe a tríplice dimensão do *fato social*: fisiopsicologia, historicidade e coletividade” (MAUSS:2003:187), envolvendo agentes sociais que buscam a dança.

Dentre as questões que mobilizaram este estudo estão várias inquietações acerca das relações entre a dimensão coletiva e a expressão corporal da dança. Através da experiência na área, formulamos algumas interrogações: quais as ordenações e disciplinamentos que se impõem aos dançarinos? Quais as exigências para ser bailarino? Como as atividades desenvolvidas na dança transformam os corpos de seus integrantes? Quais os critérios para entrar em um grupo de dança? O que leva as pessoas a fazerem parte de um grupo de dança? Que interesses movem quem pratica a dança? O que leva os integrantes de um grupo a se diferenciarem das outras pessoas?

A reflexão sobre a dança permite perceber sua dimensão coletiva, que requer uma experiência pessoal considerada como *ofício do corpo*, segundo Wacquant (2002). Para este autor, *ofício do corpo* compreende “uma prática intensamente corporal, de uma cultura totalmente cinética, adquirida” (p.15). A dança, como *ofício do corpo*, expressa-se nas individualidades e seu aprendizado envolve o disciplinamento da materialidade, como um artesão que utiliza as mãos como instrumento.

Quem dança trabalha sobre a *corporalidade* constituída de carne, ossos e sentidos. Por isso, o corpo está sempre em processo de construção, um corpo feitor de dança(s), resultado de sua própria experiência (coletiva e pessoal), reunindo pensamento, emoção e ação.

O corpo é constituído por uma materialidade. Materialidade, composta por sistemas. O ósseo-articular, o muscular e o sensório-perceptivo. Essa dupla natureza do corpo vive em determinado contexto social, com o qual interage de forma dinâmica, pois ao mesmo tempo em que atua na realidade, modificando-a, esta atua sobre ele, constituindo-o.

À cultura cabe ordenar este universo por meio da organização das regras sobre a natureza, variando em razão das épocas históricas. Assim, o corpo pode ser visto como privilegiado por essa interconexão entre natureza e cultura, pertencendo aos dois mundos, o corpo que dança organiza o movimento em padrões espaços-temporais, com determinantes naturais e culturais.

Esta é também a impressão de Zuenir (2007), quando enfoca seu ponto de vista sobre o domínio de um saber específico e o uso de seus códigos, empregando como exemplo o “Grupo Corpo” em suas coreografias. No seu entendimento, a cultura e a história deixam em nossos corpos suas concepções, as maneiras de andar, pular, dançar, sentar, rir, ficar de pé e dormir são exemplos de convenções sociais, o corpo visto como mais social que individual, revela metaforicamente a vida coletiva.

Logo, o contexto social é determinante na definição destes códigos. É por meio deles que serão definidas as regras e normas de disciplinamentos. A condição material do corpo pode limitar ou não seu uso no *campo* da dança.

Do ponto de vista do corpo, Douglas (1978), em seu texto *Los dos cuerpos*, argumenta que o corpo físico é condicionado pelo corpo social. Suas experiências ocorrem por um processo de interação entre os agentes sociais, determinando a leitura que fazem do seu corpo físico. Assim, o sistema social impõe limitações no uso do corpo como modo de expressão. Para ele, o significado universal empregado ao corpo físico, só ocorre enquanto este corresponde a um sistema social específico possuidor de formalidades impostas pela cultura.

As técnicas utilizadas na dança traduzem um sistema simbólico, trabalhado por meio destas, cujo objetivo é o controle dos corpos. Tal como diz Foucault (1987), os *corpos dóceis* são resultados de um disciplinamento imposto de forma institucionalizada. Este disciplinamento é parte do aprendizado realizado pelo *habitus*, como uma *hexis* corporal (MAUSS:2003), “adquirido” paulatinamente.

A *hexis* corporal deve ser entendida como técnica, obra da razão prática coletiva e individual. Ela é variável, não só atribuída ao indivíduo, mas também às sociedades, às educações e aos prestígios. Observada numa forma mais ampla, leva o homem a ser entendido na sua totalidade. No entendimento do autor, a educação vai além de uma imposição de fora para dentro, que através da repetição, impõe valores culturais.

No caso do corpo do dançarino, ele assimila uma série de movimentos padronizados, exigidos pela *autoridade disciplinar*, o professor. É por meio das técnicas, ou dos códigos adquiridos que os integrantes passam a almejar pertencimento e prestígio, próprios do *estilo* de dança praticado. Tomado como “vocação” e “habilidade interior”, o aprendizado das técnicas corporais da dança denunciam a dimensão coletiva que se impõe aos indivíduos.

São disposições inscritas no corpo, nos gestos e nas formas de pensamento, relacionadas às técnicas instituídas para estabelecer padrões corporais dos dançarinos. Segundo Mauss (2003), as técnicas são maneiras de se servir do corpo nas práticas realizadas cotidianamente, em todas as fases da vida.

Mauss entendia o corpo como um espaço de inscrições, uma espécie de tábua rasa na qual a sociedade registra sua marca (2003). Para Marzano-Parisoli (2004), o corpo é a própria identidade social, ou melhor, o representante legítimo da sociedade. Ao fazer parte do contexto social, torna-se uma dimensão dele, pois a sociedade se inscreve nesta materialidade.

Segundo a autora, o corpo deve ser pensado como possuidor de conhecimento que lhe são singulares: os limites de sua sensibilidade corporal. O corpo é estruturado por tipos diferentes de relações que mantém consigo e com os outros. É através do corpo que se manifesta a natureza relacional da sociedade, pela afirmação de sua individualidade. O que há de único no corpo é que ele é a encarnação de uma pessoa; lugar de nossos desejos, sensações e emoções.

No entendimento da autora, é necessário considerar, não só a relação entre corpo e sociedade, mas também as relações corpo e pessoa, no sentido dos desdobramentos: corpo, desejos, emoções e sensações. Pensando assim, as sensações e emoções têm sua sede “natural” no corpo, podendo compor intencionalidades de durações diferentes. Como fenômenos biossocial, o corpo traz

consigo a experiência humana vinculada à consciência pessoal e à intencionalidade. Além da materialidade, são nossos desejos e nossas emoções que orientam nossas expectativas e ações, ponderadas por nossas preferências “racionais”.

Os desdobramentos da reflexão maussiana surgem na contemporaneidade, nos estudos de T. Csordas (1996). Este autor adota o conceito de *embodiment*, no sentido de *incorporação*. O *embodiment* compreende o processo de assimilação das regras e normas estabelecidas em grupo, através das quais se expressa. Para ele, o corpo não seria apenas um *locus* de inscrição coletiva, mas a própria representação da sociedade. Seu estudo é pautado em rituais religiosos contemporâneos, como modalidade de representação do “ser no mundo”, relacionado à experiência individual e coletiva.

Para ele, o estudo do corpo, como representação, pode ser realizado a partir da *incorporação*, observada na transformação do ser pela experiência coletiva, como nos cultos religiosos, por exemplo. A *incorporação* é definida por uma experiência perceptiva e pela presença e compromisso no mundo. Assim, cultura e experiência podem ser entendidas como condições do *ser no mundo* (MERLEAU PONTY:1999), considerada como experiência corporal. A relação entre cultura e experiência compõe a chamada fenomenologia cultural, sintetizando a proximidade da experiência com a multiplicidade de significados culturais nos quais estamos submersos.

Para Csordas (1996), o corpo é um fenômeno cultural e histórico, tanto quanto biológico e material. Diante desta premissa, o corpo não deve ser visto apenas como matéria em que a cultura inscreve seus significados, mas ao contrário, a biologia deve ser considerada, pois nos dá disposição e temperamento antes da cultura.

Para este estudo, o paradigma torna-se apropriado para compreender as especificidades da experiência do corpo daqueles que atuam na dança contemporânea. Trata-se de permitir que as percepções e experiências do outro possam contribuir para a compreensão dos constrangimentos e apropriações que realizam dentro deste campo. Nesse sentido, buscamos compreender a forma como aqueles que dançam lidam com sua corporeidade<sup>4</sup>, os regulamentos e o controle do

---

<sup>4</sup> Corporeidade termo adotado por Merleau-Ponty (1999), significa o corpo vivido, ou seja, aquele que ocupa um lugar no espaço tornando-se participante dele, comunicando-se com ele através da experiência. Ele explica: “[visível] e móvel, meu corpo consta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa”. Comentários desta obra são encontrados em Maciel (1997), intitulada *Corpo Invisível: uma nova leitura na filosofia de Merleau-Ponty*.

comportamento corporal assimilados pelas técnicas da dança, resultantes de um processo histórico.

Penetrar no universo da dança, antropologicamente, é tratar das suas relações com o corpo, defrontando-se com a impossibilidade de separar a natureza da cultura. Esta abordagem é significativa em razão de que supera velhas dicotomias estabelecidas socialmente e naturalizadas culturalmente.

Nosso objeto de estudo é, portanto, a expressão coletiva da experiência corporal, enfatizando os constrangimentos, as técnicas, as disciplinas, as hierarquias e demais relações sociais que aí se impõem. O objetivo geral deste estudo é compreender as regras e normas, disciplinamentos e relações de poder que se realizam na dança contemporânea, tendo o corpo como instrumento de mediação entre o indivíduo e o grupo.

Especificamente, buscamos entender:

1. como se estabelece um grupo de dança contemporânea, em termos das normas que o regem e o pertencimento;
2. quais as motivações dos seus integrantes;
3. quais as exigências para participar de um grupo, em termos de aspectos corporais.

Por tais perspectivas, os objetivos específicos estiveram voltados para: primeiro, identificar mecanismos de disciplinamento, desenvolvido por grupos de dança contemporânea; e segundo, compreender como os agentes sociais percebiam sua corporalidade e terceiro, entender as modalidades de autoridade e competência própria do *campo* da dança.

A investigação foi realizada junto a dois grupos de dança contemporânea de São Luís: o ACAIA - Grupo de Práticas e Estudos Corporais e a Companhia Circuito Carona de Dança. Através de visitas às instituições públicas, tivemos acesso a documentos (arquivos, atas, *folders*).

Inspirada na *descrição densa*, esta pesquisa se desenvolveu a partir da observação de campo e de entrevistas com componentes dos dois grupos. A *descrição densa* é entendida nos termos de Geertz (1989), quando comenta que “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário” (p. 15), faz parte da prática da etnografia.

Realizamos observações em diferentes contextos (aulas práticas, camarins, vestiários, ensaios, apresentações) e durante a II Semana Maranhense de Dança, que ocorreu em abril de 2007. Durante o trabalho de campo, tivemos a oportunidade de fazer registro de informações através do uso da fotografia e da filmagem. O objetivo do uso destes recursos foi registrar aspectos vinculados ao corpo e à disciplina, apontados como fundamentais pelos interlocutores, tais como a curvatura do pé, expressão idealizada de um gesto, a distribuição espacial dos agentes sociais nos treinamentos semanais, a ordem coreográfica de uma dança, etc. Estes recursos ajudaram na percepção mais detalhada dos movimentos, considerando que tratamos com imagens dinâmicas, sendo necessário priorizar a observação e a interpretação de dados visuais.

Foram coletadas informações através da aplicação de entrevistas semi-estruturadas aos integrantes dos grupos (com questionamentos referentes à formação profissional, corporalidade, profissionalismo na dança, entre outros). Esta técnica foi selecionada, em razão de que permite associar um roteiro de entrevista a um diálogo, o que torna mais flexível a coleta de informação. Registradas em diário de campo, as informações foram analisadas sistematicamente, promovendo uma dinâmica entre observação de campo e revisão de objetivos.

A relevância do estudo se dá por três aspectos:

1. O primeiro, está relacionado ao processo de desnaturalização das percepções, crenças e mecanismos de funcionamento do corpo, no contexto da dança, entendendo que as construções consideradas "naturais" têm um caráter arbitrário e são produtos da história particular do *campo* da dança. Assim, devemos entender que os constrangimentos constituem um conjunto de práticas sociais estabelecidos como um bem simbólico, primado pelo grupo. Neste sentido, o processo de formação, na dança, é percebido como o aprendizado das regras do *campo* e da incorporação deste bem simbólico – o domínio das técnicas corporais, através da incorporação das disposições.

2. O segundo aspecto a ser apontado é estabelecer um diálogo entre uma atividade eminentemente prática e a reflexão teórica a respeito dela, possibilitando investigar a construção da corporalidade entre os pesquisados. Assim, foi possível

observar as implicações dos processos de incorporação das técnicas das danças, em termos de impedimentos e facilidades consideradas pelos agentes investigados.

3. O terceiro aspecto é possibilitar a percepção dos grupos pesquisados como um microcosmo no universo social da dança. Inspirada em Elias (2000), é possível confirmar que os problemas encontrados em pequena escala podem vir a ser representativos de problemas do *campo* da dança, e vivenciados por outros grupos de dança.

Este estudo está estruturado em quatro capítulos e as considerações finais. O primeiro, objetiva apresentar o percurso metodológico da investigação, caracterizado por um duplo movimento. O primeiro, teórico, conceitual, é voltado aos conceitos que contribuem para entender a realidade social estudada, pautado na corporalidade e na cultura. O segundo, trata do processo de investigação nos grupos, das técnicas de investigação e da aproximação com aqueles que dançam, além das andanças por instituições de arte e cultura em São Luís.

O segundo capítulo explora a temática do *campo* da dança pela via da sociabilidade e formas de pertencimento apresentadas pelos interlocutores, discutindo competências e processos de profissionalização.

O terceiro capítulo toma a corporalidade como condição de mediação das relações sociais no interior dos grupos e em suas relações com outros grupos. Aqui, descobrimos como é constituída a corporalidade para os agentes sociais pelos processos de (re)educação, perpassando estruturas internas e externas, que se dão pela imposição de regras e controles, disciplinando corpos. Fruto de experiências e técnicas, tentamos entender como são concebidos os processos de incorporação dos elementos da dança e como esses agentes constituem e administram os capitais simbólicos adquiridos.

O quarto capítulo aborda as relações entre os agentes sociais por meio de suas representações corporais, possibilitando perceber como os interlocutores exploram a corporalidade nos bastidores de uma apresentação de dança. As preparações e rituais que levam ao palco, envolvendo os aquecimentos corporais e vestimentas, exposição pública e os aplausos da platéia.

As considerações finais concluem esta experiência de pesquisa, reunindo reflexões realizadas durante a construção da investigação. Elas procuram resumir o

aprendizado sobre o trabalho de investigação e sobre o Outro. Por considerar a complexidade do *campo* da dança e os limites desta experiência, ponderamos que esta é uma abordagem dentre tantas que podemos efetivar sobre estes agentes, seus corpos e expressões pela dança.

## 2 SEGUINDO TRILHAS: descrevendo uma experiência etnográfica

Se por um lado, a objetividade tem necessidade de ser reconquistada, por outro, tem necessidade também de ser perdida, pois, só assim, podemos apreender sua dificuldade e seu sentido, pois, só assim, conseguimos experimentá-la a partir de planos diversos, dando fundamento a suas correlações (GASTON BACHELARD: 2004:85).

Este capítulo tem o propósito de descrever detidamente os caminhos percorridos na investigação, apresentando os princípios e instrumentos utilizados para adentrar nos cenários eleitos. Tratam-se de duas trilhas percorridas: uma teórico-conceitual e outra caracterizada pelo campo empírico de realização da pesquisa. O domínio teórico-conceitual constituiu o referencial conceitual utilizado para compreender as realidades, envolvendo conceitos de *corporalidade* e *sociação*. O debruçar sobre a realidade empírica, a definição dos grupos pesquisados, o desenvolvimento da investigação e os dilemas na abordagem dos grupos e dançarinos.

Partimos do princípio de que a realização da investigação está condicionada pelos seguintes aspectos: os objetivos da investigação, os grupos estudados, a maneira de abordá-los e a condição de pesquisadora, como afirma Evans-Pritchard, em sua obra *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande* (1978). O objetivo do estudo foi perceber como são constituídos os sistemas simbólicos na dança, envolvendo as formas de disciplinamento nos corpos dos agentes sociais pesquisados, inseridos em dois grupos de dança.

A experiência de pesquisa nos dois grupos foi motivo de inquietações, dilemas, mas de enriquecimento. As inquietudes que marcaram essa investigação fazem parte da pesquisa e podem ser explicitadas através das seguintes questões: Como assumir o papel de pesquisadora frente ao já conhecido? Quais os caminhos para encontrar o distanciamento necessário para desenvolver a pesquisa? Como buscar outros grupos de dança?

Pretendemos, portanto, explorar a experiência do trabalho de campo, considerando que a investigação sobre sistemas simbólicos corporais adotados pela dança exige uma atitude diferente, em particular, quando se está envolvido com a área em estudo como é o nosso caso. A vivência do trabalho de campo consistiu em uma

atividade etnográfica de levantar informações e compreender as modalidades de *disciplinamentos* e *sociação* desenvolvidos no domínio dos grupos acompanhados.

O dilema, particularmente vivenciado, abarcou a dinâmica das relações sociais entre agentes da pesquisa, isto é: pesquisadora e pesquisados. Tratam-se de aprendizados, amadurecimentos, limitações encontradas, dificuldades e dúvidas que se apresentaram, a cada etapa do processo da pesquisa, configurando conflitos referentes ao duplo movimento de conhecimento “estar dentro”, quer dizer: ser uma pessoa que está inserida nesse “lugar”, no domínio da dança; e “estar fora”, no sentido de lançar um olhar como agente social que busca compreender regras e valores que se impõem aos investigados.

A reflexão começa com minha inserção no Grupo de Estudos em Antropologia e Sociedades Contemporâneas - ligado ao Departamento de Antropologia e Sociologia da UFMA, através de estudos e discussões, e com o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/UFMA, com o objetivo de entender como é percebido o processo de disciplinamento no âmbito da dança, através das experiências corporais desenvolvidas. Esse discernimento foi possibilitado pela vivência da realidade no cotidiano da dança, não mais como integrante de um grupo de dança, mas como pesquisadora.

Nossa fundamentação vem de Oliveira (2004), quando afirma que é possível escapar das “perspectivas normatizantes”, privilegiando o trabalho de campo, deixando entrever aspectos da realidade que a condição de pertencimento não possibilita. Nesse caso, os grupos eleitos, como cenários de relações sociais, permitiram a observação, a decodificação e o registro, tornando-se um desafio para a pesquisadora descrever os caminhos desse exercício e articular a experiência dos agentes da pesquisa ao discurso teórico.

Esta reflexão descreve a constituição de um “olhar” diferenciado sobre o cenário de atuação profissional na dança, até então experimentado cotidianamente. O aprendizado deste “olhar” é entendido como um exercício que desvela questões “naturalizadas” nas relações de quem pertence ao *campo* da dança. A atividade de pesquisa, quando desempenhada com disciplina e vigilância, mostra que é possível romper o obstáculo de pertencimento, como exercício de objetivação.

## 2.1 Vivendo desafios

Para iniciar a experiência de pesquisadora e adentrar nos domínios do campo científico é importante conhecer as “regras da casa”. Trata-se de seguir o conselho de Malinowski (1978) quando enfatiza que a impossibilidade de mudar de ponto de vista pode tornar o trabalho inútil. Fazer o exercício da reflexão antropológica leva-nos a pensar na credibilidade do trabalho realizado e a possibilidade de diálogo com outros profissionais, buscando a interdisciplinaridade<sup>5</sup> na compreensão da realidade social.

Segundo Oliveira (2004), já se foi o tempo que a “tradição disciplinar” na antropologia só via a possibilidade de um olhar distanciado no processo de investigação, tomando a relação pesquisador e seu objeto sob a ótica do estranhamento e do exotismo. Com as transformações contemporâneas, o interesse pelo estudo do homem, em sua vida coletiva, inclui a compreensão também de fenômenos sociais próximos e complexos<sup>6</sup>. Cabe ao pesquisador estabelecer o domínio das relações sociais, utilizando técnicas mais seletivas, alternativas e abrangentes, possibilitando-nos debruçar sobre o que está ao nosso lado.

A realidade que o estudo compreendeu foi próxima e complexa. Proximidade, que decorreu do fato de que participamos da dança na vida profissional, como docente e componente de um grupo. Complexa, porque as relações sociais que se desenvolvem no *campo* da dança são intrincadas e envolvem: corpos e relações sociais, hierarquias e competências.

A reflexão teve início com a definição do campo empírico da pesquisa, já que uma das inquietações da proposta de investigação era “quem pesquisar” ou como

---

<sup>5</sup> Refirimo-nos a Interdisciplinaridade como uma perspectiva que possibilita dialogar com várias áreas de conhecimento, estendendo o olhar sobre a realidade social.

<sup>6</sup> A este respeito ver Velho (1978), sobre o trabalho do antropólogo e a observação sobre o familiar. A idéia central do texto parte do princípio que, o familiar e o exótico, ou o distante e o próximo é apenas uma questão de ponto de vista. Para o autor, o pesquisador deve considerar não só o social, mas também o psicológico. Deixa claro que fatores como tempo e espaço são importantes nesta reflexão. O familiar permite vários olhares, o que possibilita pessoas de fora do universo acadêmico contribuir para o conhecimento da vida social. Ao contrário de ver o familiar como uma realidade tão simples, esta pode ser percebida de forma mais complexa. Para desnudar essa complexidade requer um confronto entre o intelectual e o emocional, orientando-nos as diferentes versões e interpretações.

investigar um objeto de estudo no qual se está fortemente inserido. Sem querer fugir deste debate, optamos por realizar uma experiência etnográfica que valorizasse o objeto de estudo, buscando ampliar o campo empírico.

Assim, o trabalho de campo foi realizado em dois grupos de dança, enriquecendo esta pesquisa e assegurando a fidedignidade das informações coletadas, garantidas pelo estranhamento que a investigação noutro grupo provocou. Esta reflexão compreendeu, também, a expectativa de que o trabalho de campo e o método, na antropologia, são processos, marcados por uma dinâmica, expressa nas palavras de Cardoso de Oliveira (2000:101), ao comentar que

A coleta de material não é apenas um momento de acumulação de informações, mas se combina com a reformulação de hipótese, com a descoberta de pistas novas que são elaboradas em novas entrevistas. Nestas investigações, o pesquisador é o mediador entre a análise e a produção, não apenas como transmissor, porque não são fases sucessivas, mas como elo necessário.

Nesta característica da investigação antropológica, foi vivenciada esta experiência. A pesquisa teve início de forma exploratória e artesanal, sem maior sistematização de informações coletadas. Por isso, a dificuldade inicial esteve norteadada por aspectos designados de “espontaneísmos”. Segundo Bachelard (1996:18), “é preciso saber formular problemas. E digam o que disserem, na vida científica os problemas não se formulam de modo espontâneo. Tudo é construído”.

Na constante fuga desses “espontaneísmos” é que o aprendizado esteve orientado, pela identificação dos diversos ângulos que compõem o objeto de estudo. Assim, seguindo a trilha de Evans-Pritchard (1978:299), “[na] ciência, como na vida, só se acha o que se procura. Não se pode ter as respostas se não se sabe quais são as perguntas”, buscamos esclarecer os objetivos do estudo, como instrumento de orientação e elaboração das “perguntas” e, principalmente, levar a sério as exigências do trabalho de campo em termos de um treinamento rigoroso e sistemático.

Por outro lado, não havia experiências anteriores de pesquisa e a esse respeito era impossível não ter idéias “pré-concebidas”. Com a afirmativa de Evans-Pritchard (1978:300) de que “[se] ele não fosse ao campo com idéias pré-concebidas<sup>7</sup>,

---

<sup>7</sup> Idéias “pré-concebidas” em Evans-Pritchard (1978) compreendem a revisão bibliográfica realizada antes do trabalho de campo e que faz parte do projeto. Para ele, apesar das “idéias pré-concebidas”

não saberia nem como observar”, assim, foi possível executar um trabalho minucioso de revisão bibliográfica e o trabalho de campo, além da busca por conceitos que permitissem compreender a realidade estudada.

Compreender essa realidade é defrontar-se com a existência de técnicas da dança, anunciadas a partir de uma linguagem própria. Por exemplo, no balé clássico, os movimentos são designados por termos franceses: *plié* (flexionar), *ronds de jambe* (girar perna), *battement* (deslocar), *grand jétè* (saltar com pernas estendidas, em ângulo de 180 graus), *épaulement* (movimentos de ombro), *aplomb* (estabilidade do corpo no espaço), etc.

A dança contemporânea não desenvolveu uma terminologia própria; no entanto, como um guarda-chuva, agrega a gramática de outras modalidades de dança. O entendimento desse sistema é central, no trabalho de campo, visto que envolve uma exigência sobre os movimentos corporais, mas também no reconhecimento pelos componentes dos grupos desta linguagem. No trabalho de campo ter intimidade com este vocabulário, consiste numa vigilância epistemológica fundamental, em razão de que: ter proximidade com esta linguagem, pode levar a uma “naturalização”. Armadilhas para quem exerce uma etnografia em sua própria sociedade.

## 2.2 Grupos de dança: universo da pesquisa, observação e entrevistas.

Esta investigação tem um caráter muito particular, em função da condição de aprendiz da pesquisadora e da (ir)regularidade do percurso de investigação. O trabalho de campo teve início ainda em 2006, com o grupo de dança Acaia; porém a posição de participante desse grupo, ensejou vários questionamentos, acerca da objetividade da investigação e das possibilidades de estabelecer relações de pesquisa com agentes sociais muito próximos à pesquisadora.

Estas preocupações nos levaram a “mapear campos”, como diz Geertz (1989), buscando realizar um levantamento sobre os grupos de dança existentes em São Luís-Ma. Portanto, a investigação foi ampliada, incluindo as instituições oficiais que fornecem espaços de apresentação para os grupos de dança existentes na cidade. Nesta busca, encontramos informações sobre grupos nas seguintes instituições: Teatro

---

comporem o conhecimento, visto que são os trabalhos realizados anteriormente, o pesquisador deve sempre duvidar delas.

Arthur Azevedo, Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e Associação Maranhense de Dança.

Essa etapa da pesquisa foi relevante, pois permitiu, não só a identificação das instituições que registram grupos de dança, mas a percepção da profusão de danças<sup>8</sup> existentes em São Luís, reivindicadas como característica cultural da cidade.

A observação de campo foi realizada junto a dois grupos de dança, como já citado. Essa experiência foi marcada pela tentativa de superar as limitações de pertencer ao domínio da dança e de estabelecer relações de pesquisa com agentes sociais deste domínio. Além do cotidiano dos grupos, tivemos a oportunidade de acompanhar as atividades centralizadas no Teatro Arthur Azevedo, referentes à II Semana Maranhense de Dança, com a presença de dançarinos locais e nacionais, realizada no período de 23 a 29 de abril de 2007.

Analisar estes dois grupos foi uma experiência enriquecedora, em razão de que, cada qual, dentro de suas particularidades e perspectivas, fornecerem aspectos relacionados à composição e organização do grupo, treinamentos e disciplinamentos dos integrantes. Estes aspectos fundamentaram nossas reflexões acerca das relações entre indivíduo e o grupo tomando a corporalidade como elemento de construção coletiva e de pertencimento.

O Acaia<sup>9</sup>, como primeiro objeto de estudo, é um grupo de práticas e estudos corporais, composto por alunos da Universidade Federal do Maranhão, integrantes dos cursos de Artes Plásticas, Artes Cênicas, Desenho Industrial e Teatro. Por ser uma entidade que agrega alunos que estão em atividade acadêmica, o Acaia tem sua composição flutuante. Atualmente, somente cinco pessoas estão participando, o que se dá pelo fato de a maioria dos adeptos, ao entrarem no processo de monografia de final de graduação, solicitarem afastamento das atividades do grupo, e, quando concluem o curso, desligam-se do grupo.

Por ser um grupo constituído por alunos da universidade, suas atividades acontecem nas dependências da própria instituição. Este grupo propõe aos seus integrantes trabalhar com variados tipos de danças. Segundo eles, não há uma

---

<sup>8</sup> Muitas vezes, as danças são chamadas de “brincadeiras” e investem desde a festa de Reis como a Queima de palhinha.

<sup>9</sup> O Acaia foi fundado em 2001, sendo inicialmente coordenado pela pesquisadora, no período de 2001 a 2005. Com seu ingresso no programa de pós-graduação, passou a ser coordenado por Maria Raimunda Freitas, professora de teatro e arte-educadora, que vem atuando desde 2006.

proposta de privilegiar um estilo, a validade dos trabalhos está pautada nas habilidades de cada integrante. A maioria dos participantes do grupo é de classe social média baixa. Para eles, chegar ao final do curso de graduação implica em contribuir financeiramente com a família, o que impossibilita a dedicação à dança.

O outro grupo acompanhado foi a Companhia Circuito Carona de Dança, dirigido por um bailarino e coreógrafo, cujo currículo demonstra experiências nacional e internacional. O grupo tem sede à Rua do Passeio, junto à Academia Boa Forma. A companhia é constituída por nove dançarinos, dos quais cinco mulheres e quatro homens, na faixa etária entre 20 e 30 anos. Os integrantes revelam que estão vinculados aos estratos médios altos, tendo história de vida marcada pela realização de curso de nível superior e de uma trajetória no universo da dança. Alguns praticam balé desde crianças, tocam piano e cursam: Direito, Odontologia, Fisioterapia. A maioria dos integrantes ainda é mantida pela família e os homens já atuam profissionalmente, tendo autonomia financeira.

As reuniões entre os dois grupos se dão de maneira sistemática. Para o Acaia, os encontros acontecem três vezes por semana, das 19 às 21h e das 9 às 13h, aos sábados. As reuniões têm os seguintes propósitos: práticas corporais, reuniões de estudo e reuniões de avaliação, sobre os trabalhos desenvolvidos. O trabalho prático tem duração de 5 horas e meia semanais. São nas reuniões de estudo que surgem as idéias para os trabalhos coreográficos. Nas reuniões de avaliação, discutem o trabalho prático, as relações entre os participantes e combinam encontros de lazer.

Entre os integrantes da Companhia Circuito Carona de Dança, as reuniões acontecem três vezes por semana, das 18h30 às 19h30, com um intervalo e retorno às atividades das 20h30 às 22hs, momento em que desenvolvem o trabalho de montagem coreográfica. Estes não desenvolvem atividade no sábado, com exceção no período de apresentações. Durante as observações e no momento das entrevistas foi possível perceber que o grupo não adota a prática de avaliação de suas atividades próprias pelo grupo, nem reuniões de estudo.

A construção dos trabalhos coreográficos é feito pelo coordenador que, regularmente, “monta o espetáculo”, apresenta a proposta ao grupo e dão início aos ensaios para a apresentação final, previamente agendada. Neste grupo, as atividades

de lazer entre os componentes não existem e os encontros se dão no espaço da academia.

O treinamento é o momento em que são desenvolvidas as práticas corporais entre os participantes dos grupos. Nas realidades assistidas, caracteriza-se por um trabalho corporal sistemático, disciplinado e rígido. Este trabalho é desenvolvido em duas ocasiões: uma rotineira, quando não se tem nenhuma apresentação programada e a outra quando se trata de incorporar coreografias voltadas para um espetáculo.

De modo geral, esses treinamentos envolvem três momentos: o primeiro, de trabalho corporal, no qual se exige o respeito aos códigos da dança, ou seja, à técnica. Os movimentos são repetidos até à exaustão pelos componentes e são exercícios de alongamento, flexibilidade, resistência; relaxamento, etc.; o segundo momento é dirigido para a aprendizagem das coreografias, quando é programado algum espetáculo; e, por fim, o momento dos ensaios, voltado à harmonia, para apresentações.

Entre os participantes do Acaia, o primeiro momento é vivenciado pela incorporação de técnicas variadas, que vão dos elementos iniciais do balé clássico aos elementos da capoeira. Os integrantes do grupo justificam essa variedade de técnicas na necessidade de privilegiar os “elementos das danças maranhenses”. Aqui, as atividades de treinamento podem ser desenvolvidas, também, por profissionais convidados pelo grupo para realizar algum treinamento de interesse dos integrantes.

Durante a observação, foi possível recolher informações que atentam que a “construção coreográfica” não é dirigida por uma só pessoa. Conforme os participantes, inicialmente, passa-se por um momento de muitas discussões, envolvendo o registro em “esquemas gráficos” das coreografias; em seguida vem as sugestões dos integrantes. Há uma interação entre todos, do grupo, que os levam a participar ativamente do processo. Já, quando chega a fase dos ensaios, que implica inúmeras repetições, cabe à professora dirigir o “trabalho”.

Os treinamentos entre os integrantes da Companhia Circuito Carona de Dança têm início com “marcações” do balé clássico e, à medida que corre a aula, são introduzidos movimentos da dança contemporânea. Assim, a distinção deste grupo é dada a partir da formalização de um vínculo com a dança clássica, em razão de que seus integrantes têm formação nesse *estilo*. Os treinamentos são ministrados pelo

professor-coordenador, que estabelece a dinâmica das aulas fixadas em passos e técnicas variadas, mas também no uso do tempo musical e na utilização do espaço.

No momento da construção das coreografias, cabe ao diretor informar o que será desenvolvido. É o momento em que todos se reúnem para dialogar sobre a idéia do professor, que durante a construção do trabalho, convoca alguns integrantes para uma construção específica. Nos ensaios, cabe ao professor dirigir e aos dançarinos executarem.

Na observação de campo, as conversas informais configuraram-se como momentos ricos na coleta de informação, o que ocorreu nos intervalos das atividades, e algumas foram conversas ao “pé de ouvido” com características confessionais, sugerindo intimidade e confiança entre os agentes da pesquisa. As informações foram registradas em diário de campo.

Outros suportes metodológicos para auxiliar na coleta e no registro de informações foram utilizados: a máquina fotográfica e a câmara filmadora. Para Collier (1973), a câmara fotográfica auxilia “a ver mais e de forma mais apurada”. Em nossa experiência, o uso deste recurso permitiu o registro de certos constrangimentos corporais que podem contribuir para a compreensão da realidade estudada.

Nesta pesquisa, este recurso veio ajudar na percepção dos detalhes dos movimentos, considerando que registra imagens dinâmicas, como contribuição à observação e interpretação dos dados visuais. A fotografia é utilizada na antropologia desde o trabalho monográfico de Malinowski (1978). É o que faz também Lévi-Strauss (2004) nos estudos sobre a cultura *nambikwara*, no Brasil, considerado um material imagético que deu vida às passagens de seu diário, ganhando outra dimensão como documento etnográfico.

Para abordar a compreensão dos constrangimentos corporais, foi necessário desenvolver certa proximidade com os informantes, conhecendo assim suas percepções acerca dos processos de pertencimento à dança. Para isso, utilizamos a entrevista como técnica de coleta de informação, na qual “o pesquisador busca obter informes contidos na fala” (MINAYO:1994: 57).

Na entrevista, utilizamos um roteiro com perguntas abertas, deixando o interlocutor livre para expor suas idéias. Portanto, podemos dizer que se trata de

entrevista semi-estruturada<sup>10</sup>, realizada através das seguintes temáticas: dados de identificação, envolvimento com a dança, profissionalização e experiências na dança. As entrevistas foram gravadas, transcritas e depois analisadas, seguindo a categorização temática das informações.

Foram recolhidas informações, com interlocutores dos dois grupos. No Acaia, foram entrevistados quatro integrantes, entre março e maio de 2007. Mediante as restrições colocadas pela intimidade, junto aos informantes desse grupo, privilegiamos a observação direta e participação em conversas informais. Estas ocorriam em momentos diferenciados, sempre que o grupo se reunia antes de iniciar as atividades, nos momentos de relaxamento e no final das aulas quando avaliavam o “trabalho” do dia.

No segundo grupo, foram entrevistados oito integrantes. Propomos marcar encontros fora do local de treinamento. Dois integrantes foram entrevistados duas vezes durante as atividades e outras após as apresentações. As entrevistas duraram entre quinze e cinquenta e sete minutos.

É sempre bom ponderar que a realização de entrevista exige que o pesquisador tenha uma boa interação com seus interlocutores, o que representa estabelecer relações de confiança. Por outro lado, uma entrevista é um momento de conversa formal, e os interlocutores não estão tão espontâneos quanto nas conversas informais.

### 2.2.1 Recolhendo Pistas: instituições e o universo de pesquisa

Para montar um mapa da dança, em São Luís, tivemos uma dificuldade inicial, que foi encontrar instituições que pudessem informar sobre grupos de dança existentes. Num primeiro momento, recorremos ao espaço que lida com todos os tipos de cultura artística, apresentável ao público, nesta cidade: o Teatro Arthur Azevedo<sup>11</sup>,

---

<sup>10</sup> Para Minayo (1994), a entrevista semi-estruturada é a articulação da entrevista aberta, na qual o informante aborda livremente o tema proposto, bem como propõe perguntas previamente formuladas.

<sup>11</sup> Ligado ao governo do Estado do Maranhão, o teatro compõe o Patrimônio Histórico do Maranhão. Historicamente, o Teatro Arthur Azevedo, na década de 1960 passou às mãos do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura. No ano de 1968 reabriu suas portas após ser fechado para obras. Dez anos depois, a Fundação Cultural do Maranhão reinaugurado e em 1993 foi restaurado através novas tecnologias e readquiriu sua originalidade. Hoje está ligado à Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão.

em razão de que se trata de uma instituição pública de referência para aqueles que lidam com a representação cênica, envolvendo teatro, dança e música.

A questão da visibilidade da obra é central no domínio da arte. A dança tem sido considerada uma arte que exige essa exposição pública como mecanismo social de apreciação e evento de mobilização da sensibilidade coletiva. Segundo Peixoto (2003), a obra de arte só pode ser considerada uma arte se for permitida ser vista pelo público. O mesmo se passa com a dança, como parte da consolidação e reconhecimento social de grupos. Por isso, procuramos o teatro, pensando que as companhias e os grupos de dança, em São Luís, têm este local como espaço de “tradição” artística.

Na primeira visita ao teatro, explicamos aos representantes da instituição o caráter da investigação. Tivemos acesso aos documentos que contêm nomes de grupos de teatro e dança, dos últimos eventos realizados na instituição, tais como: I Semana Maranhense de Teatro (2006) e a I Semana Maranhense de Dança (2006). Tal lista se demonstrou insuficiente, em razão de que não apresentava outras informações acerca dos grupos.

Retornando ao Teatro Arthur Azevedo, obtivemos informações a partir do setor denominado “Arquivo de Memórias”. Trata-se de um arquivo de dados referentes a todas as atividades artísticas que aconteceram e acontecem na instituição. Segundo informações fornecidas pela secretária, o setor foi organizado recentemente (criado em 2006 na atual gestão), de modo que ainda “não existe ficha padrão para as inscrições dos grupos em períodos de eventos”.

Os arquivos pesquisados mostraram-se limitados pela ausência de informações (ausência de nomes de diretores, número de bailarinos, data de fundação, endereço completo, ausência de nomes de grupos), não sendo possível completar as primeiras informações colhidas. Por outro lado, novos dados referentes a um número maior de grupos, escolas e companhias foram encontrados. Através destes registros, foi possível observar a existência de uma classificação sobre os grupos que se apresentaram no local, designados como: escolas, academias, grupos e companhias.

As informações recolhidas foram relevantes para entender que os dançarinos circulam por grupos diferentes, seguindo uma ordem de hierarquização profissionalizante. Portanto, o universo da pesquisa é composto de agremiações

diferenciadas, de dança, na cidade. Dentre as informações recolhidas no teatro, encontramos: listas com nomes de grupos, academias, companhias, fichas de inscrições nos eventos já ocorridos, arquivo dos projetos de atividades do teatro, registro de pauta das apresentações ocorridas e das apresentações agendadas e o calendário das programações do ano.

A sistematização dos dados colhidos permitiu, também, o mapeamento dos diferentes grupos de dança e a compreensão das divisões e modalidades de dança realizadas na cidade, o que nos levou a problematizar as classificações existentes no *campo* da dança, tomadas como forma de hierarquização de *estilos* e grupos.

O critério de escolha do segundo grupo que compõe esta pesquisa deu-se por esse processo de seleção, levando-se em conta o tempo de existência do grupo. Partimos do princípio de que, trabalhar com um grupo não consolidado, poderia não corresponder aos objetivos da pesquisa. Por outro lado, havia grupos registrados já extintos.

Outro aspecto relevante consistiu no critério do estilo de dança adotado pelo grupo, bem como as exigências para a seleção de integrantes. Alguns grupos adotavam a prática do balé clássico como condição para aquele que se candidata a integrar o grupo. Optamos pelo grupo que demonstrou ter uma maior flexibilidade para com os agentes sociais e que desenvolvia práticas corporais variadas.

Foi através do teatro que tivemos conhecimento da existência da AMDA - Associação Maranhense de Dança, fundada em 1980 e, atualmente, desativada. Informação fornecida pelo ex-presidente da instituição, que acrescentou a existência de um arquivo contendo os registros de todos os grupos, companhias, escolas ou academias de dança de São Luís, inscritos até o ano de 2005.

Na Associação Maranhense de Dança, tivemos acesso às seguintes informações: histórico da instituição, fichas de inscrições de grupos, escolas e companhias associadas, atas de reuniões. Considerando sua desativação, os dados pouco acrescentaram às informações recolhidas no teatro e a maioria dos grupos registrados estavam extintos.

Portanto, resolvemos buscar outra instituição como fonte de informação: o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho<sup>12</sup>. Tivemos acesso a todos os grupos registrados entre os anos de 2002 e 2003. Foi possível encontrar outros tipos de classificação além das já citadas. Nesta investigação, fez-se necessário considerar as representações que os membros dos grupos pesquisados têm das danças que compõem a cultura ludovicense, a relação entre estes e as danças existentes e sua atuação frente às danças encontradas.

### 2.3 A II Semana Maranhense de Dança: oficinas e espetáculos

Segundo arquivos do teatro Arthur Azevedo, A II Semana Maranhense de Dança é um acontecimento que está inserido no calendário anual de eventos da Casa, em comemoração ao Dia Internacional da Dança. É um evento que faz parte do Programa de Formação de Platéia, como uma das metas do teatro, com as seguintes perspectivas: formar e capacitar profissionais de dança, revitalizar e valorizar a dança maranhense, incentivar a produção local e o intercâmbio nacional entre companhias.

A II Semana ocorreu de 23 a 29 de abril de 2007, com o objetivo de difundir a arte da representação cênica, através de espetáculos, oficinas e de abrir discussões sobre a dança para o crescimento qualitativo dos profissionais locais. O evento acontece, não só no Arthur Azevedo, mas em outros espaços<sup>13</sup> de apresentação da cidade.

O encontro tem como atrações: exposições de fotografias, espetáculos de escolas, grupos e companhias locais e nacionais, mesas redondas e oficinas: de Dança Contemporânea, *Ballet Clássico*, *Street Dance*, Dança do Ventre, *Pilates* para dançarinos e atores, Dança de Salão e Dança Teatro, ministradas em locais e horários variados.

Neste estudo, a Semana se tornou um evento de observação das relações entre os grupos e seus componentes, nas variadas atividades desenvolvidas no evento. Nosso interesse centrou-se na Oficina de Dança Contemporânea e nas

---

<sup>12</sup> O órgão público do Estado do Maranhão, local onde estão cadastrados os grupos de danças populares que querem ser reconhecidos como tais perante o Estado.

<sup>13</sup> Além do local citado, a II semana teve atividades desenvolvidas, também, nos Teatros João do Vale e Alcione Nazaré, localizados na Praia Grande.

apresentações da Companhia Circuito Carona de Dança. Outro aspecto que nos levou a privilegiar a Oficina, foi a participação dos informantes da Companhia.

A Oficina aconteceu nas dependências do Teatro Arthur Azevedo, na sala de dança, ministrada pelo professor convidado Airton Tenório, integrante do quadro de professores da Companhia de Dança Contemporânea Deborah Colker, do Rio de Janeiro. Realizada em dois momentos do dia, buscando atender a públicos diferenciados: iniciantes (Dança contemporânea I) e aqueles dançarinos considerados numa fase intermediária/avançada (Dança contemporânea II).

Os interlocutores deste trabalho se inscreveram no nível mais avançado da Oficina, ocorrida no período de 23 a 29 de abril. A Oficina foi ministrada para 40 pessoas entre professores e dançarinos locais e de outros Estados, com níveis diferenciados de “habilidades”, entre homens e mulheres de faixa etária entre 18 e 40 anos. Os diferenciais de “habilidades” referem-se à “capacidade técnica de cada um”, segundo o ministrante.

A observação, na Oficina, foi solicitada informalmente à comissão de organização do evento, que recomendou “falar com o professor”. Ao ministrante, explicamos sobre a pesquisa, pedindo-lhe consentimento para observar, fotografar e filmar alguns momentos das aulas. Dele, recebemos a imediata aceitação, em razão do argumento de que se tratava de um estudo de caráter científico para um trabalho de mestrado.

Na Oficina, exploramos as exigências de pontualidade, de “concentração”, de primazia do movimento, de urgência em romper com “estilos clássicos” que dificultam o exercício da dança contemporânea, dos constrangimentos para a realização plena do movimento, da “harmonia entre movimento e musicalidade”, etc. Alguns momentos foram fotografados e filmados como forma de registro das informações coletadas. As tentativas de entrevistar o professor foram frustradas pelos seus muitos compromissos agendados, apesar da polidez de sua atenção.

Na II semana, acompanhamos as apresentações realizadas pela Companhia, envolvida em todo o processo: antes, durante e após os espetáculos. As apresentações aconteceram nos dias 28 e 29 de abril, às 20 horas, horário destinado na programação do evento para apresentações de espetáculos. Segundo os

interlocutores, os espetáculos realizaram-se no teatro Arthur Azevedo, em razão da infra-estrutura do teatro.

A II semana teve um público bastante variado, desde os convidados até os participantes. Os grupos, Companhias e bailarinos convidados, tiveram uma noite exclusiva de apresentação, como obrigação que “faz parte das honras da casa quando recebe visitas”. Aos grupos inscritos, “da casa” e de outros Estados, foi destinado apenas um momento de apresentação, exceto poucos convidados locais, que tiveram oportunidade de realizar duas apresentações. Dentre estes poucos, a Companhia foi selecionada, segundo a organização, por ser um grupo de dança com “reconhecimento sobre seus trabalhos”.

É coerente esclarecer que, somente a Companhia Circuito Carona de Dança foi observada. O grupo Acaia não participou da Semana Maranhense de Dança, considerando que seus integrantes trabalhavam no horário das oficinas e também por não terem preparado qualquer trabalho para apresentarem no evento.

As observações foram enriquecidas, na II Semana, pela fluidez que marca encontros desta natureza. Por isso tivemos a oportunidade de estabelecer muitas conversas informais com nossos interlocutores. Tivemos acesso aos camarins dos dançarinos e às “coxias”<sup>14</sup> antes das apresentações.

---

<sup>14</sup> É chamado de “coxias” todo o espaço que rodeia ou “contorna” a parte interna do palco no qual o ator ou dançarino aguarda o momento de “entrar em cena”.

### 3 UNIVERSO DA DANÇA EM SÃO LUÍS: circularidades e transversalidades

Neste capítulo, discutimos as informações que recolhemos junto às instituições de cultura em São Luís, que nos forneceram elementos para pensar as elaborações acerca dos diferentes agrupamentos de dançarinos no *campo*. Estas informações compõem um mapa das diferentes danças existentes em São Luís, no entanto, as informações destacadas para este estudo estão associadas às formas como os dançarinos de dança contemporânea organizam-se em grupos, escolas, companhias e academias.

Cada um destes representa uma modalidade de relação com a dança, com a profissão, com o corpo, com competências e autoridades, etc. O objetivo é conhecer o universo em que os interlocutores circulam, pensando como Malinowski (1978:34) que

Cada cultura possui seus próprios valores; as pessoas têm suas próprias ambições, seguem a seus próprios impulsos, desejam diferentes formas de felicidade. Em cada cultura encontramos instituições diferentes, nas quais o homem busca seu próprio interesse vital; costumes diferentes através dos quais ele satisfaz às suas aspirações; diferentes códigos de lei e moralidade que premiam suas virtudes ou punem seus defeitos.

Entre eles, os valores e códigos que podem compor o *campo* como um todo, mas que são singularizados nas modalidades de organização dos dançarinos. Assim, as regras que permeiam as relações sociais numa academia ou companhia, são diferentes daquelas mobilizadas num grupo de dança, embora estejam em conformidade com o *campo*.

Por meio das instituições de arte e cultura, foi possível reconhecer aspectos da profissionalização no *campo* da dança e a estrutura de organização dos grupos. O mapeamento forneceu um contorno ao universo empírico da dança e, através dele, conseguimos conhecer vários aspectos dos grupos existentes.

Um dos primeiros aspectos observados foi o de que o mapa dos grupos de dança fornecia uma classificação, na qual eram aplicadas certos critérios para definir a posição de cada agrupamento e de seus componentes neste universo. Considerando que “os homens classificam os seres pelas necessidade que os levam a pensar em sua existência em termos de grupamentos e divisões”, como afirma Bourdieu (2003:XXI), ponderamos que os tipos de agrupamentos referidos pelas instituições são

formas de estabelecer posições relacionalmente determinadas por aqueles que compõem o domínio da dança.

Por meio das classificações encontradas, descobrimos informações acerca das divisões e dos tipos de danças referidos. Este aspecto é tão relevante que Durkheim e Mauss (2005) consideram que a classificação das coisas reproduz a classificação social dos indivíduos, e esta se modela sobre aquela. Nos termos dos autores (DURKHEIM e MAUSS:2005:189),

o que caracteriza as referidas classificações é que as idéias estão nelas organizadas de acordo com o modelo fornecido pela sociedade. Mas, desde que esta organização da mentalidade coletiva exista, ela é suscetível de reagir à sua causa e de contribuir para modificá-la.

Portanto, através das classificações, poderemos chegar às “idéias nelas organizadas”. Inspirada nesta reflexão, tomamos as informações recolhidas como indicações das formas de ordenação e classificação dos indivíduos na dança. As informações indicam que algumas formas de ordenação estão ainda em fase “amadora”, enquanto outras já alcançaram um patamar diferenciado, chegando à profissionalização. No entanto, definir estas posições é um fenômeno complexo, em razão de que envolve vários aspectos, tais como: formação dos componentes, número e qualidade de apresentações, prestígio no *campo*, etc.

Por meio das divisões na dança, é possível percorrer, sociologicamente, este universo a partir dos seguintes aspectos: conhecimento, técnica, autonomia, legitimidade, qualificação, talento, personificação, remuneração. A intenção de discutir a profissionalização, surgiu como um dos elementos das listas das instituições, que foi repetidamente referido pelos interlocutores aos explorar-se a temática de “viver da dança”. Assim, o tema é pertinente, em razão da questão “profissão” ser entendida como um trabalho especializado, em decorrência de um conhecimento adquirido e de “talento” socialmente reconhecidos (FREIDSON:1996).

Também, aqui, entra em jogo, todo um aparato em torno dos corpos, no sentido dos modelos corporais padronizados, e dos valores transversais ao *campo* da dança, como questões de gênero. Estes aspectos são reflexos das regras estabelecidas e que se impõem enquanto grupo, demarcando suas solidariedades, e que fizeram e fazem parte da distinção social que reivindicam.

### 3.1 Do Teatro à Associação Maranhense de Dança / AMDA

Através da pesquisa nas instituições de cultura da cidade de São Luís, tivemos acesso às informações registradas pela Associação Maranhense de Dança/AMDA.

Interessante comentar que, como Associação<sup>15</sup>, a instituição é uma modalidade de organização que regulou as diferentes expressões de brincadeiras e danças no Estado e, em particular, na cidade de São Luís. No entanto, sua desativação esteve ligada, segundo interlocução, à dificuldade de encontrar um representante para assumir a função de direção, por um lado, e por outro lado, ao desinteresse das instituições governamentais na manutenção e promoção da Associação, o que resultou em sua desarticulação.

Tivemos acesso às informações, desta instituição, através de um ex-presidente, que guarda os documentos do acervo da Associação, enquanto aguarda que esta seja reativada. Os arquivos contam com registros, desde sua fundação, nos anos de 1980. Para os objetivos deste estudo, selecionamos dados relacionados à dança contemporânea, no período do ano de 2000 a 2005.

Em termos quantitativos, estavam registrados quarenta associados, entre escolas, academias, grupos e companhias. Destes, dez denominavam-se de dança contemporânea. Os dados recolhidos revelam que, as formas de ordenação, estão dispostas em: “academias”, “escolas”, “grupos” e “companhias”.

Para a Associação, as *academias* são lugares ou espaços consolidados de ensino e formação em dança, com estrutura física e organizacional (secretaria, direção, corpos docente e discente). A participação é condicionada pela remuneração efetiva mensalmente. Além disso, os alunos escolhem, dentre os vários estilos de dança que pretendem cursar (*ballet*, dança moderna, dança contemporânea, sapateado, *jazz*, etc.).

A qualificação profissional é uma das exigências para atuar como professor nas academias, visto que requer habilidade técnica, reconhecimento, prestígio e autoridade. Para alguns interlocutores, as academias estão num patamar que exige.

---

<sup>15</sup> Associação para Weber (2000:30) consiste num tipo de organização social cujo regulamento limita a participação daqueles que não exercem as atividades que reúnem os indivíduos, ordenando comportamentos dentro de seus propósitos.

Por exemplo: uma academia de balé. Apesar de eu ter participado de academia de balé lá, havia muito isso: e a **competitividade** era também resultado da forma de encarar. **O melhor é o professor Tal** [dono da academia]. **A gente tem que defender o nome, a linguagem, a história dele.**

A academia está envolta num campo de disputas, marcado pela intensa “competitividade”, daí, o respeito pelo “nome, linguagem, história”. Para se impor como destaque, frente a outras academias, exige um melhor: professor Tal. É esse capital que viabiliza a existência da academia e a exigência de “defender” a participação como garantia de prestígio e poder social. Aqui, o professor é o representante da autoridade profissional e ter uma formação numa academia acrescenta o currículo de qualquer dançarino.

As academias são espaços que atendem homens e mulheres, entre quatro e vinte e cinco anos de idade, tendo como um dos objetivos montar, no mínimo, dois espetáculos anuais, como estratégia de exposição social do trabalho realizado. Geralmente, os espetáculos são patrocinados pelos pais dos alunos; através da aquisição das “fantasias” utilizadas nas apresentações e a venda de ingressos. A formação ocorre em nove ou dez anos de trabalho, desenvolvendo atividades corporais realizadas semanalmente.

As denominadas *escolas*, na sociedade ludovicense têm a mesma estrutura e exigências. Porém, em outros Estados, algumas escolas são instituições mantidas pelos órgãos governamentais, tais como: Escola de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Teatro Municipal de São Paulo, ou a Ópera Brasil. Atualmente, o Teatro Arthur Azevedo desenvolve a “Oficina de arte-educação/dança”, projeto que atende alunos de escolas públicas do Estado, mantidas pela Secretaria Estadual de Cultura.

Os *Grupos*, que são definidos por reunir indivíduos que querem experienciar a dança como amadores, em razão de possuírem alguma formação na área, caracterizam-se por “utilizarem a pesquisa” e o trabalho coletivo como atividades, não tendo a obrigatoriedade de apresentar espetáculos ou coreografias, e mantêm-se por conta própria, através de seus integrantes e não têm fins lucrativos.

A escolha do profissional para dirigir as atividades de práticas corporais é decidida pelos membros: escolhido entre os integrantes, ou é chamado um profissional para desenvolver os “trabalhos”. Existe uma estrutura organizacional simples, formada

por um diretor e um secretário. Quanto aos grupos, alguns interlocutores se posicionaram com a seguinte perspectiva:

Eu acho que o grupo, vendo o sentido da palavra, grupo é muito bonita até porque é uma palavra que traz o **sentido de união**, traz o **sentido de ajuda**. Todo mundo se ajudando, a questão da **solidariedade**. Eu vejo que, infelizmente, esse sentido de grupo talvez a gente ainda não tenha chegado bem a esse conceito grupo, por esse motivo da questão da união do grupo.

Podemos interpretar que os termos citados, “sentido de união”, “sentido de ajuda” e “solidariedade”, são termos que expressam sentimentos frutos de interesses comuns. Para o interlocutor, os sentimentos apontados não são compartilhados entre os integrantes da Companhia. Segundo Simmel (2006), é por meio das necessidades que se dão as formas de *sociação*. *Para ele*, o grupo com espírito de família necessita compartilhar de forma coletiva.

As *companhias* possuem uma estrutura de pessoal, constituída por direção, secretária, professor e dançarinos. Geralmente, quem preside “os trabalhos” é também o diretor. São formas de ordenação que incorporam outros profissionais na montagem de seus espetáculos, tais como: músicos, cantores, maquiadores, etc.

Ao contrário do grupo, os integrantes das companhias se auto-identificam como “profissionais”, em razão da formação e das “atividades mais elaboradas”, com maior reconhecimento social no sentido de “serem solicitados” para se apresentarem. O profissionalismo na dança está baseado em aspectos que vão da ordem artística à econômica e social.

Para alguns interlocutores, a existência desta divisão é algo a ser pensado dentro da dança, e pode estar pautada num contexto conjuntural. Neste sentido, as designações de grupo e companhia podem refletir que

Eu não sei se é uma diferenciação só de **nomenclatura**, ou se existe **estruturalmente** uma diferença em grupo de dança e uma companhia de dança, ou não sei se companhia de dança é uma nomenclatura mais atual, que tão usando. Mas assim, você vê todos são grupos, **mas todos denominados companhia**: Pulsar, Companhia Circuito Carona.

Uma das motivações para esta reflexão está na questão apontada acima. Independentemente de ser nomenclatura ou estrutura, existe, entre componentes dos grupos uma tendência a se auto-designarem como “companhia” entre os dançarinos.

A diferença entre “grupos” e “companhias” envolve dois aspectos: uma estrutura diferenciada, incluindo outros profissionais e a realização de espetáculos que podem ter algum retorno financeiro. Nos “grupos”, cada integrante “banca” suas próprias despesas, considerando que as apresentações não têm retorno financeiro ou não são patrocinadas, de maneira geral. Isso também acontece nas companhias, mas segundo informantes, elas têm mais visibilidade social e podem ser “convidadas” para apresentações. Para os interlocutores, a diferença envolve muitos aspectos:

O que eu percebo, é que **grupo** é aquela **coisa menor**, é menor **em quantidade**, menor **em responsabilidade**, menor **em critério**, e **companhia** já imagino assim, **não precisa ter muita gente**, mas por ser companhia precisa ter mais **responsabilidade**, mais **profissionalismo**, mais **critérios** para estar numa companhia, critérios eu digo assim...**de profissionalismo** mesmo, **de estudo**.

Portanto, entre “grupo” e “companhia” estão em jogo critérios relacionados a número de integrantes, a responsabilidade profissional, a exigência de formação dos integrantes, considerada como “estudo”. O termo companhia, neste sentido, quando se trata de responsabilidade, os interlocutores alegam que envolve “fazer as coisas com seriedade, e não desrespeitar a arte”.

A ênfase dada ao termo grupo, recai sobre a experiência caracterizada como “coisa menor”. Segundo interlocutores, na dança, o grupo se constitui pelo interesse de um conjunto de pessoas determinadas em trabalhar o corpo com propósito de montar trabalhos e as apresentarem à sociedade. O caráter financeiro não é o principal aspecto. O termo Companhia está associado ao conhecimento adquirido na formação, constituindo um *status*, o que leva a uma relação de discriminação entre os pertencentes as duas denominações. Alguns grupos utilizam a pesquisa e apresentações junto às sociedades como propostas de trabalho; outros, não têm obrigatoriedade quanto ao número de espetáculos ou coreografias apresentadas, a exemplo do Acaia.

Para outros interlocutores, a diferença entre essas formas diz respeito à questão do compromisso e objetivo acerca de algum trabalho: “que uma companhia, ela precisa que você abrace aquela proposta, que você esteja disposto a defender aquela proposta, aquela proposta lingüística, aquela que é daquela companhia”. Em

particular, a relação entre seus membros e a “vontade de dançar”, mesmo que “seja um espetáculo, mesmo que seja um espetáculo”.

Segundo informantes ligados às companhias, a distinção entre “companhia” e “grupo” reside no aspecto “profissional”, especificado como um elemento de ordem econômica, voltada para o mercado de espetáculos. Para eles, companhia lida com “profissionais”; “pessoas que estão sempre disponíveis a executar trabalhos, tendo a chance de vendê-los”. O que pode ser entendido pelo fato de que “[a] gente quer mesmo ter uma companhia, ser profissional da dança e levar o nome Circuito Carona adiante”.

Sobre a questão, o aval de Teixeira (2005), que afirma que “grupo” é definido pelo elenco de atores, atrizes, técnicos e diretores reunidos para montar espetáculos. Ele é o precursor das empresas de teatro, quando se organizaram para a capitalização da arte, vista de forma empresarial. Para ele, o conceito de “companhia” anuncia um grupo de atores profissionais ou amadores, organizados para a promoção de espetáculos, podendo fixar-se numa cidade ou programar exposições para outras partes do país. A “companhia” pode se organizar pela convocação de um ator-empresário, um “mecenas”, um produtor influente ou mesmo o Estado.

Por muito tempo, os termos “grupo” e “companhia” estiveram vinculados a certa forma de ordenação, que tinha como característica a intenção de montar um espetáculo, montar um primeiro trabalho, que após a apresentação poderia ser desfeito. A ausência de um plano estético pouco exigia de treinamento dos seus integrantes, assim como a ausência de um objetivo comum não formalizaria a criação de vínculos.

Neste trabalho, o “grupo” Acaia e a “companhia” Circuito Carona de Dança mantêm uma solidariedade entre seus integrantes, com objetivos diferentes: enquanto no Acaia persiste uma solidariedade fundada na “união” e no “trabalho conjunto”, a Companhia está orientada para a questão da “vontade de dançar” e do exercício da “profissão”. Em ambos, está em jogo a questão do reconhecimento social, embora acionados por estratégias e motivações diferentes. Para os interlocutores, na nossa pesquisa, a discussão sobre Grupo e Companhia está relacionada a critérios diferentes, que vão desde valores profissionais, formação, responsabilidade, seriedade

à *forma de sociação*, motivações que garantem a solidariedade entre os integrantes de uma ordenação.

Na abordagem das diferenças, um dos interlocutores revelou que se trata da “questão social da arte”, no sentido de um compromisso social e pessoal, donde, portanto, caberia: “**entender um pouco mais essa questão social da arte**, entender um pouco mais essa **questão estética da arte, estudar**. Eu acho que falta muito para essas pessoas que participam de grupos e companhias: estudar”.

É que existe um valor social atribuído à arte, que não está desvinculado das formas de sociação dos dançarinos e nem das maneiras de “fazer arte”. O desconhecimento deste valor parece estar na origem da diferenciação entre grupos e companhias.

Neste sentido, outro informante afirma que “pode ser que as pessoas nem se conheçam direito dentro da companhia, mas há algo além, que liga essas pessoas”. A referência utilizada está voltada ao “valor” atribuído à arte, como fenômeno que transcende individualidades, como um fundamento metafísico.

Para Geertz (1989), os valores construídos socialmente se tornam fundamentais para a reunião dos agentes sociais em torno de compromisso único, formando o *ethos*, como sistema de valor que motiva e impulsiona os indivíduos de um determinado grupo. O que determina esta compreensão dos valores são os significados atribuídos pelos agentes sociais ao seu “fazer social”. Portanto, ao acionar a “questão social da arte”, o interlocutor mobiliza o sentido atribuído à dança como expressão artística que tem uma função social. Daí, a distinção social entre os praticantes desta “arte” – Grupo ou Companhia.

De certo, a interlocução revela que é preciso “estudar” como instrumento de conhecimento e de exploração da “questão social e estética da arte”. Envolve, portanto, um compromisso do dançarino com a arte, aspecto a ser completado entre componentes de grupos e companhias, no entendimento do entrevistado.

É compreensível, portanto, que a aplicabilidade das noções de grupo e companhia esteja associada ao significado dado pela experiência no *campo* da dança. Parece existir uma preocupação com a excessiva profissionalização em detrimento de um compromisso com a arte e seu papel social. Companhia é um termo que, muitas

vezes, pode ser usado como estratégia social para impressionar frente aos outros agrupamentos.

Para os informantes dois aspectos sociais lhes são caros. O primeiro refere-se à profissionalização, relacionada à necessidade de estudo sistematizado, de formação, autonomia, às relações de hierarquia, oportunidades de mercado de trabalho. O segundo aspecto está diretamente voltado para os laços afetivos, os quais podem ser entendidos como características de uma sociabilidade que se apresenta naturalizada, impedindo a reflexão sobre as formas de sociação e os objetivos definidos pelos agentes sociais organizados.

Segundo Bourdieu (2005), a dança, como um sistema simbólico, pode ser compreendida como *estrutura estruturada e estruturante*, acionada pelos que participam do sistema segundo valores, interesses e hierarquias coletivamente construídas. Por isso, pode-se falar em várias *formas de sociação*, relacionadas aos projetos de cada agrupamento. Da academia ao grupo, observamos a existência de elementos relacionais que estabelecem hierarquias entre essas *formas de sociação*.

Mas, é bom lembrar, que a dança se constitui num elemento de distinção social quando é acionada sua natureza de Arte. Portanto, ser um dançarino exige uma “doação”, como vocação e uma consciência de “compromisso com a arte”, como diz um entrevistado:

[tem] que se **doar**, tem que acreditar naquilo que está fazendo e tem que **fazer aquilo consciente** e não por acaso, para fazer uma repetição de movimento. Qualquer pessoa faz repetição de movimento, mas faz aquilo sem saber o que está fazendo. Sem ter um **compromisso com a arte** com nada, **não pode ser artista**.

A dança como uma “arte”, expressa-se pelo corpo, através do movimento. Mas a condição de distinção entre “arte” e o “comum” é que o “artista” realiza um movimento “consciente” do seu valor, dado pelo “compromisso”. Tal distinção é central na diferença entre o que faz um dançarino e o que faz um homem comum, em razão de que estabelece uma hierarquia entre o artista e “qualquer pessoa”. Por isso, ser “artista” não é para “qualquer um”.

Para Lévi-Strauss (1989), a diferença entre o artista e o *bricoleur*<sup>16</sup> é de ordem imaginária, considerando que o artista está apto para tarefas diferentes, apropriando-se do instrumental disponível, com uma intencionalidade inspirada na arte. Na dança, tal instrumental é o disciplinamento, através do qual ele modula seu corpo na construção de movimentos numa composição artística.

### 3.2 “Investir na dança”: aspectos da Profissionalização

A temática da profissionalização, na dança, apareceu, entre os informantes, quando discutiam a diferença entre “grupo” e “companhia”. Para eles, historicamente, a profissionalização da dança aconteceu no reinado de Luís XIV, na França, a partir da legalização das academias de *ballet* para dançarinos, incluindo renda fixa regulamentada por decreto real<sup>17</sup>.

Para Michalsk (1985), o termo profissional, por muitos anos, esteve relacionado à experiência, competência e comportamento dos artistas, diferentemente, da perspectiva experimental de certas atividades consideradas como “amadorismo”. Prado (1988) alega que a profissionalização foi justificada como “meio de vida”, portanto, exigia dedicação técnica para atingir o desempenho ideal no palco, e que implicava numerosos e exaustivos ensaios. É um investimento que assegura uma atuação reconhecida pelos profissionais da área.

Para nossos interlocutores, a oposição entre profissionalismo e amadorismo no âmbito da dança, está associada às individualidades, no sentido de que “tinham alguns profissionais, tinham alguns amadores. (...), uns querem encarar com profissionalismo, outros só querem encarar como *hobby*”.

Neste contexto, está em jogo o fato de que os grupos “amadores” vivem à margem dos palcos oficiais e sobrevivem por outras estratégias de seus integrantes, tais como: financiar seus próprios projetos, utilizar espaços alternativos e disponíveis para realizar suas atividades.

---

<sup>16</sup> *Bricoleur*, termo utilizado por Lévi-Strauss (1989:32), significa “o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica”.

<sup>17</sup> Segundo interlocutores, neste momento histórico havia uma diferenciação salarial em favor dos dançarinos e menores salários para dançarinas. É interessante acrescentar que, somente, no século XVI, com o romantismo, os dançarinos passam a ser chamados de bailarinos.

O profissionalismo tem outras perspectivas e uma delas é pleitear as subvenções de órgãos governamentais como estratégia de garantia de: sede própria, adequada às atividades; acesso às salas de espetáculo; etc. Nos dias de hoje, os interlocutores indicam que “ser profissional” é,

em primeiro lugar **estudar**. Acho que é importante **estudar a dança**. É importante ter **concentração**, importante **dedicar seu tempo para a dança**. **Investir na dança** mais do que nunca, investir não só financeiramente, como com tempo, **é com estudo**, de está se incluindo nos espaços em que a dança está presente, nos projetos, está em diálogo constante com as companhias de dança, está tentando se atualizar **o tempo** todo, eu acho pra mim, **isso é ser um profissional da dança**.

Para eles, a expressão que demonstra a condição de “profissional” está associada a “investir na dança”. Tal investimento volta-se à capacidade pessoal de se dedicar aos “estudos” e outra de “concentração”, aspectos que só são eficientes através de um “tempo” no *campo*. Indiretamente, é possível entender que existe um duplo envolvimento com a dança: mental (estudos e concentração) e outro físico, dedicação ao trabalho corporal. Essa dedicação aos estudos é um aspecto bastante valorizado pelos informantes, quando alegam que,

falta muito para essas pessoas que participam de grupos e companhias: **estudar**. Porque se você for aí pra fora, esse **pessoal é tudo de mestrado e de doutorado**. Eles estudam, eles ralam pra caramba, não é? **Eles fazem pesquisas mais pesquisas e apresentam um bom trabalho**. Claro que tem grupos e companhias que fazem **uma porcaria**. (...), você vai encontrar grupo que estuda mesmo, que faz trabalho de pesquisa e **não é um trabalho qualquer**.

Neste sentido, a capacidade de estudo e de pesquisa de um grupo ou companhia determina a qualidade do trabalho: “bom trabalho”, por um lado e, por outro, quando não existe a dedicação, tem-se “uma porcaria”. Portanto, um “bom trabalho” não é um “trabalho qualquer” e só pode estar associado àqueles que exercem suas atividades com distinção, à base de estudo, concentração, pesquisa. E isso exige que “o profissional da dança seja aquele que estuda, que vá para uma universidade, que faça seu trabalho dentro de escola, dentro da universidade, na rua, dentro de seus grupos, dentro da companhia”.

A dedicação à dança é um indicativo que expressa a qualidade de um profissional que é portador de um saber exercido através da prática da dança em

diferentes espaços. O “conhecimento” pontuado pelo informante é determinante no exercício da profissão da dança e constitui o entendimento de espaços institucionalizados que legitimam esse conhecimento.

O acesso ao saber, ao “estudo”, passa a ser um aspecto relevante, então, uma dimensão para os dançarinos na sua trajetória de profissionalização e tem a ver com o *capital simbólico*<sup>18</sup>, segundo Bourdieu (2005), afirmando aprimoramento intelectual.

Discutir a legitimação do “estudo na dança”, subentende o *sistema de educação* como um “conjunto de mecanismos institucionais” (BOURDIEU, 2005:296). Mecanismos esses, transmitidos de geração para geração, cabendo, pois, a qualquer sistema educativo a função de reprodução. No caso da dança, as instituições são bastante limitadas e as hierarquias entre elas são demarcadas. Por exemplo, uma formação na Escola de Baile do Teatro Municipal no Rio de Janeiro tem muito mais *status* do que outra escola de dança do país.

Como retrato da “conservação de uma cultura herdada”, as Escolas e Academias, na atualidade, são espaços de produção de bens simbólicos, estabelecidos pela participação em cursos de formação superiores em dança, que incluem técnicas específicas. Através desta formação, são apreendidos os códigos do campo, tanto em seu aspecto normativo e disciplinar, quanto em sua perspectiva de legitimação social da profissão.

É possível perceber que, para os informantes, é fundamental a educação formal na dança. Ao contrário da tradição do fazer, para eles o campo profissional consiste em “estudar, fundamentar-se”, o que requer um conhecimento institucionalizado para esse saber. O que diferencia a formação desse profissional universitário no campo da dança são as possibilidades de qualificar-se em áreas específicas: coreógrafo, bailarino, professor, entre outros.

Estando a identidade da dança, no Brasil, fundamentada na experiência prática ou denominada tradição artesanal, na perspectiva dos cursos de formação

---

<sup>18</sup> Entendo por *capital simbólico* a idéia de P. Bourdieu (2005), em referência a critérios que legitimam as mais altas posições dentro do *campo* da arte. Como exemplo da dança, os capitais em jogo são: capacidade técnica, poder social ou competência, tempo de formação, premiações em concursos, ascendência na carreira, aprovação em audições, ser primeira (o) bailarina (o), definindo posições dentro de uma hierarquia traduzido por meio do pertencimento e do reconhecimento.

superiores, nos quais a universidade é o espaço social de institucionalização, esse saber vem, vem ao longo do tempo, impondo-se como disciplina, buscando um corpo docente qualificado, na tentativa de estabelecer legalmente uma autoridade profissional. Autoridade que necessita ser regulamentada, para garantia do direito ao exercício da profissão pelos que possuem o conhecimento especializado (FREIDSON, 1996). Porém, a busca por uma determinada hegemonia no *campo* ainda é muito precoce, partindo do pressuposto de que ainda está sendo construída e organizada a história da dança no Brasil.

Considerando a experiência, na dança ainda é valorizada a competência do fazer. Por ser uma “atividade prática”, a valorização dada às instituições como legitimadoras de um saber que ocorre por meio do ensino e da aprendizagem, donde o diploma determina o certificado de competência daquele que ensina e, automaticamente, daquele que aprende. Estando em jogo várias ordens de investimento: financeiro, pessoal, físico, de tempo e de dedicação, como afirmam informantes, que ainda consideram que o “profissional da dança” precisa,

**entender seus elementos;** ele precisa compreender isso e ter como utilizar isso lá no momento em que você está desenvolvendo o trabalho. É preciso entender esses códigos. **Então eu acho que o profissional da dança ele tem que entender os códigos,** né, os elementos como suporte para o trabalho dele. Para mim o profissional da dança é isso.

A capacitação profissional mencionada refere-se a um conhecimento sobre códigos e práticas relacionados a cada *estilo* de dança e que tem como instrumento principal o corpo. Esses “códigos” apontam para “elementos” privilegiados em cada *estilo* de dança. Assim, enquanto no *ballet* são movimentos característicos de equilíbrio, leveza, dinâmica de giro, de salto, etc.; na dança contemporânea, são o “molejo” e um “corpo aberto a qualquer proposta corporal”.

Portanto, tais “códigos” exigem esse conhecimento por parte do dançarino. “Ser profissional” compreende, um primeiro lugar, num trabalho prático, rígido e contínuo, que se dá através de disciplinamento direcionado por normas e regras. Em segundo lugar, para esse investimento, o tempo é primordial, a prática da dança como um *ofício do corpo* necessita de dedicação como fundamento, para que haja a incorporação de seus dispositivos.

Considerando todo o investimento já citado, as possibilidades de profissionalização são muito limitadas, em São Luís. Segundo os informantes, é inviável ser um profissional da área, no sentido da “profissão de bailarino” em corpos de baile ou integrante de uma companhia, com remuneração fixa e dedicação ao trabalho.

Eu vejo que pelo menos aqui em S. Luís, pelo menos, muitos **profissionais da dança só são professores de balé**. Eu estou entrando agora no mundo da dança de salão fazendo umas aulas e eu vejo assim: **se você não for um professor. É muito difícil você ser um profissional da dança**, ter uma companhia, viver da dança **se você não for um professor de dança**. Pelo menos, a realidade de S. Luís, o que eu vejo é isso. Sabe então, **é uma coisa muito limitada, eu quero crescer nesse sentido**.

A ausência de um espaço de dança como uma Escola de Baile deixa os dançarinos locais com uma única opção de profissionalização: “ser professor”. Este contexto local tem limitado a prática da dança, em termos de mercado de trabalho, como expressa a fala de um interlocutor no sentido de que “minha vontade é de enriquecer minha dança sem afunilar, muito pelo contrário eu quero abrir, e sei lá, de repente desenvolver um trabalho diferente da dança, misturar certos estilos de dança”. São, pois, muitas as dificuldades encontradas pelos praticantes da dança.

Depois de cansada, de estar trabalhando desde oito horas da manhã todos os dias e chegar aqui ainda com roupa de trabalho, com o último banho da manhã às sete horas da manhã. **Então eu não me vejo assim como profissional**.

A compreensão do relato do interlocutor nos aponta que existem fatores que impossibilitam alcançar tal objetivo. Muitas vezes não basta o desejo de querer ser, as “impossibilidades” levadas por variadas situações são determinantes no impedimento desse sucesso. Independente de uma “vocação” muitas vezes as impossibilidades são suficientes para desmotivar o indivíduo.

O contexto ludovicense impõe uma limitação aos praticantes da dança, que é questão da especialização. Um “profissional” em São Luís deve estar associado a um *estilo* de dança que o diferencia no conjunto dos profissionais da área. E a “dança contemporânea” exige disponibilidade corporal, de modo que a especialização nos dias

de hoje, num único “estilo”, não é suficiente para satisfazer as exigências desse campo de trabalho, considerando uma das mais importantes, no contexto atual, a criatividade.

Nas grandes metrópoles do país, falar de profissionalização na dança é visualizar perspectivas que caminham da sala de aula às grandes companhias nacionais e internacionais. Isto tem sido justificado pelos interlocutores, como se pode ver na seguinte afirmação: “[ele] tem um potencial muito grande como bailarino e como artista: ele é músico. Se gosta de estudar entra logo para uma faculdade, ou se tu queres dançar eu vou conseguir um jeito de tu sair daqui para não perder tempo aqui”. Ou:

Pena que **o teatro não nos deu um suporte, de ter um corpo de baile.** Acho que é o **único Estado desse país que não tem.** Até no Piauí tem. Eu já fui professor deles, estou ficando velho e não tem, mas eu ainda vou ver.

Uma das falas mencionara o estado do Piauí. Como se vê, lá a dança é privilegiada, havendo possibilidades de profissionalização, não só como professores de dança, mas também por meio da formação de corpos de baile, mantidos por órgãos do Estado, que absorvem esses profissionais. Em Teresina, a dança é valorizada em sua totalidade, privilegiando-se não só as danças populares, como também as de outros estilos. Com a existência do seu “Balé Folclórico”, “O Balé da Cidade” e a atuação das escolas ou academias, a dança nessa capital, tem conseguido reconhecimento diante dos grandes centros, alegam os interlocutores.

É de conhecimento dos que vivem nesse universo que somente numa minoria essa realidade é diferenciada. A imprensa quase sempre divulga nome de bailarinas maranhenses que foram absorvidas por companhias de outros estados ou mesmo de outros países. Seguir a carreira de dança implica em primeiro lugar, ter acesso a uma boa escola, o que implica pertencer a uma classe social com um padrão econômico satisfatório. Alguns interlocutores revelaram que houve tentativas de criação do corpo de baile no Teatro Arthur Azevedo, frustradas, por questões de ordem político-administrativa do Estado.

Esta conjuntura leva os interlocutores a fazerem uma opção profissional diferenciada, tentando manter uma dupla vida: um curso universitário (educação artística, odontologia, fisioterapia, direito, medicina, etc.) e um vínculo com um grupo

ou companhia que possa continuar o exercício da dança. Alguns expressam que, fora a dança, irão graduar-se em algum curso que, de certa forma, também tenha trabalho com o corpo. Os profissionais que praticam a dança, simultaneamente com a realização de outras formações profissionais, acabam por empregar o conhecimento adquirido para o benefício da “companhia”, no caso exposto abaixo:

A gente tem dois advogados na companhia, (...), que tratam de todo esse **lado burocrático da companhia** e a gente tem outra **preocupação na companhia que é estar bem, de conhecer o corpo**, tanto é que a gente já tem uma fisioterapeuta na companhia.

Desta forma, a profissão de dançarino torna-se uma modalidade de atividade ligada ao “gosto” pela dança. Porém, como “profissão” limitada pelo mercado de trabalho, leva os praticantes a se aventurarem por outras áreas de atuação, que possam viabilizar ganhos salariais. Os praticantes com profissões já definidas, tais como: metalurgia, cabeleireiro, etc., alegam que a dança é como algo que se constitui no “*hobby*”. Por outro lado, é comum que as profissões escolhidas sejam referidas a partir de seu vínculo de trabalho com o corpo:

Fora a dança, irei me graduar em **terapia ocupacional**. De certa forma, também **tem trabalho com o corpo**. Apesar de ser uma coisa entre aspas mais mecânica, porque existem muitas técnicas para serem usadas em certas patologias, envolve uma questão corporal muito grande: **o estudo do corpo humano**. O interesse em fazer esse curso era visando trabalhar com a dança, já que têm outras pessoas trabalhando nesta linha. Já fiz um curso de **dança terapia** que também trabalha o corpo de forma terapêutica.

Assim, o corpo se torna uma referência para quem tenta continuar dançando e mantendo outras práticas profissionais. A questão financeira é, portanto, uma dimensão importante na “vida das pessoas”. A busca por um trabalho remunerado, entre os informantes, é uma constante, visto que a dança, em São Luís, não alcançou um nível de profissionalização capaz de garantir a “questão financeira”. Alguns comentam que:

É porque essa **questão financeira é tão complicada aqui em São Luís, no Maranhão**. Mas é um ponto muito importante, um ponto **essencial**. **Não adianta fazer arte só por amor**. Se você escolheu sua profissão, **quer ser artista**, quer ser uma educadora em arte, claro que **tem que ter a questão financeira**. A gente não vive só de amor, a gente tem que **pagar conta de**

**luz, conta de água, comprar comida. Então chega o momento em que não dá.**

Portanto, o processo de “profissionalização” do artista, exige que aquele que se aventure no *campo* da arte possa desfrutar de recursos que garantam sua subsistência, tais como: pagar contas, alimentação, etc. Este aspecto é levantado em oposição a um outro expresso como “arte só por amor”. Na interlocução, observamos que o imaginário social faz uma associação entre arte e vocação (amor) como domínios que não possam ser mercantilizados. No entanto, os “artistas” bem remunerados são os mais reconhecidos socialmente, mesmo que não o sejam da mesma forma no *campo* da dança.

Tal como sugere Mauss (2003), o reconhecimento da dança como arte leva os interlocutores a refletir sobre uma dimensão valorativa diferenciada daqueles que estão a ela vinculados. Em contraposição à profissionalização, a dança como arte está associada às categorias de: “dom”, “amor”, “doação”, como um caráter “intuitivo” e “inerente” ou próprio da “natureza” da pessoa. Trata-se, portanto, de uma atividade nobre, que distingue socialmente os indivíduos, como já indicado.

No entanto, “ser artista” envolve elementos considerados a partir da doação e evocação, que não podem ser monetarizado. Esta proposição não se alia idéia de que “porque é artista faz por amor, não precisa ser pago”, que reconhece a necessidade de manutenção do artista. A grande maioria dos interlocutores pondera que “ser artista” é um dom ou uma vocação que se expressa no que se faz a ponto de “[eu] acho que na arte em geral a gente acaba esquecendo disso [financeiro]”. Assim,

entrei no curso de Educação Artística sabendo que não ia ser atriz, sabendo que ia ser professora, me especializar nessa área mesmo, de educação para entender melhor o que é **que é arte: qual o significado da arte? o que a arte pode proporcionar às pessoas? o que ela pode transformar? Como ela pode transformar as pessoas no mundo?** Mas assim, profissional da dança mesmo.

Portanto, dança e arte estão associadas mesmo quando a pretensão não é o exercício dela. Para o interlocutor, a dança desponta como uma arte que possibilita, não apenas o ensino, mas a perspectiva de adentrar no universo das pessoas comuns. Há um papel social atribuído à arte, que se alia à “questão social da arte”, já comentada em outra ocasião. Então, a arte é considerada uma atividade que não está

ligada ao exercício de uma profissão, mas a algo que tem uma capacidade de intervir na “transformação das pessoas no mundo”.

### 3.3 Uma estrutura local da dança

Vasculhando as informações coletadas junto ao Teatro Arthur Azevedo, observamos que outros *estilos* de dança foram registrados: balé clássico, dança moderna, dança contemporânea, dança afro, dança de salão, *hip hop* e o *street dance*. Estamos chamando a atenção para o *campo* da dança em São Luís, em razão de que a dança contemporânea apropria-se de “elementos” dos *estilos* citados, tentando diferenciar-se por estratégias de interposição de elementos, tomando outra conformação.

Historicamente, a dança está associada ao desenvolvimento de duas escolas européias: as escolas francesa e italiana. A primeira se destacava por cultivar leveza e graça, o que não era por acaso. Retratava os movimentos dos nobres, seu andar sobre a meia-ponta dos pés, para a simulação de uma leveza considerada elegante, como elemento de etiqueta. Tal postura, integrava o ato de cumprimentar o outro, a partir de sua posição na hierarquia social, em festas e em palcos dos grandes balés.

O rei da França era o próprio protagonista desta dança. Seu perfil corporal inaugurou o elemento da “frontalidade<sup>19</sup>” na dança, com o propósito de ser a ele dirigido o olhar dos participantes, deixando o corpo mais visível. A preocupação do rei com a aparência levou-o a ser um dos principais estimuladores e patrocinadores da dança clássica.

A segunda, a escola italiana, prezava os passos difíceis, caracterizados pelo virtuosismo<sup>20</sup> dos dançarinos, que executavam cerca de trinta e dois *fouettés*<sup>21</sup> consecutivos. Segundo Bourcier (2003), os primeiros codificadores da dança clássica foram os italianos, com obras que justificam o virtuosismo técnico e com a construção de um método de trabalho criado por Enrico Cecchetti. Método que estabeleceu a

---

<sup>19</sup> Frontalidade termo que se refere a primeira posição do corpo no palco. Postura que designava aos dançarinos se colocar sempre se locomovendo de frente para o público. Bourcier (2001)

<sup>20</sup> O termo virtuosismo, na dança acadêmica refere-se ao os interlocutores denominam de perfeição dos passos.

<sup>21</sup> Giro executado em deslocamento na meia ponta ou ponta, somente com uma perna apoiada no chão tendo como impulso a outra perna no ar e equilíbrio nos braços que abrem e fecham na altura do tórax. .Princípios Básicos do Balet Clássico, 1991.

exigência de regras rígidas, através de tons acrobáticos e com intenso trabalho de pontas e giros contrariamente à escola francesa, caracterizada pela leveza.

A visão de que a dança produzida na Itália era diferente da desenvolvida na França é consequência da origem do balé criado na Renascença italiana. No entanto, Paris se transformou na capital da dança clássica, a partir da abertura da primeira Academia e, conseqüentemente, a profissionalização dos dançarinos.

Para Bourcier (2001), a dança clássica veio estabelecer uma hierarquia no universo da “arte da dança”, através de sua sistematização e regras definidas, fruto das influências culturais de cada época. Com características próprias, propagou-se mundialmente, mantendo seu *estilo* institucionalizado e dramatizado nos palcos pelo mundo afora.

Atualmente, considera-se, no Ocidente, que dois estilos são “eruditos”: o balé clássico e a dança moderna, ambos aprendidos em instituições. A dança moderna teve seu auge no início do século XX, introduzindo outros elementos opostos ao domínio da dança clássica. Influenciada por Martha Graham, nos Estados Unidos, através da sistematização do estilo que se caracterizava por “posturas flexíveis, a contração, movimentos de solo, o desuso da sapatilha, a rejeição aos tutus<sup>22</sup> e o uso das posições fechadas”. Os adeptos da dança moderna alegam que o que lhe diferencia da dança clássica é a liberdade na execução de movimentos.

Para autores como Bourcier (2001) e Faro (1986), a imposição do balé clássico frente aos outros *estilos* sempre foi marcante, em particular a dança moderna. Inspirada nesta, a dança contemporânea surge na segunda metade do século XX, buscando uma variação orientada pela contextualização sócio-cultural dos “elementos” que compõem seu código. Por isso, a dança contemporânea tem um forte vínculo com expressão de danças e brincadeiras populares.

É uma dança resultante de experiências que provocaram transformações no contexto da dança. A dança contemporânea veio valorizar perfis do cotidiano privilegiando outras possibilidades corporais. Por ser um estilo aberto, que trás consigo uma variedade de outras técnicas, valorizando outras danças, estas passaram a serem vistas com outros olhos, segundo interlocutores.

---

<sup>22</sup> Estilo de saia apropriado às dançarinas nas apresentações do balé clássico.

No Maranhão, especialmente em São Luís, segundo dados coletados em jornais da cidade<sup>23</sup>, a inserção do balé clássico se deu na segunda metade do século XX, praticada por agentes sociais diferenciados nas poucas academias existentes. Entre 1970 a 1980, este *estilo* alcançou seu apogeu, garantido pela promoção das agências públicas de cultura. Este é, também, o momento histórico de uma ebulição no *campo* da dança local: pela criação: da associação de dança citada, da inserção da dança moderna, das novas proposta de trabalho, da criação de grupos de dança, de uma nova política cultural de promoção de eventos voltados ao chamado convívio com a arte.

Entre os interlocutores, parece haver uma oposição no universo da dança: o “clássico” e o “contemporâneo”, no sentido de que, ou se adere a um ou a outro. Outros interlocutores são menos radicais e alegam que se pode “trabalhar” com um *estilo* e com outro. A questão que se impõe aos interlocutores é que a dança contemporânea inclui e modifica elementos que têm certas implicações, como dito abaixo:

**Ou é clássico ou contemporâneo.** Principalmente, o balé de São Paulo, ele trabalha ou classicção ou contemporâneo. Então já está ficando meio, como até o professor que estava aqui falou: agora, **está open**. Eu disse sim, e se for a linha que eu quero trabalhar? Pode até trabalhar, **mas está open, está open.**

O que está em jogo é a “abertura” dada ao coreógrafo, na criação, na elaboração de movimentos, utilizando técnicas que podem variar, desde os elementos da dança clássica até a proposta de “escalar paredes”. A esta possibilidade de conviver com elementos de vários estilos, proporciona formas diversificadas de criação. Quando Bogéa (2007) menciona a riqueza das coreografias do “Grupo Corpo”, faz referência à liberdade de expressão de movimentos, permitida não só aos “bailarinos”, mas principalmente à criação do coreógrafo.

A dança contemporânea acaba por abarcar construções coreográficas diversas, dando chance a trilhar por muitos caminhos, “é uma linha que existe, mas vai dentro da concepção do coreógrafo, o que ele vai trabalhar”. É o coreógrafo, o responsável pelo formato do espetáculo. Cabe a ele determinar os caminhos a

---

<sup>23</sup> Pesquisa elaborada por alunos da disciplina “Oficina de Dança” do curso de Licenciatura em Educação Artística/Artes Cênicas, com orientação da pesquisadora no ano de 2004, sobre a dança em São Luís, da década de 1950 a 1980.

seguir, tomar a "concepção coreográfica" (ROBATTO:1994) como uma leitura das idéias e dos conceitos que pretende utilizar para criar um espetáculo.

Para o interlocutor, "o criador não tem que ter limitação, não tem que impor nada. O cara tem na cabeça e faz. Para o pintor, [é como] dizer que a porta é quadrada e ele resolver fazer a porta retangular". O criador coreógrafo determina, portanto, os limites da sua criação, as montagens dos espetáculos têm fugido a uma padronização fornecida pelos espetáculos de balé clássico, tais como: cenários temáticos, histórias com começo, meio e fim, movimentos específicos desta ou daquela dança, etc.

Os espetáculos de dança contemporânea propõem comunicar, através de imagens representativas, uma realidade contemporânea. Daí o nome do estilo, distanciando-se de padrões clássicos que re-atualizem os temas. Ao fato de que a dança contemporânea está vinculada a uma realidade que lhe é inerente, elementos da subjetividade do coreógrafo são trazidos à tona na composição dos espetáculos, o que significa uma leitura sobre a realidade sociocultural, dramas e sentimentos dos indivíduos vivendo numa sociedade complexa. Daí dizer-se que, "muitas vezes", o público não consegue entender o que assiste.

Todos os códigos construídos pela dança clássica (*Ballet*) foram concebidos para dar a impressão de leveza, embora o regime de disciplinamento exija "rigor e tensão nos passos", valorizando um perfil corporal específico. A necessidade de construir códigos para sistematizar esta dança implicava a beleza das formas do homem e da mulher.

Atributos que, por muito tempo, foram incutidos como determinantes, na profissão da dança. Nos dias de hoje, a apropriação desta possibilidade de "criação" viabiliza um estilo marcado por códigos diferenciados, embora orientados por configurações clássicas da dança.

Hoje, **o contemporâneo está meio modificado**. Hoje, todas as técnicas estão juntas. Existe uma pessoa que modificou a dança contemporânea no Brasil, que foi a Deborah Colker. Ela começou a trabalhar com absurdos, e que agora isso influenciou todo mundo.

Segundo o interlocutor, podemos entender que a dança contemporânea, por sintetizar elementos estéticos do balé clássico, da dança moderna, de "todas as

técnicas”, tornou-se, inicialmente, um fenômeno de contradição. No entanto, os “absurdos” da tendência resultaram num processo de influência que se mantém e alcançou grande distinção.

Para Bourcieur (2001), a dança contemporânea expõe formas diferenciadas de movimentos, construindo uma “nova estética e uma linguagem corporal própria”, retratando modos distintos de expressão da dança clássica.

Coreograficamente, considerando a liberdade de opções que esta dança proporciona (gestos, posturas, trejeitos), é relevante que mostre constantemente um repertório<sup>24</sup> variado em movimentos, dando oportunidade à constante busca do “novo”. Como mencionado, a tendência apresentada revela uma inflexão nas tradições da dança, no sentido de expor novas criações, em particular porque surge uma perspectiva social para novas expressões da dança.

Tais mudanças repercutem sobre vários aspectos da dança. Assim, é que, se a dança clássica exige um determinado perfil corporal por parte dos adeptos, na dança contemporânea, novas exigências são colocadas para quem pretende adotar esse *estilo*.

**O perfil do bailarino mudou.** Isso faz com que a diferença fique mais nítida hoje no contemporâneo do que já era antes, né? O balé moderno já quase não é usado hoje pelas companhias, quase nem vejo mais no nível de Brasil.

Portanto, o “contemporâneo” introduziu novos elementos que têm determinado, no Brasil, sua ascensão e a diminuição de *estilos* considerados mais clássicos. O “contemporâneo” proporciona mudanças não só nas formas estéticas de movimentos, mas também tem influenciado nos perfis de corpos: de homens e mulheres. O perfil idealizado passa a ser então os chamados “corpos comuns do cotidiano” com suas características de: alto, baixo, gordo, magro.

Para a dança contemporânea, o que está em jogo são “as habilidades” que estes corpos possam desenvolver, estabelecidas por cada grupo e companhia de dança ao qual pertença. Nossa compreensão é que, mesmo que o “perfil do bailarino” tenha se modificado, existem critérios na definição dessas “habilidades” e das características esperadas do corpo.

---

<sup>24</sup> Repertório na dança pode ser compreendido como as criações contemporâneas e tudo que for útil para a constituição de um espetáculo, Pavis (2005).

Ao contrário da dança moderna que, segundo Faro (1986), contentava-se com movimentos de contrações e com a segurança do corpo no solo, no desenvolvimento dos movimentos, a dança contemporânea exige variadas modalidades de uso do corpo e a aquisição de técnicas não ligadas à dança, tais como: prática de *rappel*<sup>25</sup>, prática da capoeira, entre outros. Portanto, põe em julgamento a “habilidade de profissional da dança”, considerando que,

**Só é profissional da dança quem é clássico?** Essa é a grande questão (risos). Porque quem diz isso é a sociedade. Quem diz isso é o **modelo vigente**, é o capitalismo. **Mas eu não acredito que o profissional da dança seja só uma pessoa que tenha o balé clássico, só quem tenha feito academia.**

Segundo a leitura do interlocutor, é possível perceber que a inquietação contemporânea está relacionada à capacidade do dançarino em percorrer vários *estilos* de dança. O ecletismo reivindicado para o profissional volta-se num questionamento às hierarquias presentes no *campo* da dança, decorrente da hegemonia. A determinação dessa hierarquia, segundo ele, está associada à um padrão socialmente imposto, no qual o “modelo vigente” é demarcado pelo “capitalismo”, que limita o acesso às academias e ao balé clássico.

Os interlocutores alegam que o surgimento de outros *estilos* coloca em questão esse “modelo vigente” que privilegiava aqueles que possuísem um poder aquisitivo diferenciado. A realidade da dança contemporânea permite que outras possibilidades de trabalho desponham e que outros critérios possam ser reivindicados para a definição do “profissional da dança”.

As variações contemporâneas permitem interpretar que “[ele] não precisa saber dançar, fazer todos os passos do balé clássico. Ele não precisa saber de tudo, mas eu acho [que ele precisa] saber, assim, executar”. Portanto, os dançarinos que não possuem uma formação clássica ou não têm domínio sobre “todos os passos do balé clássico”, não podem ser desqualificados em razão de que está em jogo um elemento central na dança: a execução de movimentos.

Eu **acho que ele não precisa saber executar com maestria**, executar no sentido do bailarino em si. Mas ele precisa entender e pelo menos fazer. Porque quem vem do clássico pode até fazer com maestria. (...) Pode até ser

<sup>25</sup> Modalidade de esporte radical que serve de treinamento ao corpo de bombeiros.

que a platéia não ache com maestria, mas se **ele acredita no que ta fazendo e acredita com responsabilidade, com ética, com fundamentação, ele pode provar isso. Então para mim já é maestria.**

Então, “executar com maestria” é um dos critérios relevantes na dança contemporânea, visto que ela consiste em: “entender e fazer”, “acreditar”, ter “responsabilidade”, “ética” e “fundamentação”. Nosso entendimento recai sobre o uso da perfeição, tão exigido no balé clássico como “virtuosismo”. É, no entanto, ao enumerar as qualificações de um dançarino que o interlocutor recompõe o perfil profissional atribuído à “maestria”.

Nestes trânsitos entre *estilos*, os interlocutores vão construindo modos de agregação específicos, apropriando-se dos elementos da dança. Demarcam, portanto, um *campo* de distinção do senso comum, porém, resultado das relações sociais que estabelecem internamente, diferenciando-se como concorrentes e aliados, entre amadores e profissionais, para garantir um domínio na dança.

### 3.4 **Transversalidades:** papéis e estigmas

A dança, como reflexo do universo social, é atravessada pelos valores que compõem os sistemas culturais dessa realidade. Manifestada através do corpo, a dança também realiza demarcações sobre corpo. Esta reflexão nos foi aberta por interlocutores que indicavam as dificuldades e limites que tiveram que superar ao adentrar nos domínios da dança.

Como sistema simbólico, a dança inscreve nos corpos as marcas dos valores sociais e conteúdos de sua cultura. É no que se espera que homens e mulheres realizem no contexto da dança, que surgem os elementos relacionados a essa transversalidade social no *campo* da dança. Os aspectos transversais que perpassam a dança estão associados, desde a questão da posição social dos indivíduos até aos aspectos relativos ao gênero<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Por Gênero, entendemos as marcas que a cultura imprime nos corpos dos indivíduos. Marcas definidoras de identidades, que englobam todas as formas de construção social, cultural e lingüística diferenciando mulheres de homens (LOURO:2001). Pensando como Judith Butler (2001), a categoria do sexo é, desde o início, normativo, ele é aquilo que Foucault denominou de “ideal regulatório”, como parte de uma prática que produz os corpos que governa de homens e mulheres como performatividade do gênero.

Entre os pesquisados, a posição social é constituída por um diferencial. Os integrantes do Acaia, por não terem tido muitas oportunidades, não vivenciaram a arte quando crianças e cursam nível superior em uma instituição pública, em cursos de licenciatura, visualizando esta oportunidade como chance de obterem uma profissão que lhes proporcione melhores condições de vida.

Para os integrantes da Companhia, a tirar pelos seus históricos de vida, a estes as oportunidades foram garantidas. Dentre essas, a própria trajetória no universo da dança, vivenciando a arte desde quando crianças. Assim, freqüentam curso superior em faculdades particulares e suas escolhas apontam *status* social alguns, por exemplo, almejam ter seu próprio espaço de trabalho.

Numa perspectiva histórica, a preferência pelo gênero masculino no *ballet*, foi atribuída pela habilidade física. Com o surgimento da Academia Real de Dança, iniciativa de Luís XIV, aos homens envolvidos com essa arte, cabia a leveza dos movimentos em cena. Nobres políticos eram obrigados a acompanhar o rei em suas danças, que funcionava como metáforas das relações de poder.

Para Bourcier (2001:60), “todo o processo de construção desta nova arte se deu partindo da iniciativa dos ‘homens’, somente a estes inicialmente foi dado o direito a esta nova dança, o que reforça sua ostentação pelo poder”. Neste momento, a hierarquia dos papéis se sobrepõe.

No século XVII, a dança clássica era apreciada por quem vivia na corte. Os papéis sociais de homens e mulheres, na dança, eram bem demarcados. No entanto, aos homens caberia demonstrar a força através de movimentos enérgicos e à mulher, realizar movimentos suaves e leves. As mulheres deveriam colocar em cena a leveza e suavidade, os homens, a rigidez dos movimentos, a precisão nos giros e saltos, demarcação que permanece no âmbito da dança até os dias atuais, sendo reproduzida nas instituições de formação, como explicitado abaixo.

É muito grande a diferença. **A diferença para cubana é porque é um trabalho mais voltado para força, mais para saltos, para homem mais para saltos. Um trabalho voltado muito para força física.** É, além de técnica, os cubanos até hoje dizem que são **os melhores em piruetas e os que têm mais força.**

Mesmo quando se trata de uma escola que tem como característica a “leveza”, as expectativas sobre os dançarinos é diferente. Por isso, alguns reclamam

que “[só] que a francesa é voltada uma parte para leveza, no entanto, homem não deve ter tanta leveza no balé. Então, dava um ritmo para o corpo masculino totalmente diferente”. Embora não seja este aspecto consensual no *campo* da dança, alguns interlocutores consideram que certos movimentos são “próprios dos homens”.

No século XVIII, com a criação de uma companhia com a institucionalização do balé no século XVIII, dançarinos e dançarinas passaram a dividir o palco, porém cabia ao dançarino a primeira posição levado pelo domínio da força. A partir daí, as mulheres passaram a tomar espaço aprimorando sua técnica.

No século XIX, com o romantismo, a mulher passa a ser figura indispensável em cena, pelo domínio do uso da sapatilha de ponta. Com isso o homem perde seu espaço como figura principal. Foi durante esta fase que Degas<sup>27</sup> mais pintou “bailarinas”.

Apesar da figura do “homem” e da “mulher”, em cena, sofrerem transformações nas sociedades urbanas contemporâneas, segundo Judith Butler (2001), apesar das normas regulatórias do ‘sexo’ é que se materializa o gênero no corpo, constituindo um imperativo que também alcança a dança. O corpo do dançarino é, assim, veículo de expressão de valores estéticos que se anunciam no que é denominado de “masculino” e “feminino”, traduzindo-se em várias funções em diferentes momentos.

Como expressão da ordem social, a dança evoca, reforça e estima os valores apreciados. As mudanças e relativizações nem sempre são bem vistas, aspectos que se refletem na recepção do público dos espetáculos de dança contemporânea. Mesmo assim, a dança tornou-se um veículo de liberação, como uma arte dinâmica, rompendo limites (PORTINARI:1989).

Segundo Louro (2001), as identidades sociais e culturais são políticas. No campo da dança, existem vertentes com tendência a mobilizar certa crítica acerca da hegemonia das identidades pela “inversão de valores”. O informante, traduz essa inversão da seguinte forma,

---

<sup>27</sup> Edgar Degas (1834-1917), pintor, artista gráfico e escultor, pertencente do grupo impressionista. Na construção de suas obras preocupava-se em flagrar instantes da vida das pessoas, buscava criar cenas aparentemente espontâneas e acidentais. Trabalhava com temas clássicos. Algumas de suas telas: “Ensaio de Balé”, “No Palco” e “Quatro Bailarinas em Cena”.

Entrei e fiquei fascinado pela dança e a gente começou a seguir. A gente tinha muita dificuldade na época é **que eram dois homens dançando na sala entre muitas mulheres. A gente não tinha referência nenhuma de nenhum outro homem dançando. A gente ficava naquela coisa de preconceito, aquele medo. Para eu botar uma sapatilha demorei um ano e pouco.** Tinha aquela coisa, **um cara que era lutador que já tinha uma referência do pai** que gostava de ver o filho lutar: ser um campeão.

Através das imposições culturais, os corpos são construídos, adequando-se a padrões estéticos e morais dos grupos a que pertencem. Para Louro (2001), as representações distintas e divergentes causam efeitos sociais, no caso do preconceito relatado pelo informante. Considerando os significados que atribuem às suas experiências são marcados por relações de difícil superação.

Conheci uma professora de balé clássico de S. Paulo que estava aqui. **Ela que realmente me trouxe para o mundo da dança.** Ai, eu comecei a fazer balé clássico com ela, eu fui começar a perceber que **meus medos de fazer dança e preconceitos não tinham nada a ver.** Ela começou a abrir meus olhos. Foi quem me calçou minha primeira sapatilha.

As formas de poder disciplinar que edificaram o corpo estão centradas no adestramento, visando o aumento das capacidades, aptidões e docilidades. Assim, os agentes sociais são fabricados e se fabricam como homem e mulher, aprendendo a reconhecer determinadas ‘verdades’, condutas, desejos relacionados às perspectivas de gênero. Na dança contemporânea, o que era visto como diferente e excêntrico passou a ser visto com um novo olhar

Essas “novas” experiências culturais levam a reconhecer que a culturas longe de ser homogênea, é, de fato, complexa e descontínua. Cabe a quem vive numa sociedade constituída de agentes plurais reconhecer que tem em comum direitos sociais de expressão.

**Minha mãe já estava apoiando,** já tinha feito meu primeiro espetáculo. Foi engraçado porque **meu pai não colocou minha irmã para fazer balé porque era com o professor que ele dizia que era viado.** Aí, mais tarde eu **fiquei com medo de dizer para ele.**

O que o interlocutor nos aponta, faz entender que as relações familiares socialmente construídas sempre tiveram o papel de estabelecer normas e conceitos, determinando e delimitando posições. Estas reproduzem comportamentos que, muitas vezes estigmatizam indivíduos, e desencadeiam conflitos.

Pensar o corpo como algo produzido na cultura e pela cultura é um desafio já que consiste em romper com uma perspectiva naturalizada do gênero e do corpo. Conseqüentemente, a aparência corporal é fabricada, construtora de identidades.

#### 4 CORPORALIDADE: disciplinamentos e competências

O capítulo tem como objetivo apresentar as formas de manipulação do corpo entre os interlocutores. Parte de uma discussão sobre os perfis corporais a partir das formas de disciplinamentos em sala de aula.

A intenção é compreender as modalidades de disciplinamento verbais e não verbais, vivenciadas pelos agentes sociais. Tais práticas são exercidas por agentes dotados de competência adquirida pela formação e experiência no *campo* da dança.

Pela descrição dos perfis corporais é possível entender como a dança contemporânea promove uma ruptura com as exigências clássicas, relacionadas ao padrão corporal de dançarinos. No entanto, outras características passam a ter prioridade para o exercício da dança contemporânea. Assim, não se trata de um padrão homogêneo de corpo (altura, composição corporal, etc.), mas de valorização da flexibilidade e predisposição (assimilação de desafios corporais).

A competência na dança é, portanto, resultado da incorporação de elementos exigidos para sua “execução”, acumulando experiências pela repetição continuada dos exercícios. As formas de disciplinamento poderão, com maior ou menor eficiência, ser incorporadas pelos agentes, estabelecendo a diferenciação entre “profissional” e “amadores”.

##### 4.1 Perfil Corporal

O corpo, na dança, é referendado como uma construção coletiva. A cultura e seus mecanismos de controle exigem a regulamentação dos comportamentos, também no *campo* da dança.

Na tentativa de ampliar esse entendimento, um corpo dançante é igualmente um corpo em constante construção. Um corpo em que os movimentos são possíveis, como reflexo da ação da cultura sobre a natureza, a materialidade do corpo.

Como afirma Douglas (1978), a experiência física do corpo só pode se dar pelas categorias fornecidas ao indivíduo pelo corpo social. Como resultante dessa interação, o corpo em si constitui um meio de expressão sujeito às limitações impostas pelo grupo. Nas danças denominadas eruditas, como balé clássico, os corpos são

cuidadosamente examinados e persiste, até hoje a exigência de perfis corporais específicos. Por exemplo, o dançarino do século XVIII, deveria ter uma compleição corporal caracterizada por: altura, longilidade, porte orgulhoso e altivo. Este perfil corporal poderia ser observado nos adágios<sup>28</sup>, como parte de uma execução de movimentos solenes e elegantes.

Até hoje, aqueles que não se encaixam neste perfil são excluídos. Esta é uma das principais motivações para o abandono da prática da dança. Atualmente, as transformações na dança têm promovido novas exigências aos perfis corporais.

Muitas companhias e grupos de renome até hoje submetem os candidatos a processos seletivos, que têm como exigência perfis corporais determinados. Na dança contemporânea, a exigência é trazer para o palco uma diversidade de corpos que possam revelar a heterogeneidade corporal do homem comum.

**Eu não queria somente gente alta ou gente baixa ou atlética.** Eu sempre gostei de trabalhar com quem estava **predisposto para trabalhar**, independente, porque aí a gente vai trabalhar o corpo, se ele está com objetivo de ser bailarino. Eu não vou, não vou botar na cabeça dele **o que é ser um bailarino**. Aí **ele vai ter que trabalhar**, ele vai me mostrar, eu vou ter que dar uma chance para o cara.

Neste caso, a exigência foge dos parâmetros anatômicos dos indivíduos. O que está em jogo é uma questão de objetivo: “objetivo de ser bailarino”, o que significa predisposição para trabalhar independente. “O objetivo de ser bailarino”, significa uma intenção interna ao agente social. Portanto, o indivíduo deve estar “predisposto para trabalhar, independente” e terá que demonstrar isso.

Tal predisposição exige “habilidades” é também necessário um corpo com certas especificações: “ela tem um físico perfeito. Ela tem uma consciência corporal muito grande”. Essa expectativa permite perceber que o olhar que recai sobre a materialidade não se realiza apenas sobre “habilidades”, exige também uma harmonia. Não há como dizer que as habilidades são os elementos mais importantes. Alguns interlocutores chamam atenção para o fato de que ter determinada composição corporal “facilita” sua aproximação com a dança: “[eu], por exemplo, sempre fui magra. Sempre tive um corpo assim, para a dança, pelo menos para os padrões. Assim me

---

<sup>28</sup> Adágio, conjunto de passos executados no tempo musical lento.

dizem: Fulana tem um corpo de bailarina. Isso sempre me facilitou ao estar diante da dança”.

Portanto, as exigências são outras, e pautadas nas formas de cada um se comportar corporalmente. São valorizados os condicionamentos corporais e culturais: coordenação motora, acuidade auditiva, resistência física, criatividade, assim como capacidade de socialização.

Eu acho que outros tipos estão sendo usados. Soube que tem hoje companhias **com pessoas bem gordinhas estão no palco** e que **tem uma habilidade incrível, que surpreende**. Acho que **esse padrão está sendo fragmentado**, buscam uma **diversidade de biótipos** que podem ser aproveitados.

Essas possibilidades foram abertas a partir da dança contemporânea, na medida em que “uma diversidade de biótipos podem ser aproveitados”. Nesse sentido, o *estilo* mencionado mobiliza a multiplicidade de formas corporais como um dos elementos estratégicos para sua distinção no *campo* da dança.

Para Marzano-Parisoli (2002), o que está em jogo é o composto entre o corpo idealizado coletivamente e o corpo real. O resultado é uma ansiedade surgida pela tentativa de transformar o real em ideal. Como apontam os informantes, há uma determinação de perfil corporal pautado na exigência de um corpo ideal para quem quer vivenciar o *estilo* clássico.

Um aspecto é central na dança, trata-se da “consciência corporal”, associada a um corpo considerado ideal. Por isso ao explorar as qualificações corporais de um dançarino os interlocutores exemplificam assim, “ela tem um físico perfeito. Ela já fazia ioga. Ela tem uma consciência corporal muito grande”. A “consciência corporal” referida pode ser entendida como um domínio sobre o corpo, dando possibilidades ao dançarino de saber suas qualificações e limites.

Para o grupo Acaia, os critérios de seleção são estabelecidos pelos próprios integrantes, não há exigência de um corpo padronizado, mas a demonstração de certas aptidões no processo seletivo, tais como: coordenação motora, ritmo e criatividade. Na companhia, apesar da busca por padrões corporais diferentes, o interlocutor se deu conta de que

**São quase todas do mesmo perfil.** Agora, foi **casual**. Acho que já foi da necessidade de gente vir com isso. É por isso que a gente tem aquela **seleção natural** também. Eu acho que hoje eu tenho bailarinos artistas, e artistas bailarinos como Fulana. (...), mas como ela tem **um perfil de bailarina** fantástico e nunca trabalhou dança na vida. Ela tem um pé lindo, super esticado: um *coup de pie*. Tem a perna, uma musculatura bem definida, nunca trabalhou dança, ela tem um **perfil de uma bailarina**.

A interpretação, do interlocutor, dos critérios de seleção dos integrantes da Companhia, embora pensados como decorrentes de uma “casualidade” ou de uma “seleção natural”, denunciam o exercício da seleção através da construção coletiva, ou seja, um corpo apropriado para a dança. Como se vê, ele expõe, de maneira “naturalizada” a sua compreensão como representante do *campo* da dança, das formas construídas, naturalmente selecionadas, para exercitar a profissão, tomando o “corpo” como um elemento de distinção entre outros. A grande abertura está na condição de ser “bailarino artista”, que torna o indivíduo predisposto à assimilação de qualquer desafio. Esta postura demonstra a existência que permanece como marca perpetuada nos moldes do balé clássico.

Ao contrário dos perfis adotados para a dança contemporânea, o interlocutor deixa claro uma visão “naturalizada” de perfil corporal apropriado para a dança. O processo de “seleção natural” acaba instituindo uma padronização e homogeneização dos corpos. Podemos destacar que, mesmo sendo apontada a casualidade, como fator determinante desta escolha, fica subentendido um processo de construção a partir das regras do *campo*.

Segundo Bourdieu (1980), as disposições se realizam sem que o indivíduo tenha dimensão de sua operacionalização. A exemplo da orquestra sem maestro, em que os músicos continuam repetindo as formulações incorporadas, o professor de dança espelha as disposições que foram incorporadas, desse *campo* específico da arte, a partir da sua condição de pertencimento e o reproduz a cada seleção de candidatos e de preparação de espetáculos. Esta disposição transparece no cotidiano dos dançarinos. Assim foi relatado que “a vivência com a dança, ela não está gravada só no corpo, eu sinto muito isso”.

Portanto, o corpo é o elemento de expressão estética da disposição. A dança é entendida como uma organização dessa materialidade, que não só apresenta uma morfologia interna, como interage com os determinantes culturais, acionados nas

exigências de uma percepção sinestésica<sup>29</sup> corporal da dança. Neste sentido, além da questão da materialidade, parece que esta atividade também alcança algumas dimensões que os interlocutores conseguem pontuar como:

Então, eu vejo que obviamente, nós temos o corpo material: a gente trabalha, a gente exercita, a gente fortalece nosso corpo. A dança contemporânea, ela **exige esse fortalecimento**, são movimentos bem mais de impulsão, força, então, é, existe esse treino para isso. (...), mas a dança, ela traz essa sensação de **auto-conhecimento**, essa sensação, não, **essa vivência mesmo**, uma coisa bem...

A dança, ao mesmo tempo em que exige um “fortalecimento” do “corpo material”, invade a dimensão da “sensação”, no que o interlocutor definiu como uma “vivência”. O “auto-conhecimento”, além de sua relação com a materialidade, desencadeia esse universo sensitivo e perceptivo. A “consciência corporal” é um dos elementos desse “auto-conhecimento” que envolve a experiência nesse setor.

Neste processo de “auto-conhecimento”, a “consciência corporal” é decorrente, segundo Melo (1997), de um trabalho de interiorização da auto-regulação e do auto-controle que permeia, desde a questão do tônus muscular e da organização postural, até a constituição de uma imagem de si-mesma. A dança contemporânea propõe-se a desenvolver um trabalho que se dirige ao corpo do dançarino, numa perspectiva de alcançar o indivíduo em sua totalidade. A experiência corporal adquirida com a dança é resultado de um “treino” disciplinado pelo “exercitar” e “fortalecer” o corpo, compreendido como “consciência corporal”.

---

<sup>29</sup> O termo Sinestésica na abordagem de Melo (1997), refere-se à percepção consciente das posições e do movimento das diferentes partes do corpo na perspectiva muscular. O que leva o corpo a expressar seu potencial interior (sensações e energias). Expressado pela percepção dos estados sutis de tonicidade e mobilidade muscular e óssea. Trabalha a partir da mobilização das articulações.



Foto 01. Exemplo de formas de “exercitar” e “fortalecer” o corpo por meio da dança.

É na dimensão do indivíduo que as sensações são exploradas, até alcançar o que “se fica mais entregue a qualquer situação, mas por se sentir autoconfiante. Se fica mais corajosa para tomar decisões. Na dança sempre há algo a alcançar”. Como apontam os interlocutores, o treinamento repercute sobre a subjetividade como parte do “auto-conhecimento” e “auto-confiança”, entendidos como uma experiência das disposições do *campo* da dança, que envolve, ao mesmo tempo, corpo e mente.

A dança, também, é uma atividade que impõe aos indivíduos um desafio sobre os limites do corpo, da capacidade de realizar movimentos, nos termos de uma “perfeição” a ser alcançada. Por isso, “na dança sempre há algo a alcançar”. Trata-se do fato de que o corpo é uma construção aberta para “possibilidades inesgotáveis”.

Para Salém (1989), essa construção de si-mesmo pela apropriação de práticas sociais compreende um dos valores das sociedades ocidentais: o indivíduo. Na dança, através de treinamentos e de práticas, o indivíduo se submete ao processo de interiorização, que repercute na percepção de si, através de sensações acerca da “minha auto-estima, é muito importante pra mim, é minha espiritualidade”. Recorre-se, portanto, à lógica do *campo* que atua de forma integral: corporalidade e “espiritualidade”.

As percepções e sentidos que presidem os processos complexos da dança envolvem múltiplos sistemas, aqueles considerados internos (muscular, articular, respiratório) e outros relativos à história de vida e inserção social. Para Merleau Ponty (1999), o corpo é a base sobre a qual os atos se destacam e o mundo é tomado a partir das percepções e sensações. Trata-se de um domínio de percepção que viabiliza o “estar” situado no mundo, na experiência da própria existência através do corpo.

O *mundo-vivido* (MERLEAU-PONTY:1999) representa o espaço não como ambiente real, mas como o meio pelo qual se dão as conexões, que trazem em si a chave de seus significados, porque é o lugar da experiência corporal mediada por suas percepções. Por “estar no mundo” o indivíduo se vê diante da prioridade da experiência perceptiva, em detrimento de uma atitude reflexiva, de tal forma que a percepção faz parte da totalidade deste enquanto ser vivido oferecendo-lhe conhecimento.

Lógica que recobre o cultivo do *self*, valorizando a sensibilidade e estimulando a observar as emoções, sentimentos e a subjetividade. “Minha postura, meu humor, meu temperamento, meu estado de espírito, tudo isso influencia o meu corpo”. Na dança os processos de incorporação se assemelham a atos ritualizados produzidos sob efeito das convenções. Daí sua eficácia. Tal eficácia simbólica é endossada por um processo de interiorização e identificação aproximada do que Csordas (1990) denomina de teoria do *embodiment*.

Para o autor, o corpo é um lugar de interpenetração entre duas dimensões que lhe são simultâneas: sujeito e objeto, o que dissolve a perspectiva dualista presente nas nossas sociedades. O corpo é a própria representação da sociedade, sem estabelecer separações entre pensar e sentir, ou vice-versa.

No caso da dança contemporânea, o dançarino se vê diante de um desafio. Tal desafio é dirigir os elementos e técnicas corporais da sua experiência na dança que já domina para explorá-los a partir de outra modalidade. Portanto, os elementos são mobilizados a partir de um outro conjunto de códigos, que reformulam sua expressão sem descuidar das exigências do *campo*.

Para Csordas (1990), a experiência cultural corporificada é um elemento da cultura, que se configura a partir da fronteira entre o “Eu” e o “Outro”. O Outro atua como um espelho e um mediador entre o conjunto dos códigos e a experiência de incorporação deles. Na dança, a interpretação dada pelo conceito de *embodiment* ou

incorporação desta realidade permite perceber a necessidade desta mediação, que é, ao mesmo tempo, ensino e controle sobre indivíduos e corpos.

Assim, a dança é uma instituição pela qual o corpo é educado, circunscrevendo as marcas do grupo do qual ele faz parte. Gestos, sentidos, comportamentos e posturas passam a ser interiorizados. O corpo, absorvendo essa “gramática corporal” específica, incorpora elementos que domesticam a natureza. Como exemplo da dança estudada também impõe suas regras e controles corporais, afetando a estrutura corporal do dançarino, levando-o muitas vezes a negar suas próprias sensações a exemplo da dor, que decorre do excesso de treinamento.

#### 4.2 **Técnica e aula:** formas de disciplinamento

O disciplinamento e o controle são modalidades de construção do corpo, domesticado não apenas por caracteres físicos, mas por sensações, desejos e emoções. Como uma experiência regida por códigos coletivamente definidos, sua lógica só pode ser apreendida em ação, através das técnicas corporais. As normas que governam este disciplinamento e controle são transmitidas por um agente social autorizado que é o professor. Este, ao mesmo tempo em que exerce esse papel social, desponta como modelo e representante do padrão esperado.

Na dança, as técnicas corporais são transmitidas através de estratégias miméticas, fundadas em dois elementos: os gestos e sua visualização cujo exercício consiste em uma manipulação regulada dos corpos, adornada pelo saber coletivo de seus integrantes. As atividades devem ser incorporadas como prática rotineira, a partir da qual se processa a incorporação.

A gente tenta cada um **conhecer primeiro seu corpo. Estuda a anatomia e a função muscular**, começa a trabalhar individualmente. A pessoa tem noção de onde está com problema e aí vai ter que trabalhar mais. Então para um profissional da área ele tem que **ter um completo domínio**. Não sou eu como coreógrafo ou professor que eu vou ter que me preocupar com ele, **ele vai ter que se preocupar. Estar bem tecnicamente é estar equilibrado**, eu tenho que **ter domínio de todo meu corpo**, o máximo que eu puder. [Nós] temos uma preocupação em **conhecer toda a musculatura, a funcionalidade de cada músculo**, pra gente poder trabalhar direito.

No cotidiano, o “conhecer do corpo” é um instrumento importante para o dançarino. Não se trata de qualquer conhecimento, mas do conhecimento da anatomia

e da “funcionalidade” do sistema muscular. Este conhecimento é a base para um “estar bem tecnicamente”, na medida em que põe em relevo o “completo domínio” de seu corpo, garantindo o “estar equilibrado”.

Por isso, o trabalho individual é um aspecto central, em razão de que cada um deve estabelecer o controle sobre si: corporalidade, incluindo o reconhecimento de “onde está com problema”. A observação entre os agentes sociais do grupo Acaia e da Companhia Circuito Carona de Dança demonstraram que, para ter o “completo domínio”, é necessário que haja controle, o que exige “concentração” dos dançarinos.

O “fazer sistematizado” da dança tem início com esse “completo domínio” e controle de “todo meu corpo”. Para tanto, exige a “consciência corporal” já denunciada e uma dedicação aos exercícios de quem pratica. Este domínio é resultante de um “culto” ao corpo, definido pela apropriação de sua anatomia e funcionalidade como um saber voltado ao equilíbrio. Esta disciplina é entendida como um conjunto de práticas que permitem funcionar como sistema, que é percebido não como coerção, mas como uma necessidade de ação em comum (MAUSS:2003).

A rotina da prática da dança é uma constante. Numa sala de aula de dança, as atividades iniciam através de exercícios de alongamento. Esta preparação constitui um momento considerado “de equilíbrio” que o dançarino deve alcançar antes do início de qualquer aula propriamente, ensaio ou apresentação.

Observamos, nos locais pesquisados, que o trabalho técnico inicial realizado pelos integrantes dos grupos dura entre trinta minutos a uma hora de “trabalho”. A lendária disciplina se baseia em aquecimento e alongamento, em razão de que o corpo não só pode dar tudo de si sem primeiro produzir um calor interno. Este aquecimento deixa os corpos molhados de suor.

Transpirar, que para a maioria das pessoas pode ser entendido como uma função corporal que mantém em funcionamento aquele que executa um trabalho denominado de “pesado”, na dança segundo interlocutores, é entendido como uma necessidade para criar um calor corporal para estender músculos e tendões.

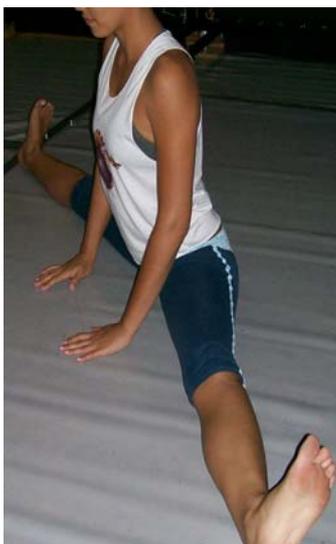


Foto 02. Trabalho de alongamento desenvolvido no chão.

A imagem é representativa de um dos exercícios de alongamento rotineiramente utilizados nos grupos acompanhados. Geralmente, o dançarino tem uma rotina: ao chegar, troca de vestimenta e, de imediato, cada qual se posiciona em um lugar, iniciando seu “trabalho com o corpo”. Trata-se de um processo realizado de maneira mecânica ou automatiza, pela incorporação destes comandos.

As técnicas desenvolvidas na dança podem ser entendidas como uma *organização da materialidade* (MARZANO-PARISOLI:2002). O alongamento e aquecimento são considerados etapas de preparação das aulas, realizadas conjuntamente. Nada acontece com um dançarino até ele se aquecer. Distender um músculo pode atrasá-lo por semanas, e quebrar um osso pode significar meses de inatividade. Riscos considerados comuns a quem desenvolve essa prática corporal segundo interlocutores.

Depois, o professor toma a frente da classe e passa a comandar a série de exercícios que selecionou em conformidade com os objetivos, voltados à manutenção do trabalho físico, a preparação para alguma apresentação, ou uma série de coreografias.

A dinâmica da aula envolve três disposições de exercícios: realizados na barra, nas diagonais da sala e no centro. A cada disposição corresponde um tipo de “trabalho” corporal, que consiste numa série de movimentos realizados através de

técnicas, cujo objetivo é fornecer os elementos necessários ao corpo para o exercício da dança, tais como: fortalecimento, elasticidade, tensão, equilíbrio, impulsão, domínio, controle, etc. Por meio dos exercícios executados na barra, na diagonal e no centro, os indivíduos habitam o organismo a alterar o esforço e recuperá-lo até habituá-lo aos movimentos.

As atividades físicas comandadas pelos professores têm início com os alunos nas barras, com os dançarinos dispostos em fila indiana, mantendo certa distância entre si para a realização dos movimentos. Cada disposição corresponde a um conjunto de objetivos. Assim é que os exercícios desenvolvidos na barra visam “trabalhar” a coordenação motora, o tônus muscular, a lateralidade, a manutenção dos movimentos, etc.



Foto 03. – trabalho de alongamento da musculatura das pernas e dos pés.

Já aqueles desenvolvidos no formato da diagonal destinam-se à realização de variados tipos de deslocamento, agilidade e precisão, através de giros, pequenos e grandes saltos. Os exercícios do centro são voltados à precisão e harmonia dos movimentos realizados pelo conjunto dos dançarinos.

No centro, os integrantes são levados a realizar a seqüência da coreografia

organizada pelo professor. Os exercícios são compostos de *allegro*<sup>30</sup> e adágio (conjunto de movimentos enérgicos e rápidos, o outro é um conjunto de movimentos lentos e de “permanências”, respectivamente). Por isso, se diz:

**Eu prefiro os *allegros*.** Seu eu puder escolher entre barra e centro, **prefiro a barra.** Sinto que consigo exercitar melhor. **O centro é mais para mostrar com se estivesse no palco.** É se preocupar com o externo, estar se mostrando o alinhamento do corpo. **Na barra se trabalha o alinhamento do corpo, o exercício em si, muscular, do corpo.**

Este é o momento em que o transcurso da realização se conjuga com elementos de disciplinamento “verbalizados” pelo professor. Os dançarinos são avaliados tecnicamente pelo professor que verbaliza sua análise, enfatizando o “rendimento” de cada integrante, em termos de desempenho no conjunto.

À medida que se desenvolve a atividade cada integrante é chamado à atenção pelo ministrante apontando enfaticamente: deficiências, insuficiências, etc. Terminados os exercícios de *allegro*, o último momento da aula é do “adágio”, no qual os dançarinos se reúnem no centro para essa série final.

No grupo Acaia, ao término do treinamento, os dançarinos se reúnem para discutir a aula, para enfatizar os desempenhos (dificuldades e/ou facilidades) e questões estratégicas relativas ao grupo. Na companhia, cada qual se dirige ao vestiário, exceto quando estão envolvidos com montagens de espetáculos. Esse aspecto foi ressaltado por um integrante deste grupo, queixando-se da ausência de um momento de avaliação “reflexiva” após a realização de cada aula.

A dinâmica das aulas, rotineiramente repetidas, pode ser compreendida na perspectiva de (FOUCAULT:1987), quando aciona as modalidades exercidas de controle social. Aqui, a naturalização dos corpos é resultante desta “docilidade” promovida pelo mediador, que transforma “a classe torna-se homogênea, ela agora só se compõe com elementos individuais que vêm recolocar uns ao lado dos outros sob os olhares do mestre” (FOUCAULT:1987:125). O professor é a figura instituída para realizar a imposição de controles, normas e regras que ocorrem na execução dos movimentos, mantendo o olhar como vigilante sobre as individualidades.

---

<sup>30</sup> O termo *Allegro* faz parte da terminologia francesa do balé clássico, é um conjunto de passos rápidos executados com ou sem deslocamento, praticados no centro da sala.

No dia a dia na dança, o “tempo musical” é um elemento considerado pelos interlocutores de marcação da materialidade, modelando-a segundo seu ritmo corporal pelo ritmo musical. Um dos aliados do dançarino é o espelho, em razão de que permite ao praticante observar o grau de qualificação do movimento e de sua técnica. Daí, a importância da adequação do lugar de realização das aulas.

Com o surgimento de outros *estilos*, novos modelos disciplinares passam a ser utilizados, no *campo* da dança. O corpo do dançarino recebe informações deste universo e do contexto social que faz parte. Os controles são percebidos como resultado do disciplinamento muscular e articular rígido, levando cada um a trabalhar de forma mais individualizada. São modalidades de disciplinas que se dão, de forma permanente, entre o interno e o externo.

Nas escolas, independente dos estilos, clássico ou contemporâneo, seguindo andamentos diversificados, os corpos são enfileirados e as posturas remetem à busca de uma unidade, uma padronização. A concentração e a disciplina são os lemas desta arte.

Este é o cenário adotado nos espaços que trabalham com a dança de forma sistematizada, ocorrendo por meio de uma classificação de códigos que são reconhecidos mundialmente neste universo: *plié, tendu, rond jambe, degagé, battements*, posição de pés e braços, etc., vigentes desde o século XVI. É uma terminologia composta por sentidos, que são traduzidos por movimentos específicos, com o propósito de preparar corporalmente o indivíduo, dando-lhe proporções para estabilizar o corpo no espaço. Segundo Dantas (1999), é por meio de uma prática consistente e eficaz que o corpo é moldado, transformado e disciplinado.

No caso da dança, o trabalho com membros superiores ou inferiores é desenvolvido com a mesma importância; entretanto, nem todos demonstram ter a mesma facilidade em trabalhar os dois lados. Aí está a influência do meio social sobre cada indivíduo. Entra em jogo a singularidade corporal e sua experiência na dança.

**Olha, é um momento ali de aprendizado, todos estão aprendendo juntos. Entendeu ninguém está pelo menos pra mim é isso. Momento de aprendizado, todos estão no mesmo nível, aprendendo. Por mais que cada um tenha uma trajetória diferenciada, mas é um momento único de aprendizado né. Claro que fulano que tem uma bagagem, uma experiência maior com dança talvez ele desenvolva melhor né, aquela seqüência, aquele movimento melhor do que eu.**

Entre os integrantes do grupo Acaia, o trabalho corporal proposto consiste em executar movimentos seguindo certas exigências, em particular normas que, segundo a professora são necessárias para atender o ofício da dança.

Para esse grupo, as aulas acontecem de formas variadas com uma diversidade de técnicas corporais desenvolvidas: expressão corporal, sensibilização teatral, princípios do balé clássico, práticas iniciais de capoeira, tecido aéreo<sup>31</sup> e *street dance*, finalizando quase sempre com um trabalho de flexibilidade e alongamento. Segundo os interlocutores, estas técnicas têm como objetivo desenvolver um trabalho muscular, ganhando em “amplitude da musculatura” e buscando “tornar o trabalho menos mecânico”.

Para eles, “[quanto] maior a concentração, mais controle muscular se adquire”, fundamental na prática dos exercícios de: “transferências”, “torções”, “equilíbrios” e “giros”. Por isso, cada integrante passa a ter sensação de que só existe ele na sala. Estado que foi denominado de “concentração”, como um momento de introspecção e de atenção, dirigida às sensações corporais e ao “fazer do exercício”.

As dificuldades são percebidas pelas correções efetivadas pelos ministrantes de aula nos dois grupos. As correções ocorrem de maneira pública: gritada, o que funciona para quem assiste como um constrangimento. É desta forma que os professores mostram sua autoridade (aos gritos e especificando cada um dos integrantes, exigindo sempre mais concentração e dedicação ao movimento). Inicialmente, não é possível perceber a quem eles estão se dirigindo, como se o alerta fosse dirigido a todos, o que leva todo o grupo a redobrar a atenção. Através da informante, vamos perceber que os constrangimentos são traduzidos de formas diferenciadas,

**Eu tenho muito medo de passar por constrangimentos, então eu acabo me reservando.** Seria eu está num grupo que eu não conheço, entendeu? É fazer uma aula no grupo que eu não conheço e ter que **fazer alguma seqüência coreográfica que eu sei que não vou fazer.**

Esta forma de repreensão, intervenção ou constrangimento age como um mecanismo de correção coletiva, acionado continuamente. Após o alerta, sentimos que

---

<sup>31</sup> Segundo os interlocutores, tecido aéreo é uma prática corporal específica dos artistas de circo. Consta da habilidade de subir em um tecido somente com auxílio do próprio corpo, executando evoluções no ar.

os integrantes se empenham em executar os movimentos com perfeição, buscando cada vez mais essa perfeição.

Durante a observação dos treinos, ocorreu de um dançarino apresentar uma dificuldade que foi chamada de “ritmo atrasado”, considerada como a impossibilidade de executar o movimento no tempo da música, o que caracteriza a “desarmonia” no grupo. O desafio aceito pelo integrante foi submeter-se a um processo de ouvir a música e repetir o movimento para superar a dificuldade. O “trabalho” levou dias e o dançarino acredita que sua persistência garantiu a execução no ritmo determinado.

**O movimento nunca é perfeito. À medida que se repete e persiste ele vai tomando forma.** Quando se vê que ele já melhorou, que a gente já trabalhou em cima dele, a gente vê a diferença grande, tomando forma como o coreógrafo pediu para fazer. **A gente acha que deve ser capaz de fazer muita coisa.**

Estes constrangimentos são recebidos por todos, de maneira muito disciplinada, implicando certa cumplicidade entre alunos, em relação ao professor. Portanto, pode-se dizer que há como que um “pacto tácito” entre os integrantes e naquele momento se revela uma modalidade de sociação.

A “gramática corporal” é limitada pelas condições corporais. Por isso, os dançarinos cuidam dos seus corpos, buscando evitar lesões que possam impedi-los de dançar. A dor é uma sensação bastante relativa nos integrantes dos grupos acompanhados. Tal como sugere Boltanski (1989), as sensações de dor, por exemplo, estão associadas ao contexto em que se vive. Este fenômeno também ocorre na dança e alcançar a “perfeição” de movimento pode exigir muita disposição ao desconforto corporal, pelo cansaço físico e pela dor muscular, quando não ocorre nenhuma lesão mais grave.

Entre os grupos pesquisados, a condição disciplinar é tratada de forma diferenciada. Chamou nossa atenção a assiduidade e pontualidade entre os integrantes do grupo Acaia, Já entre os da Companhia, foi preciso muitos encontros para vê-los todos juntos. Aqui há aqueles que são freqüentes e pontuais e outros que quase sempre aparecem como “cara nova”. Os motivos para esta dificuldade estão relacionados às ocupações profissionais desenvolvidas pelos integrantes da Companhia estavam fora da dança, o que dificulta a participação em todos os ensaios e treinamentos.

Quem observa a distribuição espacial dos dançarinos percebe a existência de uma forma de disciplinamento e de definição de hierarquia. O dançarino que se posiciona na frente por aparente decisão própria ou indicação do professor é quase sempre considerado com maiores possibilidades corporais, ou pelo domínio na execução dos movimentos solicitados por quem dirige os trabalhos. De forma muito sutil é um momento em que mostram seus capitais simbólicos, passando a ganhar posições que refletem nos reconhecimentos.

É relevante ressaltar que, nas aulas práticas, há espaços estratégicos que possibilitam uma proximidade com aquele que dirige a aula. Estar na primeira fila, ou ser o primeiro da barra, ou de qualquer outra disposição trabalhada demonstra ser uma situação que requer atitude e “domínio” no que se faz, o que implica estar diretamente em sintonia com o professor na condução dos movimentos.

Esses são os primeiros aspectos relacionados às hierarquias existentes nas relações sociais nos grupos acompanhados. Como já mencionado, para ocupar certas posições é necessário “ter habilidade no desempenho dos elementos trabalhados”, seguindo a expectativa daquele que dirige os “trabalhos”.

A partir daí, estabelece-se uma classificação dos integrantes entre os denominados talentosos e aqueles que se esforçam para alcançar a mesma condição. Ao professor, possuidor de “habilidades” e “competência”, é atribuída a hierarquia máxima da sala. Detentor de um saber empírico molda as qualidades corpóreas dos dançarinos, segundo critérios aos quais se vincula.

É através da disposição espacial que tem início o disciplinamento imposto e necessário à conformação da *hexis* corporal na dança. Além do privilégio dos que se fixam “próximos” ao professor, a distribuição na sala corresponde a uma geografia que possibilita ao ministrante manter uma vigilância em cada integrante.

O espaço utilizado para a realização dos treinamentos é muito importante e, segundo os interlocutores, requer: sala com tamanho apropriado, espelhos contornando a sala, piso de madeira e barras de apoio fixas ou móveis com diâmetro e altura adequados.

Os critérios de utilização do espaço podem ser considerados universais, pois a dança clássica realizou esta sistematização, como já mencionado, ainda no século XVII. A utilização do espaço e da disposição espacial de dançarinos, até os dias de

hoje, é resultado da propagação de seus manuais por seus praticantes.

A grande maioria dos interlocutores considera que o processo de aprendizagem da dança ou a maneira como se dá a incorporação dos seus elementos não é necessário um manual ou conceituações, é suficiente aprender “fazendo com o corpo”, pois o aprendizado se dá pela imitação até que sejam reproduzidos os movimentos.

Pelas conversas informais, entrevistas e imagens registradas, percebemos que estes códigos se incorporam de várias maneiras: pelo ato biológico (trabalho muscular, afinação dos reflexos auditivos e visuais, incorporação de posturas, entre outros.), pela disciplina (regras de horário, vestimenta própria, concentração nas aulas) e pela construção de valores (auto-estima, novos relacionamentos, superação de limites, etc.).

A insatisfação com a execução dos exercícios é geral, mesmo entre os integrantes da Companhia, que possuem formação no balé, com durações diferentes. Mesmo demonstrando poucas limitações nas técnicas durante as aulas, há queixas como: “tenho que fazer mais aula; preciso melhorar” ou “[ainda] não consigo acompanhar todos nas seqüências”.

Na Companhia Circuito Carona, para os integrantes, os elementos interiorizados do balé são algumas vezes favoráveis e outras desfavoráveis no aprendizado da dança contemporânea. Assim, os aspectos relativos à musicalidade, flexibilidade e equilíbrio são tidos como “positivos”. É, no entanto, das “desconstruções” que as dificuldades surgem. E há comentários como por exemplo: “[não] consigo o molejo que ele propõe. Meu corpo não ajuda a desenvolver esses movimentos. É tudo muito rápido”. Estas “desconstruções” são apontadas pelos ministrantes como indicam os informantes:

Ele até impõe um tom pejorativo quando ele faz um passo e aí ele diz: não, **esse passo está muito clássico. Dizer que está muito clássico é dizer que não é o que ele quer, e que não é o contemporâneo**, ou o que ele acha que não é bonito. Alguns movimentos o professor diz que eu sou muito leve, que eu não consigo impor agressividade em alguns passos. **Ele acha muito redondinho, parece com o balé clássico.** Mas de algum jeito **[o balé] me marcou, a ponto de interferir no contemporâneo.** Pois é, **as dificuldades são nos braços, o pé é muito na sexta posição**, e a gente trabalha muito com a noção de movimento, não é passo, o que já é bem diferente. No clássico já se tem aquelas fórmulas, só se faz a variação.

Todo *estilo* de dança tem, portanto, sua lógica e técnica, construída processualmente. A habilidade de quem pratica o balé clássico e a dança contemporânea indica a exigência de hábitos particulares a cada um. Da dança clássica para a contemporânea, segundo os ministrantes, vale “fugir da linha estética do clássico. Vemos que é mais coerente levá-los a mostrar o que sabem fazer, como correr, saltar, girar, pedindo que cada um mostre como faz no seu dia a dia”.

Priorizar o jeito próprio de cada integrante é um dos preceitos defendidos pela dança contemporânea, valorizando as particularidades de cada integrante entre o cotidiano e sua própria cultura. Para quem observa o grupo Acaia, a impressão é que, neste momento, estão mais soltos. Para eles, o grande desafio é conciliar os dois extremos: os movimentos “naturais” e o que a cultura estética da dança exige.



Fotos 04. Oficina de Dança Contemporânea início da prática.

Na experiência da oficina de dança contemporânea, realizada durante a II Semana Maranhense de Dança, os interlocutores expressaram a assimilação dos códigos desse *estilo*. As dificuldades residiam em estabelecer posturas corporais já interiorizadas. Por isso, é exigido “mais e mais exercícios”. Dizem ser esse o único “jeito de superar as dificuldades de uma técnica adquirida anteriormente”. Assim é que uma determinada posição corporal vista como adequada para um estilo, em outro é considerada “inadequada”.



Fotos 05. Oficina de Dança Contemporânea início da prática.

A experiência da dança contemporânea, pois, consiste em incorporar outros códigos, repassados através da “desconstrução” dos condicionamentos corporais já apreendidos. Essa experiência de “desconstrução” é bastante enfatizada pelos interlocutores ao ponderar em que

Bom, é primeiro que achei maravilhoso, mas eu já sinto que **meu corpo já está adestrado de uma forma com posturas que o balé impõe** e que, na oficina, o professor, **eu vi que eu tinha de quebrar aquilo ali, por ser uma oficina de contemporâneo**. E ele, até brincava, porque tinha muitas bailarinas clássicas fazendo as aulas. Ele disse: **olha gente, aqui não é baletê, (risos) não tem essa coluna retinha você vai descer com a coluna curvada, são movimentos mais quebrados**. Aquilo ali foi enriquecedor demais. **A dança contemporânea não tem um conceito definido, então o bom é você ir aprendendo alguma coisa com essas pessoas que já têm tanta experiência**. Senti que meu corpo teve um pouco de dificuldade no começo, mas, enquanto a postura diferente da postura do balé clássico em relação com o contemporâneo.

Existe, portanto, a compreensão de que o corpo já está disposto em certa perspectiva da dança e, no “contemporâneo”, novos elementos são adquiridos, ou melhor, “quebrados”. Neste sentido, é estratégico ter uma oportunidade com agentes que têm “experiência” já que na dança contemporânea não há um “conceito definido”. O que parecia ser uma vantagem, uma experiência no balé, torna-se um elemento de dificuldade, porém superável. O balé clássico, como uma disposição enfatizada por um processo exaustivo de repetições e sustentações, é percebido como um capital que é reconfigurado com a experiência adquirida na dança contemporânea.

O desafio da dança contemporânea é encarado como uma aprendizagem e mais uma experiência registrada no currículo do dançarino. As limitações se justificam

pela incorporação de uma postura corporal adquirida a partir dos códigos do balé clássico, e o que está em jogo é a capacidade de dominação corporal pelos códigos exigidos.

O corpo é o ponto de partida de nossa existência empírica. Através dele é compreendida sua existência e experiência no mundo. Mesmo como fenômeno biológico, ele traz consigo a experiência humana que não é independente da consciência pessoal. Indo além da materialidade serão nossos desejos e emoções que irão orientar nossas expectativas e ações em função de nossas preferências racionais.

O corpo, portanto, incorpora uma forma de experiência social que impregna e pode ser referida como “[quando] eu estou longe da dança, minha postura, meu humor, meu temperamento, meu estado de espírito, eu sei que tudo isso influencia no meu corpo”.

No entendimento de Le Breton (1990), o corpo torna-se, portanto, uma matéria-prima submetida ao *design* do momento, e na dança, esta perspectiva alcança também uma qualificação estética, relacionada à beleza. As questões relacionadas à beleza e estética corporal estão associadas a duas ordens. Primeiro, ao modelo ideal tomado a partir do seu poder normativo e, o segundo, do corpo real no qual a realidade torna-se visível. No caso da dança, a beleza é algo que surge pela “necessidade da atividade”, assim se diz:

Eu preciso da dança. **Eu preciso da dança pela questão da beleza, da minha auto-estima.** Isso é muito importante para mim, **da minha espiritualidade.** (...). **Quando eu estou longe da dança, eu me sinto feia.** Me sinto, sabe desinteressante para mim mesma. Eu não me olho no espelho. Eu vou me olhar no espelho quando eu estou na dança.

Daí a proposta da dança, considerada como algo mais do que uma construção do corpo, mas que só se realiza através dele. Assim, a beleza na dança envolve um controle e “domesticação” que é cotidiana e sistemática, por isso os interlocutores consideram que já tinham uma intenção em “cuidar-se” como no comentário: “[eu] já tinha a preocupação em manter meu físico, meu peso, em manter uma alimentação, eu já era atleta. Desde essa época que eu me eduquei a não beber e não fumar. Isso vem desde esse trabalho de base que foi fundamental.”.

Refletir sobre a corporalidade mediante os discursos apontados é reconhecer que somente após um período longo de contato com esse universo, esta

“gramática corporal” como enfatiza Foucault (1987) é assimilada, havendo uma integração entre o que se pensa, sente e se expressa. A construção corporal pela dança, como uma modelagem automatiza comportamentos socialmente desejáveis, passando a ser uma questão de autocontrole, fazendo com que o mesmo pareça à mente do indivíduo, resultado de seu arbítrio e de sua dignidade.

É na busca dessas mudanças que esse corpo vai reconstruindo conhecimentos na convivência, nas relações e interações com o outro. A formação da *hexis corporal* nesta prática demonstra que existe uma estrutura incorporada cotidianamente, transformando-se em comportamentos tidos como “naturais”. Assim, a dança é entendida como uma linguagem construída, que retrata relações entre o agente, o instrumento corporal e sua dimensão social.

#### 4.3 “Ser bailarino”

Para Perrenoud (2000:12), que discute o conceito de competência na perspectiva da educação, refere-se a “capacidade de agir eficazmente em um determinado tipo de situação, apoiada em conhecimentos”. Na dança, as competências estão associadas ao pensamento e à ação conduzindo as práticas corporais como ofício. Por estar associada à experiência, defronta-se com um terreno que envolve formação e construção de autoridade social.

Por meio das competências é possível ter uma visão panorâmica dos capitais simbólicos, adquiridos e construídos pela dança e que consistem em: sentimentos de pertencimentos, técnicas, atitudes, saber dançar, conquista de hierarquias, entre outros.

Na dimensão profissional, a competência está relacionada a uma formação técnica e ao que é denominado de “talento”. Como afirma Foucault sobre o soldado, na dança o bailarino também é, antes de tudo, alguém que é reconhecido de longe. Neste ofício, o disciplinamento<sup>32</sup> é um determinante na qualidade de um profissional competente. Para Foucault (1987:146),

---

<sup>32</sup> Disciplinamento no entendimento de Weber (2000:33) é a probabilidade de encontrar obediência pronta, automática e esquemática a uma ordem entre uma pluralidade indicável de pessoas, em virtude de atividades treinadas.

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... Tudo isso conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo sadio.

A disciplina nesse sentido está relacionada ao “treino” e à obediência, sem crítica ou resistência. O poder a que ele se refere tem o caráter de impor a própria vontade numa relação social como ocorre na dança. A competência também tem sido enfatizada colocando em destaque o princípio educativo, como relatam os informantes,

Comecei com cinco anos com o professor. **Fiz dez anos de clássico até terminar o curso.** As obrigações curriculares, com quinze anos se cumpria todas as aulas. **Mas o bailarino nunca está formado, tem sempre que estar fazendo aula.** A partir dos quinze anos dei aula na academia dele, um ano depois me distanciei, fiz aula com outro professor, dei aula lá. Fiz aula de dança de salão no teatro, gostei muito. **Quando comecei a participar dos festivais em outras cidades sempre escrevia para outros tipos de dança que não fosse o clássico:** dança de salão, expressão corporal, jazz.

Como é possível perceber, pelos informantes, a busca por uma formação é um investimento na aquisição de competências e habilidades. Ou seja, a profissionalização está associada à idéia de competência, estando em jogo um conhecimento teórico e prático por parte de quem ensina e de quem aprende.

A educação pela dança apresenta-se como uma força para modelar, não só o corpo, como também a personalidade, influenciando o indivíduo. Dessa forma, a dança é entendida como uma prática interconectada, que exige a aquisição de certas habilidades e conhecimentos, visando objetivos vinculados à subjetividade e ao *campo* da dança. Por isso, a preocupação do informante:

Então, a dança vai morrer com a gente, porque nós não temos a cultura de botar os homens, **os pais não botam as crianças para fazer balé. Então a dança vai morrer com a gente.** Quando a gente olha pra trás não tem ninguém. Como é que vai ser? **Vamos então ver,** vamos analisar, vamos olhar, vamos analisar as pessoas, ver **quem têm tendência, quem não tem tendência, dessas pessoas que nos procuram, dessas que têm vontade, para trabalhar,** porque alguma coisa elas vão nos oferecer e a gente vai ter que dar em troca.

Para muitos a “tendência” ou o que pode ser chamado pelo termo de “vocaçãõ”, pode ser entendido como um estado de iluminação, caracterizado por um sistema de disposições produzidas por intermédio de determinadas condições

objetivas que envolvem oportunidades, contrariando um trabalho da consciência ou a iluminação.

Para Bourdieu (2005), o princípio das práticas descritas como “escolhas” da “vocação”, consideradas resultado da “escolha da consciência”, caracteriza-se por um sistema de disposições inconscientes como resultado da interiorização das estruturas objetivas. A dança, assim como outras práticas que têm o corpo como meio de trabalho, supõe um investimento rigoroso sobre ele, através de um cuidado com cada elemento da companhia. Na dança esses cuidados se dão pelo zelo com a musculatura com o uso de materiais de qualidade a exemplo das sapatilhas, a alimentação, os hábitos e o “não uso do fumo e da bebida alcoólica”.

A competência se dá pelo acúmulo de capitais que possibilite ao indivíduo ter compreensão de suas potencialidades. Destas potencialidades e do reconhecimento social brotam um sentimento de pertencimento ao *campo*. Assim os informantes afirmam,

Eu posso até não ser um bailarino fantástico, mas só em **saber que a platéia gostou daquilo me satisfaz demais, ter o domínio**, saber que aquele espaço é teu naquele momento, aquele mundo que tu estás fazendo parte do teu mundo e dos outros. **Tudo influencia.**

Profissionalmente, na dança existem duas possibilidades de trabalho que levam o dançarino a demonstrar sua competência. Primeiramente, na sala de aula, como professor, formal ou informal, ministrando treinamentos em academias ou companhias, bem como nas escolas de formação em nível universitário, e, secundariamente, seguindo a profissão de bailarinos nas companhias ou corpo de baile.

No Brasil, a identidade de dançarino é fundamentada na experiência ou tradição considerada artesanal. A experiência é valorizada como competência do fazer. Este aspecto tem se transformado pelo surgimento de cursos universitários, buscando uma formação que exige reflexão, daí nossos interlocutores enfatizaram tanto o “estudo”<sup>33</sup>, fornecida por uma autoridade profissional.

---

<sup>33</sup> Podemos ponderar que esse momento é relevante para o campo da dança, no Brasil, já que cerca de 10 anos atrás, os interlocutores talvez não enfatizassem a necessidade de uma “educação formal: mestrado e doutorado” como expressaram aqui.

No entanto, a autoridade profissional ainda não foi regulamentada, como pensa Freidson (1996), no sentido do direito ao exercício da profissão pelos que possuem o conhecimento especializado. O que vem diferenciar a formação desse profissional universitário no campo da dança são as possibilidades de qualificar-se em áreas específicas: coreógrafo, bailarino, professor, entre outros.

A dedicação à dança é um indicativo que expressa a qualidade de um profissional portador de um saber exercido pela prática que lhe é próprio e de uma técnica específica dessa “arte”. Esta dedicação proporciona ao profissional um capital simbólico aos modos de Bourdieu (2005), afirmando-lhe pertencimento ao campo e reconhecimento pessoal.

## 5 POR TRÁS DO PALCO

Este capítulo traz a experiência de observação do conjunto de relações sociais estabelecidas pelos dançarinos em sua vivência de um espetáculo, apresentado durante a II Semana Maranhense de Dança. Trata-se de explorar as relações consigo mesmo e seu corpo, com o palco e outros dançarinos (seus pares) e com a platéia (a quem se destina a apresentação).

Num espetáculo estão em jogo aspirações estéticas e sociais. Estas aspirações são exaltadas em razão de que não se trata de um espetáculo para um público comum, mas uma apresentação que conta, também, com os pares da dança na platéia. Por isso, envolve também a expectativa de, “sabendo que no dia da nossa apresentação podem ter muitos deles que vão assistir: meu Deus o quê que vão pensar? O quê que vão achar?”. São os pares que vão definir o “valor” da exposição pública.

É a apreciação deste agente social diferenciado, que exercita um julgamento do “trabalho” já que conhece as regras do *campo*. Portanto, é um espetáculo dirigido aos colegas de outros grupos, companhias e academias que participam do evento.

A observação teve início com os ensaios e se estendeu até a realização do espetáculo, constituindo solidariedades com os interlocutores e reconhecendo as situações que envolveram os interessados. A preparação no camarim e a expectativa de entrar no palco, ainda nas coxias do teatro, é todo um complexo de relações com o corpo e com pares, o que inclui o diretor do espetáculo. Ocasão na qual é possível perceber as relações de poder através das hierarquias e da autoridade por parte daquele que impõe normas e regras aos agentes sociais pesquisados. Através do ponto de vista dos interlocutores, analisamos como se dão as relações entre os interlocutores em espaços de apresentações diferenciados: locais informais (auditórios e espaços livres) e formais (palcos).

Ao contrário da harmonia do conjunto que é presenciada a partir da platéia, foi possível perceber a existência de tensões e conflitos entre os agentes sociais pesquisados, clima que parece compor os momentos de preparação e apresentação de um espetáculo.

### 5.1 Entre camarins e coxias<sup>34</sup>

O ato de dançar é um momento que tem um significado de alto valor simbólico para o dançarino. Podemos dizer que um espetáculo é considerado a partir de dois aspectos: o período de preparação e o da exposição pública.

O espetáculo apresentado foi um convite dos organizadores da II Semana Maranhense de Dança ao diretor da Companhia. A “solicitação de pauta” junto à secretaria do teatro compreende o agendamento da apresentação. Neste momento, o diretor demarca a data da apresentação, horário, luz, som, número de camarins a serem utilizados, uso do maquinista (engrenagem para subir e descer cortinas, e outros utilitários de palco). O teatro fica à disposição do grupo durante todo o dia para preparação de cenário e ensaios.

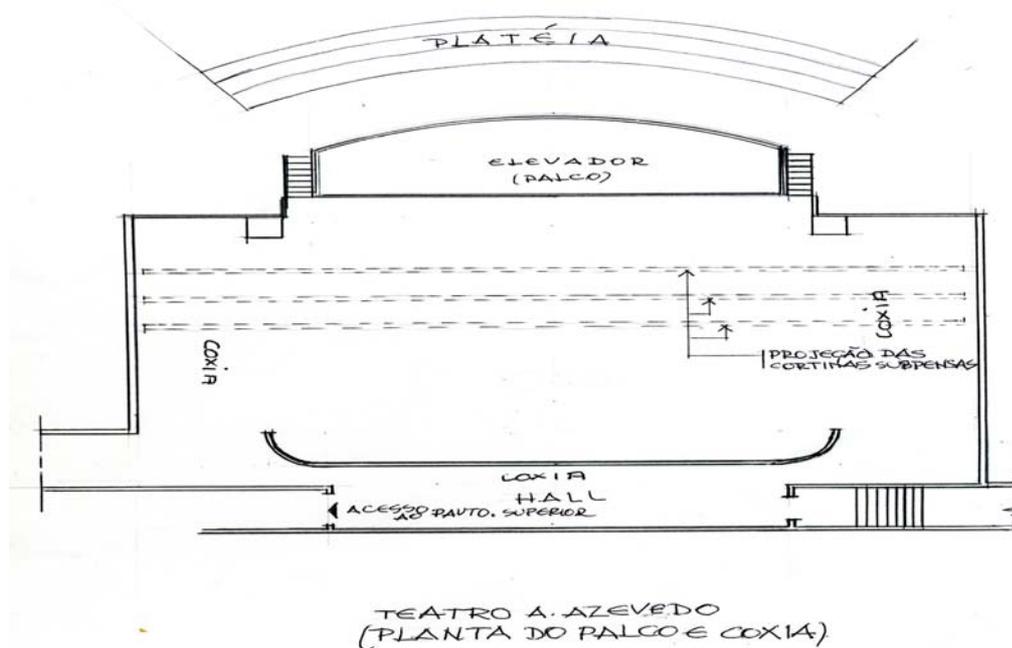


Fig. 01. Croqui da estrutura interna do teatro Arthur Azevedo. <sup>35</sup>

<sup>34</sup> O termo “coxias” pode ser compreendido como Teixeira (2005:98) explica: “parte interna do palco, situada nas laterais e no fundo da caixa do teatro, em volta da cena e do espaço da representação por onde circulam técnicos e artistas no momento do espetáculo. Fica oculta da vista do público pelos cenários”.

Para participar de um espetáculo, não basta incorporar os elementos da dança e colocar a indumentária, acima de tudo requer envolvimento e dedicação, segundo os informantes. Incorporar elementos consiste no aprendizado da coreografia proposta e marcação de tempos, junto com a musicalidade do projeto.

“Envolvimento” e “dedicação” são requisitos relevantes, pois o dançarino tem que incorporar a “alma” da proposta e deve se manifestar em todo o processo de construção do projeto. Um projeto é resultado de ensaios, indumentárias, cenários, horários de apresentação, maquiagem, alimentação, etc.

Até acontecer a apresentação, muitos caminhos são trilhados: nos camarins (costureiras, maquiadores, cabeleireiros, alimentação, higiene pessoal), o reconhecimento do palco (ensaio geral), a preparação para iniciar o espetáculo e o espetáculo propriamente dito.

Mesmo quando se permanece no palco, ou “em cena”, por alguns minutos, os momentos que antecedem são multiplicados. Apresentar um espetáculo é ter acesso ao teatro durante todo este dia é um vai-e-vem de preparação que resulta em momentos de solidariedade e integração.

Cerca de três horas do espetáculo, os dançarinos devem comparecer aos bastidores do teatro, o que nem sempre é cumprido por todos os integrantes. Esta variação na apresentação, nos bastidores, decorre das ocupações dos dançarinos, o que impossibilita o respeito ao horário. Isto significa que alguma etapa da preparação fica prejudicada, como o aquecimento e alongamento, por exemplo.

Ao chegar ao teatro, o dançarino vai direto para o camarim. Lá, troca de vestimenta e vai para o alongamento e aquecimento, realizado no palco, por trinta minutos. Após este momento, volta ao camarim para a preparação: “higiene”, depilação, maquiagem, penteado, vestimenta. Alguns dançarinos chegam com

---

<sup>35</sup> O croqui apresenta uma divisão espacial da estrutura do palco do teatro Arthur Azevedo, enfocando a parte interna deste. Segundo os interlocutores que atuam neste espaço, esclarecem que a “coxia” é o espaço que fica em volta da estrutura do palco (01). De frente para o elevador do palco (02) como discriminado no desenho, está o ciclorama (03) que é uma estrutura móvel que se desloca para o alto quando necessário. Atrás deste existe um espaço vazio que serve de passagem para os artistas se locomoverem durante o espetáculo (04). Nas laterais direita e esquerda do palco ficam armadas as cortinas (06) em número de seis, que dividem as entradas e saídas para o palco. É por meio delas que a platéia não tem visibilidade do que ocorre nos fundos.

maquiagem e penteados já efetivados fora do teatro. Porém, nem todos participam desse processo,

**A maioria das meninas quando vão dançar, elas geralmente antes de vir pra cá já passaram no salão, ajeitaram o cabelo, eu nunca faço isso, eu nunca posso fazer isso, entendeu? Eu saio do trabalho é aqui que eu vou tomar banho, vou ajeitar meu cabelo que é sempre um rabo de cavalo, não é à toa que é um rabo de cavalo, porque é o que eu posso fazer para estar no palco, então eu me sinto muito amadora.**

O camarim<sup>36</sup> é um local existente em todos os teatros brasileiros e tem como objetivo proporcionar certa privacidade ao artista em sua “preparação” para “entrar em cena”. No Teatro Arthur Azevedo, os integrantes do grupo utilizaram três camarins em sua apresentação e cada um contendo: espelhos e luzes, mesa para maquiagem, cadeiras, banheiro e pequeno refrigerador.

Para os interlocutores, o camarim é um local particular, utilizado antes do espetáculo e que se torna acessível ao público após a apresentação, já que funciona como ambiente de recepção dos cumprimentos do público. Num primeiro momento, o camarim é refúgio, lugar de concentração e transformação do indivíduo.

No camarim, alguns grupos não fazem a distinção entre dançarinos e dançarinas e sua utilização depende da integração e do grau de intimidade entre os usuários. Alguns interlocutores comentando sobre participação em um grupo de dança, reforçam a questão:

Então, assim, **e deve haver assim um compromisso até afetivo entre as pessoas.** Eu acho de uma amizade, por mais que não vá levar a intimidade, pode ser que as pessoas nem se conhecem direito dentro da companhia, **mas há algo além que liga** que liga essas pessoas, **que é o compromisso com aquele grupo**, a vontade que as pessoas têm de mostrar a vontade de dançar.

Portanto, esse “compromisso até afetivo” também interfere nas relações sociais entre os integrantes antes da apresentação. Por isso, os camarins podem ser diferenciados por gênero, conforme se pode observar nesta pesquisa. A divisão dos

---

<sup>36</sup> Os camarins no Teatro Arthur Azevedo ficam nos três pisos acima do palco, seguindo a arquitetura do teatro. O acesso se dá por escadas nas laterais do palco e por elevador localizado no primeiro andar. Na altura do palco, tem apenas a passagem para a platéia e as escadas para o trânsito interno do teatro. Todo o conjunto não visível à platéia compreende os bastidores.

camarins foi definida “como sempre” pelos integrantes. As mulheres ocuparam um dos camarins e os homens o outro. Não tivemos acesso ao camarim “masculino”. Ficou, pois, evidente, as relações de gênero que permeiam convivência no grupo. Aspecto já tão “naturalizado” que nem houve qualquer menção ao fato.

Entre os interlocutores, a percepção do camarim é muito variável. Para alguns, é um espaço individual; para outros é um espaço de coletividade. Isto ficou visível nos comentários e relatos dos membros do grupo.

Eu acho que o momento do **camarim é um momento de preparação** em que **cada um tem suas manias, seus rituais**. Tem gente que gosta de ficar num camarim que não está com muita gente: gosta de ficar mais tranquilo. E eu acho que a maioria, não. A maioria gosta de ficar junto brincando, fazendo muita molecagem, isso aí até já virou marca nossa, e **eu acho que é uma coisa bem particular mesmo. Cada pessoa tem sua opção de se isolar ou de descontrair**, mais, pra deixar o nervosismo ir embora. Eu acho que o clima assim de camarim é uma coisa muito boa. A gente fica numa **excitação** muito grande, todo mundo fica muito animado e aquele clima de preparação de maquiagem, de estar aprovando figurino.

Como coloca o interlocutor, o camarim é um local constituído por dois tipos de convívio: os que preferem o isolamento e aqueles que aderem à coletividade, como forma de superação do “nervosismo”. Aos que preferem o isolamento, o ritual é de reflexão, “mentalização”, junção de “energias”. Transparece como uma “excitação” que contamina a todos. Corporalmente ela pode ser mais percebida do que entendida na sua origem. Pela observação sentimos que o camarim possibilita manifestações variadas e tem muito a ver com a subjetividade do dançarino.

Entre as dançarinas, pudemos observar que, simultaneamente, aos cuidados individuais, as interlocutoras aproveitam para fazer “confidências”, trocarem de objetos íntimos (peças e utensílios de uso pessoal) e alimentos. Respiram um clima de cumplicidade. No momento da divisão dos alimentos, no processo de higiene, na troca de roupas e acessórios. Entre as que fazem parte deste ritual, são múltiplos os laços de identificação que surgem destas formas de compartilhamento. Entres os partilhados, podemos acrescentar: roupa íntima, sapatilhas, maquiagem, alimentos, remédios, acessórios, palavras de ânimo, intimidades, trocam pequenos serviços como costurar roupas, amarrar cabelos, corrigir maquiagem, entre outros.

Ficamos das 14h até às 20h envolvida. Esta foi a primeira apresentação e optamos por observar o grupo, deixando a platéia para observar na última

apresentação do grupo, considerando que este dançam duas vezes. Chega o momento da apresentação. Todos prontos descem do camarim para o ritual final, no palco, com cortinas serradas, a platéia ainda não chegou.

Nesse momento, antes do aquecimento, se testam para afinação das seqüências coreográficas, não mais todo grupo, mas duplas ou trios. Nesse momento, percebemos uma subdivisão. Cada subgrupo centra-se na seqüência que demonstra ainda não ter domínio total. É a solidariedade em grupos menores. Testam os objetos de cena, testam as roupas que serão trocadas durante o espetáculo, mais uma vez se percebe o ato solidário de quem tem a responsabilidade dessa ação de dançar em conjunto.

Começa o aquecimento, ele é conduzido por um interlocutor, demonstrando ser a segunda pessoa depois do diretor. Estamos ainda presente entre eles. O aquecimento tem o propósito de facilitar a concentração (independente da que já existe no universo particular deles) com único objetivo: fazer uma apresentação de sucesso.

Um interlocutor apresentou dor de cabeça, pediu um remédio, perguntamos em voz alta ao grupo se alguém tinha, uma colega disponibilizou o que tinha, ele tomou e voltou para o aquecimento. O aquecimento teve início com todos juntos

Percebemos, da platéia, que os dançarinos considerados “faltosos” aos ensaios, demonstram uma execução menos segura. Compreendemos que o domínio daqueles que participaram de todos os ensaios dá uma diferença no comportamento entre os dançarinos. Ao final, os aplausos registraram que o espetáculo agradou ao público. Só os bastidores sabem dos detalhes.

Este ritual que antecede a apresentação, assume grande relevância para os interlocutores e tem a ver com o “sucesso do espetáculo”. Para este “sucesso”, os interlocutores alegam que não participar é como “sentir-se fora do processo”. O momento do camarim é um momento em que é desenvolvida uma intensa participação corporal e sensorial, expressão de comunhão, numa composição de sentimento que se poderia dizer aos modelos de *communitas*, como diz Turner (1974). O conceito de *communitas*<sup>37</sup> se refere às situações sociais em que os indivíduos se encontram em estado de liminaridade nos rituais de passagem.

---

<sup>37</sup> Ver Victor Turner (1974), em “O processo ritual: estrutura e antiestrutura.

No caso deste exemplo, pode ser entendido como mudança de lugar. Caracterizando-se por: afastamento do indivíduo da sua estrutura familiar; sem auxílio desta estrutura tem que saber tomar decisões e por último tem que adequar-se às regras estabelecidas pelo grupo.

Esta expectativa atinge também aqueles que se relacionam com os dançarinos, de modo que alguns familiares mostram-se presentes antes das apresentações. Através deles os interlocutores pedem socorro quando esquecem alguma coisa pedem ajuda na maquiagem, numa eventual costura na roupa ou simplesmente no chamado “apoio moral”. Situação que não ocorre para todos.

A solidariedade neste momento é tão intensa que dramas e conflitos entre dançarinos e familiares, entre os dançarinos entre si, são recompostos. São pequenos acontecimentos que desencadeiam pequenos desacordos, assim: é o lápis que desapareceu, a roupa que ficou apertada, a sapatilha que foi esquecido, o adereço que não chegou.

Tais situações de embaraço não diferem muito das dos ensaios. E se repetem em cada ensaio; são questões de: pontualidade, concentração, disponibilidade para repetir quantas vezes for necessário, alteração no plano coreográfico, etc. Para o interlocutor,

Às vezes, é mesmo por todas as questões e também tem aquela história de **chegar em cima da hora**, e do grupo ainda **ser imaturo** nesse sentido, de não ter isso como critério, sabe, fundamentado, de não ter isso como uma coisa certa, definida no grupo. Então **é um grupo muito imaturo nesse sentido, não tem isso como meta** do grupo.

É neste momento, que as relações constituídas entre os agentes sociais envolvidos reinventam as interações das experiências adquiridas pelo convívio nos ensaios. Interações que incluem resistências, negociações e aceitação de regras normativas e regulatórias impostas por quem dirige.

A apresentação do espetáculo é uma *forma de sociação*, comandada por um sistema de crenças e de ritos que antecedem a exposição. Os empréstimos, a cumplicidade e solidariedade deste momento são elementos da composição desta sociação. Os integrantes se sentem ligados uns aos outros por terem objetivos comuns, agindo de forma solidária, tal como enfatiza Simmel (2001).

Eu vejo que o grupo é só um. Ali naquele momento cada vez mais a individualidade de cada ela se dá em nome de um objetivo comum, daquele projeto comum, eu acho assim, que fica mais evidente a solidariedade, o carinho que às vezes na correria das aulas não dá pra perceber. É um ambiente assim que eu acho muito mágico, que é quando o grupo se aproxima mais, acaba se aproximando mais. Olha eu não vou dizer profunda união, mas também não vou dizer conflito

A dimensão do ritual no espetáculo pode ser assemelhada a um rito de passagem como tempo de agregação, aos modos de Victor Turner (1974). Assim, os objetivos comuns, as regras estabelecidas criam uma uniformidade que agrega todos em torno do espetáculo. Mesmo os artistas considerados de “renome” alegam que, ao pisar no palco, é sempre ter a sensação de pisá-lo pela primeira vez. O que é percebido é que nesses momentos acontece um processo de reciprocidade, constituído, ao mesmo tempo, por um tipo de elasticidade e rigor.

“Estar no palco” envolve um preparo que requer meses, aulas e longas horas de muito ensaio. Repetição é a palavra de ordem que, leva à incorporação do movimento de forma racional. Por isso, “[olha], se eu estou legal, se eu estou bem, com esse preparo anterior, se eu estou concentrada, esse corpo, ele se torna maior do que qualquer outra coisa, maior do que minhas emoções”. É com esta determinação que o dançarino procura romper limitações, tornando-se apto para entrar no palco.

Para “entrar no palco”, o corpo perde sua individualidade para vestir-se da proposta da coletividade. Santin (1995:41) reforça que “a construção do corpo não pode ser vista apenas como corpo individual que eu construo, mas se trata de um corpo que eu construo sob o olhar do outro e para que ele possa ser olhado pelo outro”. O corpo de quem dança é um corpo que está aberto às possibilidades, veículo de liberação de emoções, de socialização: um corpo moldado e disciplinado pelas exigências do social.

**Porque se você não tem as emoções equilibradas, ou ela te joga lá para cima, ou então ela te deixa desequilibrado total, e aí tu faz alguma besteira, porque tu não consegue controlar aquela coisa, aquela emoção que é demais. Mas, se você tem para mim isso, está equilibrado. Só me deixa equilibrado estar bem comigo mesma, acreditar no que estou fazendo estar segura do que eu estou fazendo. Isso é muito importante ter esse preparo. Se eu tenho todas essas etapas conquistadas eu entro bem, eu entro pra doar energia, né... E eu percebo essa doação, e eu percebo que me saio bem. Agora, se eu não entro bem com todas as etapas conquistadas, eu entro muito insegura. Eu faço tudo muito inseguro, muito pequeno, meu movimento**

não expande, ele parece que não alcança, e aquilo vai me dando uma angústia frustrada. Aí eu não consigo passar o que tenho que passar.

O “estar concentrado”, “estar seguro” ou “equilibrado”, na perspectiva dos informantes, são expressões entendidas como estratégias individuais de afinação de sentidos e “preparação” e é resultado de muito trabalho e suor, horas de dedicação e integração entre pessoas. O espetáculo é um momento de muitas sensações: dúvidas, entusiasmo, equilíbrio de energia, tudo misturado, alegam. Nos termos de Durkheim (2000), ocorre uma homogeneidade das circunstâncias, minimizando diferenças, por meio de uma uniformidade intelectual e moral.

É interessante que o ritual dos bastidores reforça a percepção de Csordas (1990) sobre a compreensão do processo de incorporação. As reciprocidades, as solidariedades, os conflitos, os dramas e os rituais. *Embodiment* consiste na incorporação e está relacionado a essa experiência, valorizando o corpo como instrumento subjetivo de expressão das marcações da coletividade. A importância dos aspectos biológicos ocorre pelo fato de ser por meio destes que se dão as disposições e os temperamentos pertencentes ao corpo.

Vista como um meio pelo qual o indivíduo se posiciona no mundo, a dança externa experiências de vida coletiva, revelando pertencimentos e determinando identidades.

## 5.2 O Palco do Teatro Arthur Azevedo

O teatro é visto como sendo um sinônimo de habilidade de arrastar o espectador para o círculo mágico e retratar seus conflitos de tal forma a induzir a um efeito catártico semelhante ao sonho (COURTNEY:1980:111).

O teatro é entendido como um fenômeno social no qual então envolvidos vários agentes sociais. Trata-se de um espaço de atividades voltadas para a transmissão de uma mensagem aos que estão na condição de espectadores. A comunidade específica (atores, bailarinos, entre outros) vive um momento mágico que vai desde a preparação ao término do espetáculo.

A relação entre teatro e palco é de grande importância para os dançarinos, em razão de que consideram este movimento uma das “poucas recompensas” que têm. O momento da apresentação é visto encoberto por uma “magia”, por razões que

“tem uma magia, pela história dele, por grupos que já passaram por aqui e viveram aqui a dança no teatro”, como diz um interlocutor.

Pode-se compreender que essa energia é procedente da própria história do teatro ou de grupos considerados antepassados, os atores de renome nacional, que apresentam seus trabalhos neste teatro. Assim é como se a autoridade daqueles que utilizaram e utilizam este teatro pudesse marcar os apresentadores atuais, fazendo confundir sua autoridade da “tradição”. Para estudiosos como Bourcier (2001) e Faro (1986), nas celebrações o corpo em ação era considerado um instrumento para “alcançar contato com divindades ou estados de êxtase”. Neste sentido, o corpo seria um meio de comunicação com divindades.

Quando se trata do Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, os agentes sociais comentam que existe um elemento de “maravilhoso” ao atuarem especificamente nele. Ali, é como se passassem a “fazer parte da história” e nenhum outro lugar de apresentação é igual.

Olha, assim, essa questão de, de ser o palco do Arthur Azevedo né, ela é muito importante principalmente para quem nunca pisou no palco Arthur Azevedo. E esse palco é um palco que se você não **souber lidar com ele, ele te engoli**. Por que assim, ele não é um dos maiores palco, mas é um **palco de responsa**. É um **senhor palco!** Então assim, se você não tem aquele **corpo preparado, aquela energia preparada, o corpo dilatado para expandir naquele palco**, você fica pequenininho nele... Né, por mais que o palco esteja com vários bailarinos, se você não está com a sua energia pronta pra entrar no palco você fica menor, você fica uma ervilha naquele palco.

O teatro Arthur Azevedo exige do dançarino uma “responsabilidade” que é marcante. Não se trata do tamanho do “palco”, mas de um compromisso, como o alegado e de um “domínio de palco”. A preparação para a presença é fundamental tanto corporal, quanto em termos de “energia”. Caso contrário, o palco pode “te engolir”, numa antropofagia relacionada à sua história.

Podemos dizer que o palco tem algo de “sagrado” no sentido durkheimiano do conceito, reportado por um “sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas sagradas, isto é, separadas, proibidas, crenças e práticas que reúnem numa mesma comunidade moral” (2000:32).

A “presença no palco”, ou se pode dizer a exigência do “corpo dilatado”, é central para a apresentação e superação da energia histórica do palco, mas também para garantir a relação com o público, para quem todo o trabalho é dirigido. A relação

entre o dançarino e o palco é “muito forte”, com repercussões para sua vida profissional e social.

Portanto, toda apresentação é carregada por uma energia, que permeia todo o acontecimento. O entendimento é que o palco dá a impressão de descarregar vibrações, é como se ele fosse adornado por uma áurea, que a incorporação consiste justamente em se sentir “fora do corpo”.

[História do Teatro] Por exemplo, **o corpo de baile do Arthur Azevedo que foi a Opera Brasil. É, eu acho que isso tudo assim colabora com a excitação no antes, durante o espetáculo. É uma coisa engraçada, às vezes quando eu estou numa situação de nervosismo muito grande parece que eu não estou no meu corpo. Uma coisa engraçada é que eu fico meio anestesiada, sabe? Fica uma coisa meio assim; será que eu estou aqui mesmo? E é uma sensação boa, boa até agora.**

A energia invocada pelos agentes sociais faz parte de um imaginário social no qual existe uma magia no teatro. Essa configuração imagética tem a ver com o fato de que o teatro teve a religião como sua origem, daí a intensidade destes elementos evocados.

Como uma ação da “fiscalidade”<sup>38</sup>, os estudiosos (BARBA, 1994; ROMANO, 2005), do corpo no teatro contemporâneo, consideram que a energia é exteriorizada pela presença física, acreditando que a eficácia da apresentação depende também do espaço em que o corpo está inserido, por um lado e, por outro, do sentido de quem o observa.

Segundo Bourcier (2001), na mitologia grega, esta relação envolve as festas e entretenimento realizado por Dionísio, o deus grego do teatro. O templo era o lugar a partir do qual as representações religiosas eram realizadas e tinham como objetivo estabelecer a eficácia das oferendas.

Na Idade Média, os “autos” tinham o propósito de pregar e combater o paganismo. Mais uma vez, teatro e religião estão reunidos com objetivo social preciso. O teatro, no Ocidente originou-se da conjugação de elementos oriundos de vários sistemas: ritos religiosos, elementos pagãos e de referências ao teatro grego. O teatro tem sido “utilizado” socialmente como mecanismo de regulação de conflitos, de transmissão de mensagens.

---

<sup>38</sup> O termo “Fiscalidade” surgiu na Inglaterra, conhecido nas artes cênicas na metade do século XX, preocupado com o treinamento físico. Substitui em português o termo corporeidade.

Para estudiosos como Bourcier (2001) e Faro (1986), nas celebrações o corpo em ação era considerado um instrumento para “alcançar contato com divindades ou estados de êxtase”. Nesse sentido, o corpo seria um meio de comunicação com divindades.

Para Merleau-Ponty (1999), é no corpo que se conjugam os dois elementos da realização: como *coisa pensante* e *objeto pensado*, no sentido de que pensar e sentir são condições de pensamento. Nessa posição o corpo é colocado na ordem do objeto de um lado, e na ordem do sujeito de outro, mas sem desagregar suas propriedades.

A primeira vez que eu senti aqueles **holofotes**. Aquela **adrenalina** antes de entrar em cena. Aquela **preocupação de tudo dar bem. Será que estou bem tecnicamente? Fazer dez mil saltos para fazer um bem feito. É o que motiva. Eu posso até não ser um bailarino fantástico, mas só em saber que a platéia gostou daquilo me satisfaz demais. Ter o domínio, saber que aquele espaço é teu naquele momento.** Aquele mundo! Que tu esta fazendo parte do teu mundo e dos outros. **Tudo influencia.**

O pensamento de Merleau-Ponty (1999) é fundamental para pensar a dança como espaço de expressão e de construção de pensamentos, objeto e agente da cultura. Assim, o movimento torna-se reflexo de uma “energia”, resultante de um estado físico, transformado em estado cênico.

O ato de “estar em cena” é uma relação social que ocorre entre palco e platéia, que envolve uma expectativa de interação. Para quem está na platéia, essa interação, acontece antes de chegar neste espaço. A platéia diz respeito aos indivíduos, como integrantes do espaço de interlocução com os agentes sociais e sua mensagem. Um conjunto de pessoas que levadas pela disponibilidade de interação com o palco estabelecerá maior ou menor grau de reação.

É possível entender, também, que o espetáculo é algo sublime, visto que é uma expressão da “arte” e o agente social como encarregado de exercer essa “arte”. Por isso, o agente social tem que “atuar” de forma “segura, não falsa”, por “acreditar” na expressão da “arte”. E que representa, por sua vez, uma experiência de ordem pessoal, “tu estais fazendo te satisfaz verdadeiramente”.

Naquele dia que apresentei o espetáculo é que fui perceber o que significava a arte, que é simplesmente **a troca de doação de energia, a troca do que você pode dar à platéia, o que, que a platéia pode te passar também que é tentar passar através do que eu estava fazendo da minha apresentação, passar**

**humanização, passar sensibilidade, passar emoção.** Tudo isso sendo passado de maneira, de maneira segura, não falsa, por fazer. Não por estar ali, mas porque quer, porque acredita, porque aquilo que tu estais fazendo te satisfaz verdadeiramente.

A experiência com a platéia pela “presença em palco” não é um acontecimento unilateral, envolve uma “troca”. Para quem entra em cena, a interação é tomada como objetivo dos bailarinos e envolve a expectativa de um resultado de sucesso, vindo na forma de aplausos.

Entende-se que estar em cena é como participar de um jogo, ou seja, é a parte visível e propriamente cênica da representação. Representação que tem o propósito de convencer o espectador da validade da proposta apresentada. Porém, para que a platéia capte esse jogo um conjunto de elementos são postos em ação para garantir o sucesso do espetáculo: desde os atores ao maquinista.

Para Mauss (2003), a reciprocidade é um fenômeno social configurado a partir de uma regra de direito e de interesse por trás da dinâmica entre agentes sociais. A voluntariedade das “trocas”, aparentemente livre e gratuita, de fato se torna uma obrigação, na idéia dinâmica e constante do *dar-receber-retribuir*. Nestes termos, está em jogo o que o artista “pode dar à platéia e o que a platéia pode te passar”. São motivações diferentes frente ao mesmo evento: a exposição pública.

No momento em que todos estão no mesmo espaço, momento antes das cortinas se abrirem, a relação platéia e palco se definem como uma cerimônia religiosa. Entram em cena, também, “sensibilidade”, “emoção” e “humanização”. Daí o valor supremo da “arte da dança”, que tem como instrumento o “corpo”. O corpo é o instrumento através do qual o agente social se realiza socialmente, mobilizado frente ao trabalho, às relações sociais, etc.

O “domínio” sobre o espaço e a proposta, a manutenção da atenção do público são elementos centrais para os dançarinos. O que parece como relevante é o fato de que, na dança, não existe a sensação que se “venceu alguém”. Apesar de ser um aspecto indicado por um agente social que passou do judô à dança, a temática da conquista do público é um elemento de motivação para todos os dançarinos acompanhados.

**Eu posso até não ser um bailarino fantástico, mas só em saber que a platéia gostou daquilo, me satisfaz demais. Ter o domínio, saber que aquele**

**espaço é teu naquele momento, aquele mundo que tu estás fazendo parte do teu mundo e dos outros. Tudo influencia. Na dança você não sai com a sensação que venceu alguém e nem o contrário; no palco não existe isso. Existem sim, conquistas o que é muito gostoso. E o que mais me motivou.**

É importante enfatizar que é por meio dos espetáculos que os bailarinos se projetam como vitrine na vida social. É fazendo uso de suas técnicas e habilidades, da estética corporal e de sua expressão pública pelo espetáculo que se consegue trazer “luz” sobre o grupo.

Para “estar em cena” é necessário seguir as regras e saber fazer uso do corpo, como resultado de vários elementos: programas de treinamentos, assimilação de coreografias, dietas, disciplinas, horários, etc. É tudo preparado e examinado, já que o corpo do bailarino é o alvo de investimentos técnicos expressos na forma como aparece para uma platéia.

Na dança há um paradoxo, é necessário pensar individualmente para que haja uma sincronia no coletivo. “Pensar individual” envolve a disciplina do corpo e do aprendizado da coreografia e da proposta do espetáculo, já apresentar um espetáculo é pensar coletivamente. Essa coletividade movida pelo interesses comuns, com deveres e direitos.

Porque quando eu entro, eu penso sempre assim: não, **eu não posso fazer nada errado por causa da companhia.** Até se não for por mim, mas pelo grupo, já que eu estou no grupo e eu quero ficar no grupo. É importante para eles, eu vou, **eu vou fazer o que é melhor,** mas a insegurança sempre presente. **Para mim, o palco significa isso: um momento importante para companhia.** Então, **como eu estou na companhia vou abraçá-la.**

O espetáculo como exemplo dessa particularidade é uma representação cênica, marcada pelo interesse do grupo, embora para alguns agentes sociais estejam em jogo, também, as aspirações sociais de ordem pessoal.

A dança, como num jogo, existe por meio de uma sistematização de regras fixas. Regras adotadas mediante um processo de racionalização, pelo domínio da ação corporal. Por meio de uma racionalidade busca-se uma adaptação consciente, exata e eficaz, dos meios aos fins pretendidos.

Não existe, portanto, um elemento de controle social que é incorporado, regulando comportamentos dentro e fora do palco. O autocontrole é um estágio

necessário, garantido pelo processo de moderação de impulsos e emoções<sup>39</sup>. Este autocontrole é exigido, principalmente, quando se está no palco, diante das tensões porque passam os informantes.

Para Elias (1993), é no processo de civilização que se tem o autodomínio que se define como *psicologização*. Trata-se da incorporação de regras de conduta e de comportamentos, conduzindo a uma racionalização que, aos poucos, se vai impondo.

### 5.3 Repercussões da apresentação

Em São Luís, a dança, como uma instituição social, reúne um número expressivo de pessoas envolvidas. A prática de ir ao teatro pode ser entendida como um hábito vinculado à valorização da cultura, apesar de alguns segmentos sociais não terem acesso ao teatro. A bilheteria, nesse evento em estudo -II Semana Maranhense de Dança - estava quase sempre esgotada, os ingressos a preços populares têm o objetivo de estimular esta prática.

Para quem está na platéia, a interação tem início antes, pela escolha do espetáculo. Na situação observada, o público era variado, composto por pessoas que vão ao teatro e pelos agentes sociais que estavam participando da II Semana, incluindo o ministrante da oficina de dança contemporânea, enfocada neste trabalho.

No teatro, em dia de espetáculo, a disciplina não atinge apenas aqueles que vão estar no palco. Ao público, também, é imposta uma certa disciplina, pelo menos no que se refere ao horário do espetáculo, porque, após o início da apresentação, as portas se fecham. Assim é necessário chegar ao teatro quinze minutos antes da abertura das portas.

A troca entre público e palco envolve uma dádiva. A dádiva, que é a ida ao teatro, o ingresso, o que é retribuído na forma de “emoção do espetáculo”. Toca o primeiro sinal para iniciar a noite, quem já conhece o código sabe que após o terceiro toque, as cortinas vão se abrir e é exigido certo comportamento da platéia. Para quem está atrás das coxias a sensação é como explica a interlocutora,

---

<sup>39</sup> Emoção pode ser compreendida como MATURANA (2001:129) conceitua, “São disposições corporais dinâmicas que especificam os domínios de ações nos quais os seres humanos em particular operam num instante”. Dessa forma, elas surgem em algum domínio emocional, é ela que define o domínio no qual uma ação acontece.

Eu acho que isso tudo colabora com **a excitação no antes, durante o espetáculo**. É uma coisa engraçada, às vezes quando eu estou numa **situação de nervosismo** muito grande parece **que eu não estou no meu corpo**. Uma coisa engraçada é que **eu fico meio anestesiada**, sabe? Fica uma coisa meio assim; será que eu estou aqui mesmo? **É uma sensação boa**, boa até agora.

A situação comentada faz entender que a “excitação” e o “nervosismo” são resultados de sentimentos e emoções, da expectativa de estar frente a uma platéia. Neste momento, está em jogo a recepção da platéia e a interação. Uma “excitação” que é sentida por todo corpo.

Na platéia, todos se ajustam, buscando uma posição para apreender a proposta. Alguns murmurinhos e silêncio total. As cortinas se abrem, para os interlocutores. Essa percepção é entendida das seguintes maneiras,

O teatro estava super lotado nesse dia, foi um dia maravilhoso que a gente pode tirar muitas lições daí. Olha, eu **acho que tudo é uma questão de preparação**, então eu me sinto bem. **Eu me vejo bem quando eu sinto que estou bem preparada**, os ensaios foram muito produtivos para mim, eu consegui tirar todas as minhas dúvidas da proposta do espetáculo.

É um compromisso que leva os interlocutores a assumirem posturas. Apresentar um espetáculo é esquecer de si. Nesse momento, o propósito é “fazer o que é melhor”, é um ato de doação em nome do grupo. O dançarino se reveste de representante do grupo e aí “estar bem preparado” é importante para assumir este papel. É um exemplo de dedicação. Estar em visibilidade estimula a busca pela boa “presença cênica”. Podemos notar que, nesta situação, existe reciprocidade. É satisfazendo a platéia com um “bom trabalho”, que o grupo será gratificado com a reconhecimento, que virá com os aplausos. “Nosso espetáculo foi bem recebido pelo público, isso a gente sentiu no momento pelos aplausos, pela vibração do público, durante o espetáculo, pelo final”.

Para os interlocutores, o aplauso é a grande recompensa para quem está apresentando. Para aplaudir, a platéia tem que sentir-se afetada pela experiência da apresentação. Assim como a falta do mesmo, pode alterar a estrutura do espetáculo.

A platéia pode enviar mensagens através do riso ou do diálogo, durante o espetáculo. Dependendo do que está sendo apresentado, muitas vezes a alegria e o

riso desmedidos podem representar o desagrado do público para com o que está sendo assistido, o que pode intervir sobre a apresentação.

A reação do público é comentada pelos interlocutores e surge, já, através das expressões de alegria dos dançarinos no final das apresentações. Este momento causa interpretações variadas. É quando todos interagem, festejando, solidários, num único objetivo, expressado por ações e sentimentos.

Ao final da apresentação, nos camarins do teatro, os dançarinos estão exaustos, mas é possível ouvir os burburinhos acerca de “falhas ocorridas”. Alguns comentários indicaram que “mudaram o local de execução do som, que quase prejudicou todo trabalho”. Um interlocutor queria quebrar o som, desabafando que essa é uma prática constante no teatro, quando se quer “beneficiar os de fora”, justificando a ausência de sensibilidade sobre os grupos “da casa”, que vão apresentar seus trabalhos.

Após o descanso de uma semana, a companhia se reuniu. Neste encontro, não houve aula, nem ensaio. O diretor estava envolvido com a preparação de um “trabalho”, mais precisamente “coreografando um trabalho” com outros dançarinos para uma apresentação encomendada. Depois deste envolvimento, o diretor sentou-se com os dançarinos e tiveram uma conversa informal, segundo ele, sobre os fatos ocorridos nos bastidores do espetáculo. Foram discutidos aspectos que influenciaram positiva ou negativamente as apresentações realizadas.

Nesta conversa informal, foi colocado, inicialmente, o incidente da troca de lugar do som, que, segundo eles, interferiu na apresentação do grupo. Para o diretor, a organização do evento foi vista como irresponsável por não ter comunicado ao grupo da mudança, já que esta era uma “exigência” do grupo da Bahia para apresentar seu espetáculo.

Segundo o diretor, a permanência do som ao lado do palco causou, no grupo, uma verdadeira tensão. Explicou que o piso do palco é suspenso do chão. Detalhando explicou: piso próprio para espetáculo de dança que requer flexibilidade para pequenos e grandes saltos. O som, ao lado do palco, na hora do espetáculo, a música fica trepidando, o que atrapalha na execução das coreografias. A “indignação” expressada no final do espetáculo também se manifestou, denunciando uma “cultura do maranhense” em desvalorizar os da casa.

Existem, portanto, aspectos exteriores ao grupo que podem interferir nas apresentações, particularmente na visibilidade almejada pelos integrantes de um grupo. As relações são vistas como amistosas até que não afetem os objetivos do outro.

Outra discussão transcorreu em torno do fato de que algumas pessoas da platéia alegaram a falta de energia das dançarinas. O comentário afirmava que, para muitos da platéia, os dançarinos se destacaram mais que as dançarinas. O comentário levantou a discordância das dançarinas, que justificavam que os rapazes possuem mais energia, e que seria necessário um trabalho paralelo, de desenvolvimento muscular com as mulheres.

Outros discordaram, acreditando que não seria esse o motivo, pois existem algumas pessoas que nunca vivenciaram essa prática e são possuidoras dessa energia. Para outros, a questão seria ter domínio da técnica, com que para o diretor não concorda. Para um interlocutor, a questão é que

Na hora em que a gente está dançando, a gente está tão preocupado com a gente, assim, está fazendo o movimento bem. E essa questão do **conjunto ela também é muito importante**, ela é essencial, acho até que ela é mais importante do que eu mesma, eu própria fazendo o movimento. O que **eu percebo é que o conjunto é muito mais importante**. Mais, o que **eu percebo é que não se tem tempo, ou não se dá o tempo pra se trabalhar o conjunto**, aí acaba que a gente só pensa na gente, na gente, na gente, no eu, no 'ser' estar em cena, então esse tempo não é dado pra gente. Por mais que a gente queira pensar no conjunto, a gente não processou isso.

A explicação deixa entrever que a “energia” cobrada pela platéia exige do grupo uma maior interação, no sentido de “dançar em conjunto” com harmonia. Neste caso, os interlocutores alegam que pensar no individual, não gera a energia que o público deve sentir. Para que isto aconteça é necessário harmonia do conjunto. O que implica para eles dedicação no “trabalho”.

Para os integrantes ficou claro que o “aquecimento antes de entrar em cena é fundamental”. A não realização deste no segundo dia da apresentação desconectou o grupo, provocando um sentimento de insegurança. Como resultado, instalou-se um clima de distanciamento entre os dançarinos.

Essa atitude é decorrente, segundo um interlocutor, da ausência de alguns integrantes no processo de montagem coreográfica, levando a “desmotivação para o trabalho”. Ponderação que foi reforçada por outros integrantes, alegando que “alguns

colegas tomam a companhia apenas para lazer e *hobby*”, expondo interesses diferenciados e um conflito entre os integrantes.

O diretor e coreógrafo comentou que a montagem do “trabalho” para ele foi tranqüila, afirmou que seus momentos de explosão durante a montagem foram menores do que em montagens anteriores, quando chegou a quebrar objetos na frente do grupo e, outras vezes, a brigar com os dançarinos. Também externou que ter que carregar muitas funções (dançarino, coreógrafo, produtor) ao mesmo tempo é muito estressante, interferindo no próprio trabalho.

O ponto seguinte relacionou-se ao fator financeiro. Foi colocado, mais uma vez, que todas as despesas são custeadas pelos próprios integrantes. Um interlocutor alegou que seus familiares questionam o “gasto com a dança”, e que ele retruca alegando a dimensão do “prazeroso”, que “fazer esse gasto, é uma satisfação”. No entanto, ponderou que o grupo precisa “aprender a ganhar dinheiro”. E discutiu-se a necessidade de o grupo pensar numa forma de buscar fundos para se bancar.

Quanto aos gastos, o diretor afirmou que, fazer tal gasto é “o prazer de ter a adrenalina de vinte e quatro horas”. Para ele, a Companhia é sinônimo de “ser profissional, ser responsável”. Para outro interlocutor, é necessário agendar uma avaliação com a presença de todos para que se discuta todos os pontos positivos e negativos do espetáculo, e que todos estejam presentes.

## 6 ENTRE ATOS: considerações finais

Dando por encerrado este trabalho, que não esgotou as possibilidades de exploração do tema investigado, podemos dizer que a experiência adquirida neste estudo, por nós, agente da pesquisa, locutora e interlocutores. Considerando os objetivos propostos, nas relações estabelecidas com os dançarinos, e na escolha dos autores que ajudaram a levantar as questões colocadas no âmbito da realidade, foi gratificante e edificante.

É, portanto, relevante finalizar, reiterando que a dança é uma linguagem. Uma linguagem muito rica e expressiva que se comunica por meio do corpo, que não exige, necessariamente, a emissão de algum ruído. A clareza com que esta linguagem se expressa depende de como o corpo é capaz de articulá-la. Assim, a dança com o seu caráter interativo e integrativo, aproxima os indivíduos por meio da expressão corporal em propostas e projetos.

Como construção social e simbólica, a dança traduz-se em práticas e pensamentos, expressos em formas estéticas, desejos e emoções. O sentimento de pertencimento e o desenho das identidades fazem parte do envolvimento com este domínio.

É com este sentimento que buscamos através deste estudo, incorporar o papel de pesquisador. Com a percepção de pesquisadora, procuramos entender como as regras e normas, disciplinamentos e relações de poder que se realizam na dança contemporânea exercem suas pressões sobre indivíduos, como estes “incorporam” tais elementos e os expressam, com o corpo e suas representações. O corpo é, portanto, percebido como instrumento de mediação entre o indivíduo e o grupo.

O estudo está vinculado ao domínio das Ciências Sociais, ao enfatizar que, percepção e comportamento são elementos relacionais e se expressam pelo corpo. Por isso, desde muito cedo, na vida dos indivíduos, a sociedade o trabalha no sentido de o conformar aos seus valores, e torná-lo uma representação da coletividade.

A dança contemporânea, entendida como uma prática social, é resultante dessa experiência corporal, envolvendo vários níveis de interlocução: com o si-mesmo, com o outro (pertencentes ao grupo) e o outro platéia. Compreende, portanto, uma construção social que tem uma lógica própria e funcionamento particular, sendo uma articulação entre a influência social e a história pessoal.

A metodologia aqui utilizada viabilizou o recolhimento de pistas que permitiram perceber “uma gramática específica de signos”, adquirida como bens simbólicos (BOURDIEU:2005). Estudar os corpos, na dança contemporânea deu-nos a oportunidade de reunir material em acervos de instituições e o contato com diretores, coreógrafos e outros profissionais da área.

Junto às instituições, foi possível perceber como estão agrupados os dançarinos no campo, como se organizam as regras que estabelecem classificações acerca de: companhias, grupos e academias. Classificações que estão associadas aos aspectos que determinam a profissionalização, o surgimento de *estilos* de dança e a influência das transformações sociais manifestadas pela valorização de um estilo sobre outro.

No nosso entendimento, o ato de classificar vem de uma orientação social, na medida em que, classificando coisas e pessoas, efetiva-se a própria sociedade. Com esta ordenação, as “coisas” como se refere Durkheim (2004) passam a ser agrupadas e divididas, tornando-se inteligíveis. Desta forma, destacam-se os indivíduos, com um currículo mais denso, com habilidades corporais aprimoradas, com relações de autoridade e de poder, com sentimentos de pertencimento, níveis de intimidade e afinidades, etc.

Na dança, foi percebida a existência de variadas formas de sociabilidade, exemplificadas por empatia de gênero, de perfil corporal, de gosto musical e por habilidade física. Sociações que têm o tempo como seu limiar, podendo ser duradouras ou momentâneas, dependendo de interesses comuns.

Os depoimentos dos interlocutores e as observações ajudaram-nos a indicar pontos em comum e divergentes, durante as práticas corporais, através dos perfis corporais, das formas de disciplinamento e da eficácia dos instrumentos utilizados pelos ministrantes para exercer e fornecer a “docilidade” ao corpo dos dançarinos, nos termos de Foucault (1987).

Os possíveis estrangimentos se dão numa atmosfera considerada parte do rigor exigido do dançarino. As modalidades de repressão são tidas como estímulos que mobilizam os dançarinos alcançar o movimento “idealizado”. Tais ocasiões provocam a incorporação dos dispositivos exigidos no campo da dança, em que a *hexis* corporal é o elemento de expressão. Temos que entender que esta especificidade vai além da

vivência e sua materialidade, está relacionada, também, com questões subjetivas e cognitivas.

Colocados como uma necessidade lógica, os dispositivos reforçam a identificação do indivíduo ao grupo. Elementos como “concentração”, “disciplina”, “dedicação” compõem esses dispositivos e conformam a “vocação” de dançarino. Os capitais simbólicos, acumulados na experiência profissional com a dança, determinam o *status* e o reconhecimento no campo e na sociedade.

Esta experiência de pesquisa nos apresentou diferentes formas de construção corporal com intenções estéticas e disciplinamentos diferenciados. Para uns, certos elementos do disciplinamento devem ser flexibilizados, enquanto que, para outros, fazem parte da identidade do dançarino e, portanto, são-lhe imprescindíveis. A primazia pode ser dada à docilidade do corpo ou à harmonia de conjunto ou ambos.

A dança, vista como um sistema disciplinar, tem o propósito de modelar corpos, por meio da repetição dos exercícios, estimulando a “consciência corporal”. O corpo de cada indivíduo revela, não somente a sua singularidade pessoal, mas caracteriza-o dentro de um grupo cultural. Cada corpo expressa a sua história, seus valores, suas crenças, seus sentimentos, denunciando o seu pertencimento.

O segundo ato possibilitou vivenciar duas experiências que nos levaram a perceber a dança como um fenômeno simbólico, singularizado em forma de expressão e manifestação de critérios destes pertencimentos. Entendemos que o corpo tem que dotar-se de habilidades, ou seja, ter domínio sobre a sua gramática, para incorporar a dança que pratica. Porém, para que ocorra este pertencimento, é preciso que haja possibilidades corporais por parte do dançarino, implicando predisposição corporal e mental.

Pensando na corporalidade dos pesquisados, percebemos que, somente após um período de contato com seus elementos (saltos, giros, quedas equilíbrio, precisão), a nova “gramática corporal” passa a ser assimilada, possibilitando uma integração com elementos anteriormente adquiridos. Diante das observações, entendemos que o nascimento dessa experiência sobre o corpo é específica, indo além da vivência com sua materialidade e está relacionada, também com as questões subjetivas e cognitivas.

Deduzimos que, para a construção da *hexis* corporal na dança pesquisada, foi necessário aos iniciantes vivenciarem o processo de desconstrução/construção, necessitando para isso de tempo, paciência e perseverança. Como Bourdieu (1980) enfatiza, não é de uma hora para outra que a *hexis* corporal é mudada: requer normas, uma consciência corporal de fato.

Na prática da dança, as disposições são impostas pelo adestramento do corpo. A exemplo do balé clássico, a *hexis* corporal foi estruturada ao longo do tempo, incorporando-se no cotidiano de cada integrante, transformando-se em comportamentos tidos como “naturais”. Determinante em seus pensamentos e em suas práticas, atua como uma força, sem obrigação, mas como uma necessidade lógica, sem se impor como uma regra, reforçando a identidade do indivíduo ao grupo, percebida por um tipo de sociação, criada por meio dessa prática.

Dessa forma, a cultura pode ser entendida na perspectiva de Geertz (1989:15), quando afirma que: “cultura é a teia de significados pela qual o próprio homem teceu”, pela qual ele vive e vê o mundo. O comportamento humano, como um comportamento de símbolos, age em função dos significados que ele imprime da realidade, segundo a significação que sua linguagem permite. A forma de comportar-se corporalmente está ligada a condicionamentos sociais e culturais. Com isso, a cultura deixa marcas no indivíduo, ditando normas e fixando ideais nas dimensões intelectuais, afetiva moral e física.

Até aqui refletimos sobre um corpo que dança resultante de uma construção social e simbólica, atuante por meio de um treinamento corporal, criando assim uma memória corporal, constituindo uma linguagem que comunica e expressa. Ver o corpo realizar a dança como arte é estar atento as suas percepções, à sua relação consigo mesmo e com o mundo. É por meio dele que se expressam formas e sentimentos.

Elementos que fazem da dança uma arte de representação que busca o “belo”, que pode apresentar formas distintas, considerando as técnicas apresentadas. O “belo”, aqui, pode ter vários entendimentos. Na arte, o esteticamente “belo” pode ser o que o senso comum classificaria de “feio”, “não expressivo”, “não harmonioso”. Formas transgridem ou subvertem, segundo a interpretação do público. A singularidade da dança, como arte, é ver o corpo como uma obra de arte.

Por meio da dança, estudar o corpo é entendê-lo como algo vivo, mutante, mostrando-se numa tarefa difícil. A relevância deste estudo está em fazer a relação entre uma atividade eminentemente prática e a teoria, suscitando nos leitores, novas dúvidas e questionamentos que caberão em futuros estudos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHCAR, Dalal . **Ballet**: arte, técnica, interpretação. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1980.
- ALVAREZ-URÍA, Fernando (org.) **Materiales de sociologia crítica**. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1986.
- AZEVEDO, Américo Neto. **Bumba meu boi no Maranhão**. São Luís: Alumar, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A Formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.
- BARBOSA, Elyana. **Bachelard**: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2004.
- BERGER, Peter L. **A construção da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis, Rio de Janeiro; Vozes, 1985.
- BOLTANSKI, Luc. **As classes sociais e o corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1989.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes 2001.
- BOGÉA, Inês. O corpo de lá, para cá. In: In **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo**
- BOGÉA, Inês (org). **Corpo**. São Paulo: Cosac Naify: 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil. 2003
- \_\_\_\_\_. **Ofício de sociólogo**: metodologia da pesquisa na sociologia. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000
- \_\_\_\_\_. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **As Regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Le Sens Pratique**. Paris, França : Les Editions de Minuit, 1980.
- BRETON, David Le. **La Sociologie du Corps**: que sais-je? Paris: Presse Universitaires de France, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Anthropologie du corpos et modernité**. Paris: Presse Universitaires de France, 1990.

- BUTLER, Judith. In: *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. LOURO, Guacira Lopes. (org.) Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 2001.
- COLLIER, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- CHIVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- CSORDAS, Thomas. **Embodiment as a paradigm for anthropology**. (Ethos) vol. 18:1, 1990.
- DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre. Ed. UFRGS, 1999.
- DOUGLAS, M. Los dos cuerpos. In: **Simbolos Naturales**: exploraciones em cosmologia. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- DURKHEIM, Emile. **Sociologia e Filosofia**. São Paulo: Ed. Ícone, 2004.
- \_\_\_\_\_ e Mauss, Marcel. In: *Algumas formas primitivas de classificação*. Ensaios de sociologia. MAUSS, Marcel. São Paulo: Perspectiva, 2005
- \_\_\_\_\_. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELIAS Norbert & SCOTSON, Jonh L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador II**: formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1993.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, oráculo e magia entre os Azande**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- FACCI, Marilda Gonçalves Dias. **Valorização ou esvaziamento do trabalho do professor?** Um estudo crítico-comparativo da teoria do professor reflexivo, do construtivismo e da psicologia vigotskiana. Campinas. São Paulo: Autores Associados, 2004.
- FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Ed.Zahar. 1986.
- FREIDSON, E. Para uma análise comparada das profissões: a institucionalização do discurso e do conhecimento formais. In: **Rev. Brás. De Ciências Sociais**, Vol. 11, nº 31, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

GEERTZ, Clifford. **Obras escritas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis, Rio de Janeiro. Ed. Vozes, 1996.

GUIRAUD, Pierre. **A linguagem do corpo**. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do movimento**. São Paulo, ed.: Summus, 1978.

LÉVI - STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus Editora, 1989.

LOURO, Guacira Lopes. (org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MACIEL, Sonia Maria. **Corpo invisível: uma nova leitura na filosofia de Merleau Ponty**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARSANO-PARISOLI, Maria Michela. **Penser le corps**. Paris:PUF, 2002.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/ Edusp, 2003.

MELO, José Pereira de. **Desenvolvimento da consciência corporal: uma experiência da educação Física na idade pré-escolar**. Campinas, São Paulo: Ed. Unicamp, 1997.

MERLIÉ, Dominique. et al. **Iniciação à prática sociológica**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MICHALSK, Yan. **O Teatro sob pressão: uma fonte de resistência**. Ed. Zahar; Rio de Janeiro, 1985.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. **Pluralizando tradições etnográficas: sobre um certo mal-estar na antropologia**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Associação Brasileira de Antropologia, 2004.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Ed. Paralelo 15; São Paulo Ed. UNESP, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva; 2003
- PERRENOUD, Philippe. **Dez novas competências para ensinar**. Porto Alegre: Artes médicas Sul, 2000.
- PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização** Rio de Janeiro: ed. FGV, 2003.
- PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público: a distância a ser extinta**. Campinas, São Paulo, 2003
- PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Editora Ática, 2005
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.
- QUEIROZ, M. I. Roger Bastide. In: **Técnica de Repouso e de relaxamento** (Estudo transcultural). São Paulo: Ática, 1983.
- RODRIGUES, José Carlos. **O tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Dois pontos Ed.1986.
- ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.
- ROBATTO, Lia. **Dança em Processo: a linguagem do indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

- SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Ed. 2006.
- SANTIN, Silvino. **Educação física**: ética, estética, saúde. Porto Alegre: EST, 1995.
- SALÉM, Tânia. O casal igualitário: princípios e impasses. In: **RBCS** nº 09 Vol. 03 fevereiro 1989.
- SENNET, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Ed., Companhia das Letras, 2001.
- TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de teatro**. São Luís: Ed. Instituto Geia, 2005.
- TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1974.
- VAGANOVA, Agrippina. **Princípios básicos do ballet clássico**. São Paulo: Ediouro, 1991.
- VENTURA, Zuenir. Viva o corpo brasileiro. In **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. BOGÉA, Inês (org). São Paulo: Cosac Naify: 2007.
- VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: **Individualismo e cultura**: notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea. Rio Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004.
- VÍCTORA, Ceres Gomes. **Pesquisa qualitativa em saúde**: uma introdução ao tema. Porto alegre: Tomo Editorial, 2000.
- WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Vol. 1. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2000.
- ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Ed. Senac, 2006.

# II Semana Maranhense da Dança

Teatro Arthur Azevedo  
23 a 29 de abril

## GRUPOS - ESCOLAS - CIAS - BAILARINOS INDEPENDENTES

### Apresentações dos grupos, escolas e bailarinos independentes Dia 28 de Abril SÁBADO Horário 16:00hs

#### APRESENTAÇÃO DO VÍDEO DO GRUPO DEMENTUBA)

##### 1. Companhia de Dança Soraya Lira

Coreografia: "Bastardo no País"  
Coreógrafo: Soraya Lira  
Direção: Soraya Lira

##### 2. Escola Arte Dança

Coreografia: "Spike, Pizzicato"  
Coreógrafo: Lucas Mente com adaptação Eliane Propp  
Direção: Eliane Propp

##### 3. Escola de Dança Studium Belas J. C's

Coreografia: "Alma das Camponesas"  
Coreógrafos: Ulisses Santos e Vanessa Carvalho  
Direção: Ulisses Santos e Vanessa Carvalho

##### 4. Sacerdotal Cia de Dança

Coreografia: "Infulto Amou"  
Coreógrafos: Carlos Kenna e Clio Júnior  
Direção: Carlos Kenna

##### 5. Cia Arte Dança

Coreografia: Trechos do espetáculo "Varais"  
Coreógrafo: Karla Araújo  
Direção: Karla Araújo

##### 6. Os Babilônios

Coreografia: "Se essa dança eu danço, não importa o estilo"  
Coreógrafo: Rilton Alves  
Direção: Emanuel Ignácio

##### 7. Escola Arte Dança

Coreografia: "Sensação"  
Coreógrafo: Jules Perrot, adaptação Eliane Propp  
Direção: Eliane Propp

##### 8. Cia Nou e Shams

Coreografia: "Tape com Vales"  
Coreógrafo: Solange Costa  
Direção: Solange Costa

##### 9. Regina Telles

Coreografia: "Lá no rio onde eu morei"  
Coreógrafa: Regina Telles  
Direção: Regina Telles

##### 10. Companhia Expressão Livre

Coreografia: Trecho do Espetáculo "Chegança"  
Coreógrafo: Tatiana Soares  
Direção: Tatiana Soares

##### 11. Ballet Olinda Saul

Coreografia: "Amor Maluco"  
Coreógrafo: Isaura Alves  
Direção: Olinda Saul

##### 12. Cia New Impacto de Dança

Coreografia: "O Nôdo Fantasma"  
Coreógrafo: Paulo Rogério Sousa  
Direção: Rogério Soares

##### 13. Companhia de Dança Flores do Cairo

Coreografia: "Um Passado de Desamor"  
Coreógrafo: Tatiana Soares  
Direção: Tatiana Soares

##### 14. Espaço Dança

Coreografia: "O Bêbado"  
Coreógrafo: Milena Moreira  
Direção: Miriam Marques

##### 15. Colégio Batista

Coreografia: "Espers"  
Coreógrafo: Ana Carolina Araújo  
Direção: Ana Carolina Araújo

##### 16. Escola Arte Dança

Coreografia: "Center Stage"  
Coreógrafo: do Rêve Center Stage com adaptação Eliane Propp  
Direção: Eliane Propp

##### 17. Studio de Dança Clay Carlos

Coreografia: "Zou"  
Coreógrafo: Clay Carlos  
Direção: Clay Carlos

##### 18. Grupo Isadora Duncan

Coreografia: "A Vingança de Salomé"  
Coreógrafo: Vanda Cardoso  
Direção: Vanda Cardoso

##### 19. Grupo de Dança Santa Teresa - GDAST

Coreografia: Fragmentos do Espetáculo "Pílulas"  
Coreógrafo: Isolina Borges  
Direção: Isolina Borges

##### 20. Núcleo de Ginástica Professor Dimas (NPGD)

Coreografia: "O Hip Hop e o Barbaço"  
Coreógrafos: Wilson Silva e Jackson Magno  
Direção: Artística: Wilson Silva e Jackson Magno

##### 21. Companhia de Dança Soraya Lira

Coreografia: "Caculia"  
Coreógrafo: Soraya Lira  
Direção: Soraya Lira

##### 22. Escola Reino Infantil

Coreografia: "Alma de Criança"  
Coreógrafo: Milena Moreira  
Direção: Milena Moreira

##### 23. Cia Nou e Shams

Coreografia: "Cia Nou e Shams"  
Coreógrafo: Solange Costa  
Direção: Solange Costa

##### 24. Escola Arte Dança

Coreografia: "La Fille au Garçon"  
Coreógrafo: Frédéric Ashton com adaptação Eliane Propp  
Direção: Eliane Propp

##### 25. Cia Street Master de Dança

Coreografia: "Auto Reversa"  
Coreógrafos: Rubem Santos e Rubensilton Soares  
Direção: Rubem Santos

### PROGRAMAÇÃO DE CONVIDADOS SÁBADO DIA 28 ÀS 20:00 H

#### APRESENTAÇÃO DO VÍDEO DO GRUPO DEMENTUBA)

##### ALIANA GONÇALVES E JOSUÉ MOURA

Coreografia: "Bastardo"  
Coreógrafo: Josué Moura  
Bailarinos: Aliana Gonçalves e Josué Moura

##### BALE DA CIDADE DE NATAL

Coreografia: "No Caminho de Casa"  
Direção e Coreografia: Antônia Marques  
Bailarinos: Anaís França, Francine Godinho e João Alexandre

##### DUDA BRAZ E MARCELO PEREIRA

Coreografia: "GISELE", versão moderna  
Coreógrafo: Marcelo Pereira  
Bailarinos: Duda Braz e Marcelo Pereira

##### CARLA SILVEIRA

Coreografia: "Equilíbrio e Força"  
Coreógrafo: Carla Silveira  
Bailarina: Carla Silveira

##### SÓ HOMENS CIA DE DANÇA

Coreografia: "Praia Lim"  
Direção: José Nascimento  
Coreógrafo: José Nascimento  
Bailarinos: Adriano Alves, José Nascimento e Kleo de Santa

##### BALE DA CIDADE DE NATAL

Coreografia: "Quando nos encontramos as rosas se abraçaram"  
Direção e Coreografia: Antônia Marques  
Bailarinos: Cláudia Rêgo e João Alexandre

##### MARCELO PEREIRA

Coreografia: "Sina de Mim"  
Coreógrafo: Marcelo Pereira  
Bailarino: Marcelo Pereira

##### VIRTUAL CIA DE DANÇA

Coreografia: "Região"  
Direção e Coreografia: Marcelo Zamora  
Interprete: Cláudio Fernando Puzzi

##### KARINA DIAS E RENÉ SALAZAR

Coreografia: "Diana e Acteon"  
Bailarinos: Karina Dias e René Salazar

### Apresentações dos grupos, escolas e bailarinos independentes Dia 29 de Abril DOMINGO Horário 16:00hs

#### APRESENTAÇÃO DO VÍDEO DO GRUPO DEMENTUBA)

##### 1. Sacerdotal Cia de Dança

Coreografia: "Conversa Íntima"  
Coreógrafo: Clio Júnior  
Direção: Carlos Kenna

##### 2. Cia Arte Dança

Coreografia: Trechos do espetáculo "Varais"  
Coreógrafo: Karla Araújo  
Direção: Karla Araújo

##### 3. Cia de Dança Marco Passos de Balé

Coreografia: "As Faces da Periferia: Dança e Sedução"  
Coreógrafo: Cláudia Rêgo e Jorge Santos  
Direção: Cláudia Rêgo

##### 4. Companhia de Dança prof. Soraya Lira

Grupo: Ana Branca  
Coreógrafo: Soraya Lira  
Direção: Soraya Lira

##### 5. Escola de Dança Studium Belas Art's

Coreografia: Pas-de-deux Água Fina  
Coreógrafos: Ulisses Santos e Vanessa Carvalho  
Direção: Ulisses Santos e Vanessa Carvalho

##### 6. Grupo de Dança Afro Abanã/CCN-MA

Coreografia: "Ossada"  
Coreógrafa: Joana Carla Alves  
Bailarinos: Aliana Gonçalves e Josué Moura

##### 7. Grupo Força Ativa Crew

Coreografia: "Sua Verdade"  
Coreógrafo: "Fragmentos"  
Coreógrafos: Rubem Santos e Rubensilton Soares  
Direção: Julia Emilia

##### 8. Grupo Teatro Dança

Coreografia: Fragmentos do Espetáculo "Alma Nova"  
Coreógrafo: Julia Emilia  
Direção: Julia Emilia

##### 9. Cia Nou e Shams

Coreografia: "Daf"  
Coreógrafo: Solange Costa  
Direção: Solange Costa

##### 10. Ballet Olinda Saul

Coreografia: "Albatroz"  
Coreógrafo: Olinda Saul  
Direção: Olinda Saul

##### 11. Cia Street Master de Dança

Coreografia: "Bela"  
Coreógrafos: Rubem Santos e Rubensilton Soares  
Direção: Rubem Santos

##### 12. Núcleo de Ginástica Professor Dimas (NPGD)

Coreografia: "Caminhão no Ar"  
Coreógrafos: Wilson Silva e Jackson Magno  
Direção: Artística: Wilson Silva e Jackson Magno

##### 13. Studio de Dança Clay Carlos

Coreografia: "Zou"  
Coreógrafo: Clay Carlos  
Direção: Clay Carlos

##### 14. Companhia de Dança Flores do Cairo

Coreografia: "Espalho/Passado"  
Coreógrafo: Tatiana Soares  
Direção: Tatiana Soares

##### 15. Grupo Kinestera

Coreografia: "Albatroz"  
Coreógrafos: Cláudia Caldas  
Direção: Alton Campos

##### 16. Escola Reino Infantil

Coreografia: "Cianó"  
Coreógrafo: Milena Moreira  
Direção: Milena Moreira

##### 17. Ballet Olinda Saul

Direção: Olinda Saul  
Coreografia: "Kiss"  
Bailarino: Anderson Dutra

##### 18. Cia Nou e Shams

Coreografia: "Sina"  
Coreógrafo: Solange Costa  
Direção: Solange Costa

##### 19. The Angels

Direção: Gustavo Dornelli  
Coreografia: "Fala O Vê Faltou"  
Coreógrafo: Nilson da Silva

##### 20. Grupo Isadora Duncan

Direção: Vanda Cardoso  
Coreografia: "Os Deuses, Tu Danças"  
Coreógrafo: Vanda Cardoso

##### 21. Cia Chiquititas

Direção: Carlos Eduardo Costa  
Coreógrafo: "Bastardo"  
Coreógrafo: Carlos Eduardo Costa

##### 22. Companhia Expressão Livre

Coreografia: Trechos do espetáculo "Chegança"  
Coreógrafo: Tatiana Soares  
Direção: Tatiana Soares

### PROGRAMAÇÃO DE CONVIDADOS DOMINGO DIA 29 ÀS 20:00 H

#### APRESENTAÇÃO DO VÍDEO DO GRUPO DEMENTUBA)

##### KARINA DIAS

Coreografia: "... e foi de mariposa"  
Musica: Hip Hop  
Coreógrafo: Olinda Saul  
Bailarina: Karina Dias

##### VIRTUAL CIA DE DANÇA

Coreografia: "Região"  
Direção e Coreografia: Marcelo Zamora  
Interprete: Cláudio Fernando Puzzi

##### BALLET OLINDA SAUL

Coreografia: "Bastardo"  
Direção: Olinda Saul  
Coreógrafo: Olinda Saul, letra e original de A. Buzoni

##### DUDA BRAZ E MARCELO PEREIRA

Coreografia: "Carmem", versão moderna  
Coreógrafo: Marcelo Pereira  
Bailarinos: Duda Braz e Marcelo Pereira

##### BALE DA CIDADE DE NATAL

Coreografia: "Quando nos encontramos as rosas se abraçaram"  
Direção e Coreografia: Antônia Marques  
Bailarinos: Cláudia Rêgo e João Alexandre

##### SÓ HOMENS CIA DE DANÇA

Coreografia: "Praia Lim"  
Direção: José Nascimento  
Coreógrafo: José Nascimento  
Bailarinos: Adriano Alves, José Nascimento, Kleo de Santa e Samuel Alves

##### ALIANA GONÇALVES E JOSUÉ MOURA

Coreografia: "Bastardo"  
Coreógrafo: Josué Moura  
Bailarinos: Aliana Gonçalves e Josué Moura

##### CARLA SILVEIRA

Direção: Carla Silveira  
Coreografia: "Bastardo"  
Bailarina: Carla Silveira

##### DUDA BRAZ

Coreografia: "Bastardo"  
Coreógrafo: Marcelo Pereira  
Bailarina: Duda Braz

##### BALE DA CIDADE DE NATAL

Coreografia: "Quando nos encontramos as rosas se abraçaram"  
Direção e Coreografia: Antônia Marques  
Bailarinos: Cláudia Rêgo, Francine Godinho e João Alexandre

##### KARINA DIAS E RENÉ SALAZAR

Coreografia: "Cianó"  
Coreógrafo: Nilson da Silva  
Bailarinos: Karina Dias e René Salazar

### COMISSÃO ARTÍSTICA DO TEATRO ARTHUR AZEVEDO SEGMENTO DANÇA

**ABELARDO TELES:** Graduação em Educação Física na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Dança, coreógrafo bailarino do Teatro de Dança. Formação em dança clássica contemporânea com professores nacionais e internacionais.

**ESTIVILTO VIANA:** Ator, bailarino e propagador da Dança Moderna - Cia de Artes, Estudos Ballet Clássico em Olinda Saul há 16 anos. Iniciação e treinamento: Sings, Expressão e Ballet com Cia de Olinda. Intercâmbio com Danza Moderna e treinamento com o Grupo LUMI (Luzes Interdisciplinadas de Pesquisa Teatral - Luzes 3D) há 10 anos.

**OLINDA SAUL:** Formação Superior em Dança na Escola Casa de São João, Mestre de Ballet Clássico, coreógrafo, diretor do Ballet Olinda Saul, coordenador do Projeto Dança Olinda, prêmio e Festival nacional e internacional.

**ASSISTENTE DA COMISSÃO:** Artilson Ferreira, Rogério Dias e Rosa Evertson

**EXPOSIÇÃO:** Chico Coimbra

**ASSESSORIA DE IMPRENSA:** Luciana Brandão

**EQUIPE DE APOIO:** Denilson Neves, Raquel Telles, Inês Brito, Igor Nascimento, Antonio Marques e Lucas Marques.

o 23 a 29 de abril

OFICINAS

CONTEMPORÂNEO I - INTERMEDIÁRIO / AVANÇADO
Professor: Marcelo Pereira
Local: Sala de Dança TAA
Horário: 09:00 h

CONTEMPORÂNEO II - INICIANTE
Professor: Ailton Tenório
Local: Sala de Dança TAA
Horário: 11:00 h

CONTEMPORÂNEO III INTERMEDIÁRIO / AVANÇADO
Professor: Ailton Tenório
Local: Sala de Dança TAA
Horário: 17:00 h

CLÁSSICO I - INICIANTE
Professora: Karina Dias
Local: Sala de Dança TAA
Horário: 15:00 h

CLÁSSICO II - INTERMEDIÁRIO
Professor: Renê Salazar
Local: Sala de Dança TAA
Horário: 13:00 h

JAZZ I - INTERMEDIÁRIO
Professor: Fran Mello
Local: Sala de Dança do Odylo Costa Filho
Horário: 15:00 h

JAZZ II - INICIANTE
Professor: Fran Mello
Local: Salão Versátil TAA
Horário: 09:00 h

DANÇA DO VENTRE
Professora: Carla Silveira
Local: Sala de Dança TAA
Horário: 18:30 h

COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA
Professor: Ailton Tenório
Local: Salão Versátil TAA
Horário: 15:00 h

DANÇA - TEATRO
Professor: Erivaldo Viana
Local: Salão Versátil TAA
Horário: 13:00 h

PAS-DE-DEUX
Professora: Duda Bráz
Local: Salão Versátil TAA
Horário: 18:30 h

PILATES
Professora: Ana Paula Moreira
Local: Salão Versátil TAA
Horário: 18:30 h

STREET DANCE I
Professor: Marcelo Cirino
Local: Sala de Dança do Odylo Costa Filho
Horário: 09:00 h

STREET DANCE II
Professor: Marcelo Cirino
Local: Sala de Dança do Odylo Costa Filho
Horário: 13:00 h

STREET DANCE III
Professor: Marcelo Cirino
Local: Sala de Dança do Odylo Costa Filho
Horário: 17:00 h

DANÇA DE SALÃO
Professor: Josué Moura
Local: Sala de Dança do Odylo Costa Filho
Horário: 13:00 h

BALLET AÉREO
Professor: Fernando Pulzi
Local: Espaço aberto do Odylo Costa Filho
Horário: 13:00 h

OFICINA EXTRA
GRUPO DIMENTI (DANÇA-TEATRO)
O DIMENTI PARTICIPA DA II SEMANA
MARANHENSE DE DANÇA GRAÇAS A UMA
PARCERIA COM A CARAVANA FUNARTE DE
CIRCULAÇÃO NACIONAL.COM O PATROCÍNIO DA
PETROBRÁS.

Local: Sala de Dança TAA
Dia: 28/04 - sábado
Horário: 10:00 as 13:00h

PROFESSORES E BAILARINOS CONVIDADOS

AIRTON TENÓRIO
Bailarino, coreógrafo e professor de dança. Começou sua carreira na câmera em Recife...

FERNANDO PULZI
Tive como formação a E.M.A. Escola Municipal de Artes de São José do Rio Preto...

DUDA BRÁZ
Formada pela Escola Municipal de Bailados SP e Graduada em Artes Cênicas SP. Tendo participado dos principais festivais nacionais...

MARCELO CIRINO
Diretor e Coreógrafo do Primeiro Grupo profissional. DANÇA DE RUA DO BRASIL, de Santos/SP...

JOSUÉ MOURA
Há 11 anos como professor de dança de salão, tendo trabalhado com alguns dos maiores nomes da dança de salão nacional e internacional...

ANA PAULA MOREIRA
Ana Paula Moreira é bailarina e coreógrafa. Graduada em Licenciatura em Dança e Dançatrop Profissional pela Universidade Federal de Bahia...

KARINA DIAS
Nascida no Rio de Janeiro começou seus estudos na Escola Estadual de Dança Maria Oliveira (ex-cola oficial do TMRJ)...

ERIVELTO VIANNA
Iniciou em São Luis em 1991 licenciando bail clássico com Orla Saul e depois com Antonio Gaspar...

CARLA SILVEIRA
Carla Silveira dedica-se à arte da dança do ventre e danças árabes desde março de 1995...

RENÊ SALAZAR
Pavlista, teve como seu principal mestre Rosal Rodrigues. Graduação e Anny de Almeida...

FRAN MELLO
Maranhense formado pelo Ballet Orla Saul no Maranhão e pelo Centro Mineiro de Danças Clássicas em Belo Horizonte...

MARCELO PEREIRA
Marcelo Pereira, natural de Recife - PE, iniciou sua carreira como atleta de Ginástica Olímpica...

"EXPOSIÇÃO PERMANENTE "GERALDO LAFONT", HOMENAGEADO DO EVENTO. DIAS 23 A 29 DE ABRIL HALL DO TEATRO ARTUR AZEVEDO



## APÊNDICE 01

<b>QUADRO DE OFICINA</b>
--------------------------

<b>OFICINAS OFERECIDAS NA II SEMANA MARANHENSE DE DANÇA</b>
CONTEMPORÂNEO INTER/AVANÇ
CONTEMPORÂNEO INICIANTE-
CLÁSSICO INICIANTE
CLÁSSICO P/MULHERES
CONTEMPORÂNEO INTER/AVANÇ
DANÇA DO VENTRE -
JAZZ 2 -
COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA
CLÁSSICO P/HOMENS
PAS- DE -DEUX
PILATES -
STREET DANCE I
STREET DANCE II
JAZZ 1 -
STREET DANCE III
DANÇA DE SALÃO
BALLET AÉREO-

Quadro 01. Oficinas oferecidas na Semana maranhense de dança 2007<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Fonte: Teatro Arthur Azevedo<sup>40</sup> “Arquivo de Divisão de Memória”

## APÊNDICE 02

**QUADRO SINOPTICO ELABORADO POR MEIO DO MAPEAMENTO DAS DANÇAS POPULARES DE SÃO LUÍS, CADASTRADAS ENTRE 2002/3 EM INSTITUIÇÃO DE CULTURA (CENTRO DE CULTURA POPULAR ) DO ESTADO DO MARANHÃO**

<b>TIPO DE DANÇA</b>	<b>ESTILO</b>	<b>Nº</b>	<b>SOTAQUE</b>
Portuguesa		68	
Quadrilha		64	
Côco		10	
Boiadeiro		22	
Cacuriá		33	
Bumba meu boi		41	Orquestra
Bumba meu boi		35	Matraca
Bumba meu boi		46	Baixada
Bumba meu boi		03	Costa de mão
Bumba meu boi	terreiro	118	Variado
Tambor de crioula		24	
Variadas	Alternativas	73	

Quadro 02- A classificação acima estabelecida é determinada pelo órgão aonde foi colhido os dados para a pesquisa.

### APÊNDICE 03

QUADRO SINOPTICO ELABORADO POR MEIO DO MAPEAMENTO DOS GRUPOS, COMPANHIAS E ESCOLAS DE DANÇAS ACADÊMICAS DE SÃO LUÍS, CADASTRADAS NO ANO DE 2006 EM INSTITUIÇÃO DE CULTURA (DIVISÃO DE MEMÓRIA DO TEATRO ARTHUR AZEVEDO) DO ESTADO DO MARANHÃO

<b>DISCRIM</b>	<b>ESTILO</b>
GRUPOS	Clássico
GRUPOS	Afro
GRUPOS	Contemp.
COMPANHIAS	Contemp.
COMPANHIAS	Popul
ESCOLAS	

Quadro 03- A classificação acima estabelecida é determinada pelo órgão onde foi colhido os dados para a pesquisa.

Por motivo dos arquivos pesquisados estarem incompletos não foi possível fechar o quadro. Este espaço é o único na cidade que disponibiliza tais dados para esse tipo de pesquisa. Segundo a secretária do setor por ser um espaço construído recentemente (criado em 2006 na gestão da diretora Nerine Lobão), ainda não tiveram tempo para elaborar uma ficha padrão para as inscrições dos grupos em períodos de eventos. Este é um dos motivos que faz com que este quadro esteja incompleto.

## APÊNDICE 04

### ROTEIRO DE ENTREVISTA

- I. Dados de Identificação do entrevistado: sexo, idade, residência, formação acadêmica e formação profissional.
  
- II. Trajetória de vida na dança: quando iniciou a prática da dança, com que idade iniciou a dançar, que tipo de dança praticou e pratica, como foi sua iniciação na dança, quais os grupos ou companhias que já fez parte, há quanto tempo dança.
  
- III. A dança na sua vida: a dança como uma profissão, como passou a fazer parte da companhia, o que leva a continuar a dançar, como sente seu corpo na dança, como ver o profissional da dança, a importância do teatro para quem dança, como se dão as relações entre os integrantes do grupo, como sente trabalhar o corpo utilizando o clássico e o contemporâneo.
  
- IV. Expectativas: o que faz além da dança, outras linguagens artísticas já vivenciadas, como conciliam a dança e a vida profissional.