

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Faculdade Nacional de Direito

“MAS VOCÊ TRABALHA COM O QUÊ?”:
A profissionalização dos dançarinos de salão

ISIS LUCCHESI PETEREIT

Rio de Janeiro
2019/2

ISIS LUCCHESI PETEREIT

“MAS VOCÊ TRABALHA COM O QUÊ?”:

A profissionalização dos dançarinos de salão

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação da **Professora Dr^a Carolina Pereira Lins Mesquita.**

Rio de Janeiro

2019/2

Isis Lucchesi Petereit

**“MAS VOCÊ TRABALHA COM O QUÊ?”:
A profissionalização dos dançarinos de salão**

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação da **Professora Dr^a Carolina Pereira Lins Mesquita.**

Data da Aprovação: __ / __ / ____.

Banca Examinadora:

Prof^a. Carolina Pereira Lins Mesquita – FND/UFRJ (Orientadora)

Prof. José Roberto Franco Xavier – PPGD/FND/UFRJ (Banca Examinadora)

Prof^a. Carla Appollinário de Castro – PPGSD/UFF

Rio de Janeiro

2019/2

CIP - Catalogação na Publicação

P478? Petereit, Isis Lucchesi
"Mas você trabalha com o quê?": A
profissionalização dos dançarinos de salão / Isis
Lucchesi Petereit. -- Rio de Janeiro, 2019.
71 f.

Orientadora: Carolina Pereira Lins Mesquita.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
Nacional de Direito, Bacharel em Direito, 2019.

1. Regulamentação profissional. 2. Sociologia das
profissões. 3. Dança de salão. I. Mesquita, Carolina
Pereira Lins, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos Orixás e toda espiritualidade que me acompanha e me guia, dando forças para trilhar o meu caminho e florescendo a ancestralidade que habita em mim.

À minha mãe Isabel, grande guerreira e protetora. meu começo, meio e fim. Obrigada pelo apoio em minha construção acadêmica e individual e por ser a base de tudo o que sou. Se hoje estou aqui, é graças ao seu amor.

Ao meu pai Guilherme, pelo encorajamento e incentivo a prosseguir diante das dificuldades.

À Flávia, parceira na vida e na dança e companheira incansável durante todo o processo de escrita. Obrigada pelas críticas e contribuições essenciais na construção deste trabalho, pelo protagonismo em meu despertar artístico, por me encorajar na conquista dos meus (e nossos) e pelo amor corajoso. Tão importante quanto escolher o caminho é escolher com quem seguir.

Às minhas grandes companheiras durante a faculdade, Natália e Francis, que me fizeram seguir em frente diante de uma formação desestimulante e contraditória e que são meus maiores sopros de esperança no exercício da advocacia.

As minhas amigas de faculdade Iana e Janaína, por compartilharem as dores e alegrias em cada etapa de nossa formação.

Aos meus chefes do Jurídico Trabalhista da CEDAE, Alina, Rachel, Andrea, Roberta, Rosana, Kyssya, Beatriz e Thiago, essenciais em minha construção profissional e no despertar de minha paixão pelo Direito do Trabalho.

Aos meus companheiros de trabalho Leonardo e Fernanda por partilharem as adversidades do dia a dia.

À minha mãe de santo Camila pelos ensinamentos do axé.

Aos meus mestres que me abriram portas, acreditaram no meu potencial e me ensinaram o ofício da dança de salão. Rachel Mesquita, Carlos Bolacha e Ana Paula Pereira, vocês são minha maior referência!

Aos entrevistados, pela disponibilidade e confiança na realização desta pesquisa.

À minha orientadora Carolina, fonte de inspiração, por acreditar em mim mesmo durante os processos de resistência na realização deste trabalho. Obrigada pelo

encorajamento, pelos brilhantes ensinamentos e por ressignificar a representação do Direito em minha vida.

A todos os artistas desviantes e às mulheres sambistas que vieram antes de mim e que mantiveram viva a luta por reconhecimento e voz.

RESUMO

A presente pesquisa tem o propósito de desenvolver um debate crítico a partir da análise da construção identitária profissional de dançarinos de salão no Brasil, em virtude da ausência de uma formação institucional e de certificação, bem como identificar os caminhos que a prática profissional desta atividade tem percorrido. Diante da realidade brasileira de desvalorização da cultura, apesar de movimentar a economia, os profissionais de dança de salão são invisibilizados, enquanto indivíduos profissionalizados. A pesquisa foi desenvolvida em contexto de proximidade da investigadora com os sujeitos observados, rompendo, assim, com a tradição da imparcialidade e da neutralidade de investigações científicas. A partir de uma incontestável familiaridade com o objeto, foram realizadas entrevistas com dançarinos de salão objetivando compreender como se dá o processo de profissionalização neste meio. A justificativa deste estudo deve-se à escassez de pesquisas e documentações históricas quanto à dança de salão, inclusive em seu aspecto laboral. Os resultados alcançados apontam para uma construção profissional em dança de salão baseada majoritariamente na prática e no conhecimento empírico, seguindo o contrafluxo da profissionalização de outras áreas de conhecimento.

Palavras chaves: Regulamentação profissional. Dançarinos de salão. Sociologia das profissões.

ABSTRACT

This research aims to develop a critical debate based on the analysis of the professional identity construction of ballroom dancers in Brazil, due to the lack of institutional training and certification, as well as to identify the paths that the professional practice of this activity has during past years. Faced with the Brazilian reality of devaluation of culture, despite moving the economy, ballroom dance professionals are invisible as professionalized individuals. This research was elaborated in the context of the researcher's proximity to the observed subjects, thus breaking with the tradition of impartiality and neutrality of scientific investigations. From an undeniable familiarity with my subjects, I conducted interviews with ballroom dancers seeking to understand how the professionalization process takes place in this area. The justification for this study is the lack of research and historical documentation regarding ballroom dancing, including its work aspects. The results point to a professional construction in ballroom dance based mainly on practice and empirical knowledge, following the counterflow of professionalization of other areas of knowledge.

Keywords: Professional regulation. Ballroom Dancers. Sociology of the professions.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A SOCIOLOGIA DAS PROFISSÕES	16
2.1 As contribuições acerca das profissões: uma revisão de literatura das teorias da Sociologia das Profissões e do Desvio.....	16
3 A DANÇA DE SALÃO.....	25
3.1 Um resumo da história da dança de salão no Brasil.....	25
3.2 O ensino e a formação profissional em dança no Brasil.....	29
3.3 A construção da figura do malandro e sua influência no Samba de Gafieira.....	32
4 A PESQUISA.....	34
4.1 Estudando o familiar: pode uma dançarina pesquisar sobre dança?: Algumas reflexões metodológicas.....	34
4.2 A metodologia utilizada para realização da pesquisa.....	36
4.3 A profissionalização a partir do olhar de dançarinos de salão: a análise das entrevistas.....	37
5 CONCLUSÃO.....	67
REFERÊNCIAS	70

1 INTRODUÇÃO

Certa vez, conversando com colegas do trabalho no horário de almoço, todos estudantes de Direito ou advogados formados, falávamos sobre uma advogada de nosso setor e os recentes comentários que questionavam o seu conhecimento técnico para o cargo de confiança que ocupava. “Ela é incompetente e burra”; “não sabe nem os prazos dos recursos trabalhistas”, diziam. Em meio ao diálogo, eis que surge o seguinte comentário: “ela não tinha que ter feito Direito, tinha que ser dançarina”. A conversa prosseguiu, perpassou por outros inúmeros assuntos, o almoço acabou e todos retornaram aos seus postos de trabalho normalmente. E eu ali, camuflada pelas roupas sociais e pela formalidade e rigidez do Direito, senti-me violentada. Apesar da aparência solene, das palavras difíceis e da racionalidade que o mundo jurídico me exige, carrego em mim desde que me entendo por gente, o que costumam chamar de “alma de artista”. Na verdade, mais do que artista, uma artista dançarina!

Desde muito nova fui estimulada por minha mãe a fazer atividades artísticas. Iniciei nas aulas de ballet, participei de um projeto social de danças de salão para crianças, fiz aulas de circo, teatro, sapateado e danças populares. Mesmo praticando outros estilos de dança até hoje, profissionalizei-me como dançarina de salão, e especializei-me em Samba da Gafieira. Todavia, tanto o título de profissional quanto de especialista não me foram atribuídos por qualquer instituição de ensino reconhecida pelo Estado. São, na verdade, resultado da junção de três aspectos: a vivência, a visão externa (de participantes do grupo social) e a minha visão pessoal.

O primeiro deles contempla a minha vivência no meio da dança de salão e os anos de estudo aos quais me dediquei. Já fiz aulas em inúmeras academias de dança do Rio de Janeiro, com profissionais de diferentes estilos e que passaram por distintos processos de formação. Ao longo de minha trajetória dançante, destaco a minha passagem pela “Cachanga do Malandro”, academia de dança localizada na Lapa, no Rio de Janeiro, e reconhecida como o berço do Samba de Gafieira. O dono e professor da escola, Carlos Bolacha, é reconhecido por outros praticantes da dança com o título de “mestre”, em virtude de sua importante contribuição ao desenvolvimento do estilo tradicional, com dinâmica e variações de figuras e seu resgate da essência do samba. Por anos,

acompanhei o Bolacha e a mestra Ana Paula Pereira (sua antiga parceira), em aulas, eventos, trabalhos e convívios sociais. Ainda, frequentei, rotineiramente, bailes de dança de salão, convivi de perto com grandes profissionais, e, como consequência, tanto em virtude da construção corporal que adquiri, como da vivência que tive na Cachanga, passei a ser considerada por outros praticantes como dançarina de samba.

Esta atribuição de significado “profissionalizante” externo, por participantes do grupo social, enquadra-se no segundo aspecto. Conforme a construção técnica da dança individual ocorre em um meio social, sempre em relação constante com outras pessoas em formação ou já entendidas como profissionais, ela está a todo o momento, sujeita a julgamentos de valor. Comentam sobre o seu desenvolvimento, sobre sua evolução e, criteriosamente, validam (ou não) sua competência e técnica. Nesse sentido, ser considerada dançarina de samba na visão de outras pessoas teve papel fundamental na construção da minha própria percepção sobre mim.

Por fim, o terceiro aspecto diz respeito à percepção pessoal sobre a construção da minha própria dança. E, ainda que seja um reconhecimento individual, trata-se de um processo que perpassa e é influenciado pelo meio lhe atribui o título de profissional, induzindo o indivíduo a se imaginar e se reconhecer como tal. A titulação pessoal e a titulação externa são duas faces de uma mesma moeda e que atuam juntas na profissionalização. Declarar-se como profissional não o fará profissional se outras pessoas não compartilharem da mesma visão sobre você, pois a validação pessoal atua em conjunto com a validação externa e com a validação quanto a formação prática que um indivíduo teve e que justificaria tais títulos. Como, por exemplo, considera-se por quantas e por quais academias de dança passou, quais os profissionais com quem estudou e quais trabalhos relevantes já realizou. Mas, não há qualquer tipo de ordem cronológica em relação aos três aspectos, todos atuam em um único emaranhado de tensões.

Apesar de desde muito nova sonhar em trabalhar com a dança, minha construção como profissional aconteceu simultaneamente à minha construção pessoal como adulta. A dança sempre fez parte de mim, mesmo nos momentos em que a abandonei, como na época de vestibular. Em meio às pressões sociais e à imaturidade da menina de 19 anos que fui, sem qualquer preparo para de imediato definir qual carreira trilharia pelo restante da vida, escolhi cursar Direito. Nessa época ainda era difícil me considerar uma

profissional de dança, tendo em vista que esse lugar me era questionado e negado frequentemente. Sempre ouvi de familiares que era essencial ter um emprego que me desse estabilidade financeira: “a vida já está difícil, você ainda quer viver de dança? Vai passar fome!” - eles diziam. Ou, então, asseguravam-me: “você pode dançar nas horas vagas.” Em meio a pressões familiares, tendo conhecimento da escassa regulamentação profissional no ensino da dança de salão no Brasil, vivenciei, ao longo do tempo, inseguranças e questionamentos pessoais constantes quanto a “viver de dança”. Como, por exemplo: “como apresentar-me como profissional e vender algum serviço, quando não há nada que ateste a minha aptidão para tal realização?”, “qual o valor econômico que um trabalho artístico tem?”, “como monetizar para garantia de minha própria subsistência uma construção artística que é subjetiva?”, “como escolher ‘viver de dança’ quando tenho como possibilidades inúmeras outras opções que parecem mais seguras e estáveis?”, “como priorizar a arte como trabalho quando a todo o momento impõem-se pressões sociais que tentam dissociar trabalho de realização pessoal e associá-lo exclusivamente a sucesso financeiro?”.

Atrelada à insegurança no âmbito financeiro, há também a insegurança gerada pela dependência que o dançarino tem de seu corpo para poder produzir o próprio sustento. Assim como jogadores de futebol, há a tendência que dançarinos de alta performance “se aposentem” mais cedo que outros tipos de profissionais, tendo em vista os limites corporais para o exercício do trabalho.

Todas as vezes que disse para mim mesma que eu deveria deixar os meus sonhos guardados, a dança me resgatou. Entre os inúmeros vai e vem, surgiram-me oportunidades de realizar trabalhos de grande relevância no mercado. Dentre eles, fui a primeira campeã do maior campeonato de Samba de Gafieira do mundo, fui contratada para dar aula em um *workshop* em Galícia, na Espanha, e participei do núcleo de dançarinos de uma novela em horário nobre, de uma grande emissora de televisão.

Hoje, a dançarina e a estudante de Direito são duas faces de uma mesma pessoa, mas que, por diversas vezes, parecem ter identidades completamente dissociadas. Para cursar Direito, necessitei despender horas de estudos por anos, abdicar de lazer e inúmeros desejos. Cursar uma graduação por cinco anos e passar no Exame de qualificação da OAB são caminhos para se fazer de alguém “um advogado”. Entretanto,

não deixa de ser necessário desenvolver a oratória, a escrita, aprofundar-se em conhecimentos técnicos, acompanhar as mudanças legislativas e jurisprudenciais, além de apurar uma série de outras habilidades. Porém, ao falar de dança, há o imaginário de que qualquer um que queira pode dançar. Tal afirmação contém uma ideia central de muito valor, pois exalta o caráter democrático da dança e o quanto ela pode ser acessível. Entretanto, carrega também um valor depreciativo, ao inferiorizar os conhecimentos oriundos da vivência e da prática.

O mundo jurídico carrega um prestígio social e econômico, em virtude do poder que o “conhecimento das leis” pode proporcionar, mas também por representar a “porta de entrada” a grandes carreiras como magistratura, defensoria ou promotoria. Além do mais, é uma das áreas com maior amplitude e diversidade de vagas em concursos públicos de altos salários. Como consequência, a formação em Direito é vista com bons olhos em nosso País.

Já o mundo artístico é marcado por uma desvalorização da cultura, evidenciada pela precariedade de investimentos públicos, como, por exemplo, a recente extinção do Ministério da Cultura (Minc) e sua transferência para uma Secretaria Especial dentro da estrutura do Ministério da Cidadania¹. O imaginário de que “artista é tudo vagabundo” e o papel contramare que a arte exerce no sistema capitalista contribuem para a desvalorização dos artistas profissionais.

Dançar também pressupõe estudo. São necessários ensaios, aulas e trabalhos de preparação corporal, além de desenvolver atributos como ritmo, consciência corporal, coordenação motora, musicalidade e resistência física. Nesse sentido, a fala daquele indivíduo que relacionou a suposta falta de competência de uma profissional de direito à sua aptidão à dançarina, traduz a falta de reconhecimento social do esforço e dedicação requeridos para seguir a carreira.

Em meio às duas identidades, estudante de Direito e dançarina de salão, despertou-me a curiosidade e o desejo em realizar esta pesquisa. Prestes a adquirir o diploma de “bacharel em Direito”, tendo o início dessa formação já reconhecida e legitimada perante o restante da sociedade, não tenho em minha formação (constante e

¹ A Lei 13.844, sancionada pelo presidente da República, Jair Bolsonaro, originada pela Medida Provisória nº 870/2019, estabeleceu uma nova organização dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios.

eterna) com a dança, nenhum papel que legitime ou ateste os meus conhecimentos. Assim como tantos outros dançarinos, na prática, isso não me faz “menos profissional”. Diante desse meandro que permeia uma sensação de insegurança e uma necessidade de provar a minha capacidade a todo o momento perante aqueles que não habitam ou visitam a bolha do mundo da dança, que comecei a questionar-me quanto ao processo de legitimação profissional dessa profissão com tantas especificidades. Para além do círculo no qual me encontro inserida, é certo que o Brasil é composto por inúmeros profissionais da dança que, apesar de movimentarem a economia, promoverem a cultura, nacional e internacionalmente, e formarem estudantes da dança, são invisibilizados, enquanto indivíduos profissionalizados, munidos de capacidade técnica e merecedores de remuneração e garantias trabalhistas.

Danço há, aproximadamente, quatorze anos e é a partir do meu olhar de dançarina e professora, que me debruço sobre o imaginário e as percepções dos dançarinos de salão a respeito de seus processos individuais de construção como profissionais de dança. É em um contexto de proximidade com os sujeitos observados e rompendo com a concepção que pressupõe a necessidade de distanciamento entre pesquisador e pesquisado, bem como de uma suposta neutralidade, que me utilizo da subjetividade e da sensibilidade como artista e do compromisso com o meu objeto de estudo, para realizar esta pesquisa.

Rompo, assim, com a tradição da imparcialidade e da neutralidade em investigações científicas, admitindo a provável presença de meus valores pessoais e da influência do intercâmbio com meu objeto de pesquisa. Mais que um envolvimento inevitável, disponho de incontestável familiaridade com meu objeto. Nesse sentido, a afetação, a subjetividade e a empatia que apresento exercem um papel central na realização desta pesquisa. É, portanto, a partir da correlação entre aproximação e distanciamento, que utilizo a metodologia desenvolvida por importantes antropólogos como Gilberto Velho (1987), Rachel Aisengart e Edlaine Gomes (2008) para debruçar-me sobre o familiar mundo dos profissionais de danças de salão, do qual faço parte.

Para tanto, faz-se necessário antes entender a Sociologia das Profissões, ou seja, como é socialmente e teoricamente construída a concepção de profissão. Ademais, imperioso o resgate histórico para compreender a origem da dança no Brasil, em especial, a dança de salão, e qual o espaço por ela ocupado na construção da identidade de um

povo por meio da cultura e do trabalho. O traçado histórico em si é capaz de justificar diversas das problemáticas enfrentadas até hoje pelos profissionais dançarinos. Realizei, também, entrevistas abertas, com perguntas pré-estruturadas, com quatro dançarinos de diferentes perfis e etapas profissionais distintas.

A partir do aporte bibliográfico da Sociologia das Profissões, dos estudos acerca das profissões desviantes desenvolvido por Howard Becker (2008) e das visões dos dançarinos de salão entrevistados, esta pesquisa objetiva desenvolver um debate crítico a partir da análise da construção identitária profissional de dançarinos de salão no Brasil, em virtude da ausência de uma formação institucional e de certificação correlata. Além das visões dos entrevistados, também apresento minhas contribuições como pesquisadora, em virtude de meu conhecimento empírico sobre o universo pesquisado.

Como consequência das interpretações sociais sobre arte, profissão e dança, o que existe é uma ausência de produções acadêmicas sobre a dança de salão, em todos os aspectos, mas, principalmente, a partir de sua perspectiva como trabalho. Hoje, a construção da história da dança de salão é alicerçada majoritariamente em relatos orais. Uma “história falada” passada pelos seus iguais ao longo dos anos, sem que houvesse uma análise de forma documentada. Assim, os caminhos que a prática profissional desta atividade tem percorrido são de conhecimento apenas dos atores sociais dançarinos, sem que haja qualquer tipo de estudo ou aporte científico. Portanto, há uma ampla lacuna a ser preenchida. Se, por um lado, a dança carece de atenção científica, por outro, é possível constatar que o mercado da dança de salão vem crescendo mundialmente de maneira exponencial. Como exemplo cito a grandiosa quantidade de eventos de dança de salão em diversos países, que contam inclusive com a participação de profissionais de dança brasileiros, o crescente interesse de estrangeiros em aprender e aperfeiçoar-se na modalidade, bem como o reconhecimento da mídia e o acolhimento do público das competições como fonte de entretenimento, graças à globalização e ao advento da tecnologia.

Finalmente, outra motivação importante para esta pesquisa está presente no fato de que a dança de salão abarca estilos de dança genuinamente brasileiros que são

relevantes na cultura nacional. A Lambada², seguida do Zouk Brasileiro³, o Samba de Gafieira⁴ e o Forró⁵ são estilos de dança que refletem características de nosso povo, componentes da “brasilidade”. Dessa forma, a dança de salão exerce uma função cultural indispensável e carece de aprofundamento acadêmico e de reconhecimento.

² A Lambada é um gênero musical com origens na Região Norte do Brasil e uma modalidade de dança. É resultante da fusão de ritmos como o forró e o carimbó, já existentes no Brasil e caracteriza-se como uma dança alegre e sensual.

³ A música teve origem nas ilhas caribenhas Martinica e Guadalupe. Já a dança do Zouk brasileiro é oriunda da Lambada, com um andamento mais lento.

⁴ O Samba de Gafieira é um estilo de dança oriundo do Maxixe, genuinamente brasileiro. Gafieira é originalmente, a nomenclatura referente aos locais onde esse samba surgiu, onde também eram tocados outros gêneros musicais.

⁵ O Forró é um estilo de dança e um gênero musical genuinamente brasileiro, de origem nordestina, caracterizado pelo arrastar dos pés.

2 A SOCIOLOGIA DAS PROFISSÕES

2.1 As contribuições acerca das profissões: uma revisão da literatura das teorias da Sociologia das Profissões e do Desvio

O processo de profissionalização é objeto de estudo da sociologia desde o seu início, sendo a esfera profissional, um aspecto importante para as sociedades modernas (ANGELIN, 2010). Atualmente, de acordo com Santos (2011), o campo da sociologia das profissões é considerado como autônomo em relação à sociologia, à medida que tem metodologia e autores próprios. Tanto é assim que o campo da sociologia das profissões apresenta vertentes, quais sejam: o funcionalismo, o interacionismo e o weberianismo.

Para os autores funcionalistas, a profissionalização seria consequência da modernização social. Nesse sentido, a teoria Durkheimiana⁶ aponta, por exemplo, que “o desenvolvimento da divisão do trabalho era a base da organização e identificação de grupos sociais” (SANTOS, 2011, p. 26). Observa-se, então, que, para os autores dessa vertente, é fundamental que sejam delineadas técnicas específicas e fundamentadas, bem como uma formação especializada, para que seja de fato definida uma profissão. Por conseguinte, para os funcionalistas, as profissões seriam um resultado natural do processo evolutivo da modernidade, de modo que defendiam que a mão de obra não qualificada viria a ser substituída, progressivamente, pelos profissionais. Assim, os “não qualificados” estariam fadados à extinção (SANTOS, 2011).

Parsons acrescentou às construções de Durkheim e outros autores funcionalistas a influência da relação profissional-cliente à sociologia das profissões, “ressaltando que a sociedade necessita do trabalho dos diferentes grupos profissionais” e as profissões atendem tais necessidades (PARSONS *apud* SANTOS, 2011, p. 26). Há, portanto, na relação profissional-cliente, uma dependência, à medida que o cliente necessita do conhecimento técnico-científico do profissional e, do mesmo modo, o profissional precisa ter clientes, de modo que a profissão apresente uma característica utilitarista (DUBAR *apud* ANGELIN, 2010).

⁶ David Émile Durkheim foi um importante sociólogo, considerado funcionalista. Uma de suas contribuições importantes foi a proposição de um método científico autônomo para a Sociologia.

A contribuição de Parsons para o funcionalismo vai adiante, ao passo que acrescenta a importância da educação ao processo de profissionalização, ao considerar a universidade moderna como base das profissões (PARSONS *apud* SANTOS, 2011). Parsons faz uma diferenciação entre profissões e ocupações, de modo que nem toda ocupação seria uma profissão, visto que as diferenças entre prestígio, remuneração e autonomia estariam diretamente ligadas à competência profissional (SANTOS, 2011).

Na mesma toada, Dubar, em suas contribuições para a teoria funcionalista, apresenta que antes da criação das universidades, todos os tipos de trabalho pertenciam a uma mesma organização corporativa, fossem eles das artes liberais ou das artes mecânicas. Com a multiplicação das universidades no século XIII, houve uma separação entre profissão e ofício, de modo que as profissões eram ensinadas nas universidades, originavam-se das artes liberais e caracterizavam-se por um conhecimento técnico-científico, sendo então associadas ao nobre. Já os ofícios, originavam-se das artes mecânicas e caracterizavam-se por um conhecimento prático, sendo então associados a partes do corpo como mãos e braços (DUBAR *apud* ANGELIN, 2010).

Utilizando a ideia trazida por Parsons da socialização dos profissionais, outro importante sociólogo funcionalista, chamado Robert Merton, propõe que o diploma cumpriria a função de distinguir os profissionais dos não profissionais, havendo, portanto, uma hierarquização entre eles (SANTOS, 2011). O diploma iguala os diplomados e diferencia-se dos não profissionais. Uma formação profissional cumpriria a função de socializar os futuros profissionais conforme os valores necessários (SANTOS, 2011). Nesse sentido, para a teoria funcionalista, de acordo com inúmeros teóricos que adotaram esta corrente, a profissão representa um modelo superior aos ofícios e a ocupação. Para os funcionalistas, para ser considerada profissão uma atividade necessita apresentar um conjunto de atributos que a diferenciariam das ocupações (ANGELIN, 2010).

A teoria funcionalista atenta-se também ao mecanismo das “Associações Profissionais”, à medida que cumprem a função de garantir o controle ocupacional, a semelhança do que ocorre com a Ordem dos Advogados do Brasil. Assim, atuam no processo de auto regulação das profissões a partir de um consenso normativo, de características e atributos considerados comuns às profissões (ANGELIN, 2010).

As teorias funcionalistas sofreram inúmeras críticas, dentre outros aspectos, por não atribuírem relação entre os atributos constituintes da profissão, na medida em que apenas os enumera e hierarquiza, e por não fazerem nenhum recorte cultural nem apresentarem uma perspectiva histórica, generalizando experiências particulares (ANGELIN, 2010).

Na perspectiva interacionista, originada na Escola de Chicago, Hughes utiliza as religiões para trazer uma nova abordagem às profissões, de modo que considera que há profissões que desempenham funções essenciais, sendo consideradas como sagradas, e profissões que desempenham funções secundárias na sociedade (SANTOS, 2011). Em Hughes há separação das funções essenciais, tidas como sagradas, das funções secundárias, tidas como profanas, já que apresentam a “divisão moral do trabalho”, tendo como base o “diploma”, que funciona como uma espécie de autorização legal para o exercício de uma profissão, e o “mandato”, que seria a “obrigação legal de assegurar uma função específica” (HUGHES *apud* ANGELIN, 2010).

Para Hughes, no profissionalismo faz-se necessária a existência de instituições competentes que impeçam a realização de atividades profissionais daqueles que não possuem o diploma ou o mandato, de modo que a sociedade regule o exercício profissional a partir da concessão de licença para atuação (ANGELIN, 2010; SANTOS, 2011).

Nas décadas de 70 e 80, novas correntes de caráter misto surgiram no campo da sociologia das profissões, destacando-se as contribuições de Eliot Freidson (ANGELIN, 2010). Para Freidson (1996), nenhuma teoria pode basear-se exclusivamente nas profissões reconhecidas oficialmente, desconsiderando os trabalhos atuantes na economia informal, tendo em vista que muitas profissões tiveram origem na informalidade. Assim, Freidson ressalta que há aqueles trabalhos realizados em casa ou na comunidade, muitas vezes não reconhecidos como trabalho, há aqueles não reconhecidos por não serem formalmente recompensados ou por não serem realizados em tempo integral. Há também aqueles pagos e realizados em tempo integral, mas que permanecem à margem por serem informais e outros desempenhados na economia oficial (FREIDSON, 1996).

O mais importante na análise da distinção entre profissões oficializadas para Freidson (1996), são os conhecimentos e habilidades que se considera como requisito

para a realização do trabalho. O conhecimento e a habilidade necessários enquadram uma profissão como uma especialização, apesar desse conceito ser relativo e diverso. As tarefas realizadas na realização de uma atividade são consideradas especializadas ou não-especializadas de acordo com a sociedade em que está inserida. Entretanto, por um lado, ainda que sejam exigidas qualificações variadas para obter-se um satisfatório desempenho na realização de uma atividade, àquelas atividades que requerem prática e um curto treinamento, é atribuído o rótulo de “não-qualificada” ou “semiquificada”. Por outro, atividades que requerem um treinamento prolongado, são lidas como “qualificadas”. Assim, o nível de repetição e mecanicidade caracterizam, segundo Freidson (1996), a “especialização mecânica”. Já o nível de discernimento necessário para adaptação do conhecimento a cada circunstância caracteriza, segundo Freidson, a “especialização criteriosa”. Embora profissões e ofícios apresentem caráter criterioso, enquanto os ofícios apresentam especializações baseadas na experiência e na prática, as profissões apresentam especializações baseadas na formação de conceitos e teorias abstratas (FREIDSON, 1996).

A organização das especializações, os limites jurisdicionais e a divisão do trabalho são determinados pelo poder político e econômico. O controle ocupacional perpassa, pois, pelo controle do mercado de trabalho, como ferramenta do poder político e econômico. Em um mercado de trabalho controlado, consumidores individuais só podem contratar entre àqueles autorizados a exercerem tal ocupação, àqueles que detêm a jurisdição sobre aquela ocupação. A jurisdição do mercado de trabalho é regida pelo credenciamento, que atesta a competência para o exercício da ocupação (FREIDSON, 1996). Para Freidson, a “Reserva de Mercado de Trabalho” é o processo no qual o mercado de trabalho é controlado a partir do credenciamento (ANGELIN, 2010).

Outra característica importante do credenciamento no âmbito do mercado de trabalho refere-se ao treinamento vocacional. O método de controle a partir do treinamento vocacional diferencia-se pelo ofício, que ocorre tipicamente dentro do mercado de trabalho e o profissional, que ocorre fora do mercado de trabalho (FREIDSON, 1996).

Conforme o autor:

A diferença entre esses dois padrões, tanto nas instalações para o treinamento como na condição dos instrutores, contribui para importantes diferenças no conteúdo do treinamento e na natureza da credencial que a reflete. Na medida em que o ensino é realizado em uma sala de aula isolada das demandas práticas de instalações de trabalho específicas, seu conteúdo e escopo podem ser abrangentes e sistemáticos, podendo compreender considerável material discursivo, inclusive conceitos e teorias abstratas. Além disso, uma vez que os alunos são treinados em fornadas nas escolas de profissões, e seus instrutores são em número limitado, é mais fácil afirmar que a credencial alcançada com a conclusão bem-sucedida de sua instrução representa o aprendizado do mesmo corpo de conhecimentos e qualificações. **Por outro lado, no sistema de treinamento de ofício, feito no local e no mercado de trabalho, os instrutores ou mestres podem variar grandemente em suas qualificações específicas, na capacidade de comunicá-las e em sua responsabilidade ao tentar ensiná-las, de modo que o conteúdo do treinamento pode diferir consideravelmente nos diversos tipos de trabalho, com instrutores distintos. Em consequência, a confiabilidade da credencial do ofício está mais sujeita a questionamentos.** (FREIDSON, 1996, p.144, grifo nosso).

A utilização do termo “ensino superior” não é à toa, reflete a ideia de um treinamento associado a valores da alta civilização. A educação universitária oferece mais que uma habilidade técnica, apresenta também o ingresso em uma classe educada, a partir de elementos culturais (FREIDSON, 1996).

O Estado cumpre função elementar no processo de profissionalização, à medida que o capital humano e cultural não exerce o mesmo poder que o capital econômico e político. Assim, a divisão do trabalho, o mercado de trabalho, o modo de ensino e as instituições do profissionalismo são influenciadas pelo poder do Estado. Existem diferentes Estados, diferentes organizações estatais e com políticas diversas. As configurações que permeiam a as associações profissionais, a divisão do trabalho, dentre outros elementos, são diretamente influenciadas pelo tipo de política de Estado vigente (ANGELIN, 2010).

Para Freidson, a “teoria do profissionalismo” seria um instrumento ideal em que os trabalhadores com conhecimento e qualificação, teriam recursos que lhe permitiriam exercerem o controle de seu próprio trabalho, de modo que as ocupações negociem os limites jurisdicionais e organizem a sua própria divisão do trabalho (FREIDSON, 1996; ANGELIN, 2010). Este controle ocupacional institui regras sociais acerca do exercício das profissões.

Outra valorosa contribuição no campo das profissões é a do sociólogo Howard Becker. Como referência na Sociologia do Desvio e na Sociologia das Artes, Becker que

foi pianista profissional de jazz, trouxe em seu livro “*Outsiders: estudos de sociologia do desvio*”, um capítulo aplicando sua metodologia na análise da cultura e da atividade de músicos de casa noturna. Becker ampliou, portanto, as possibilidades no estudo das profissões, na medida em que apresenta um novo olhar.

Segundo Becker (2008), grupos sociais criam regras sociais que classificam tipos de comportamentos como apropriados ou desapropriados e tipos de ações como “certas” e “erradas”. Regras sociais podem ser impostas por meio da lei, a partir do poder de polícia do Estado, ou podem ser impostas a partir de acordos informais, por meio de consensos e tradições. Tanto as regras previstas em leis quanto as regras perpetuadas pela tradição podem não ser mais impostas ao longo do tempo (BECKER, 2008).

A relação entre imposição da regra e transgressão da regra é relativa e é preciso verificar caso a caso, dado que diferentes grupos atribuem a ideia de desvio a diferentes transgressões. Algumas transgressões são mais toleradas que outras, a depender da relação entre reconhecimento e semelhança com quem lhe julgará. É a partir da reflexão acerca dessas regras sociais que Becker desenvolve o conceito de “*outsider*”. *Outsider* é aquele que infringe uma regra social, considerado transgressor, e de quem não se espera uma vivência em acordo com as regras estipuladas. Porém, Becker não analisa tal relação de forma maniqueísta, já que considera as inúmeras nuances que esta relação pode apresentar. Assim, um *outsider* pode o ser por não aceitar a regra imposta, por não legitimar os criadores das regras ou por considerá-los *outsiders*. Afinal, o conceito de *outsider* depende do ponto de vista de quem se adota como “correto”. Há também os *outsiders* que não validam as regras impostas e desenvolvem ideologias transgressoras para evidenciar porque tais regras são equivocadas (BECKER, 2008).

Becker (2008) apresenta três concepções de desvio utilizadas por cientistas, que se distinguem entre desvio estatístico, desvio patológico e desvio a partir de uma concepção relativística. O desvio estatístico caracteriza-se por tudo aquilo que varia excessivamente à média. Em uma turma de alunos de determinada escola de ensino fundamental, ao analisar a média de 1,60m entre as alturas dos alunos, descreve-se alunos que meçam consideravelmente menos que 1,60m como muito baixos ou consideravelmente mais que 1,60m como muito altos, sendo ambos classificados como desvios da média. Além de simplório, o conceito de desvio estatístico supervaloriza um resultado homogêneo e uma

busca pelo semelhante, desqualificando a heterogeneidade. Ou seja, tudo aquilo que difere do comum, é considerado desviante. Assim, pessoas muito magras, muito gordas ou ruivas são taxadas de *outsiders*, sem que necessariamente tenham infringido alguma regra social. Já a concepção de desvio patológico, trata, como o próprio nome sugere, o desvio como patológico, relacionando-o à doença. A partir de uma correlação maniqueísta entre saúde e doença, tal concepção recebe inúmeras críticas tendo em vista a grandiosidade de concepções e discordâncias acerca do que é considerado saudável. A concepção desvio patológico é utilizada inclusive, para justificar, por exemplo, que homossexuais sejam considerados doentes⁷, e, portanto, *outsiders*. Por fim, a concepção de desvio relativística encara o desvio como uma falha em obedecer às regras do grupo. Os infringentes da regra constituiriam uma categoria homogênea por cometerem o mesmo desvio, tendo em comum o rótulo e a experiência de desviantes (BECKER, 2008).

As teorias citadas acima ignoram a característica central do desvio que é a sua criação pela sociedade. As definições de desvio, desviante e *outsider* não são rígidas e imutáveis, são atribuições dadas por pessoas segundo seus valores e construções. Para Becker (2008):

o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um 'infrator'. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal (BECKER, 2008, p. 22).

O desvio é, portanto, uma atribuição de significados e valores, sendo produto de um processo que envolve reações de outras pessoas ao comportamento desviante. Sua definição é ausente de homogeneidade, sendo totalmente fluída e relativa. O desvio não está presente no comportamento em si, e sim, nas relações sociais, em meio a atribuições de valores relacionados ao comportamento. A simples infração a uma regra não representa, por si só, um desvio, pois depende da reação das outras pessoas e o valor que lhe atribuirão. Da mesma forma, não cometer qualquer tipo de infração a uma regra não

⁷ O código 302.0, incluído no Capítulo V: Transtornos Mentais da Classificação Internacional de Doenças (CID) referia-se a "homossexualismo" na lista de doenças mentais, só tendo sido retirado em 17 de maio de 1990, pela Organização Mundial da Saúde (OMS).

representa, necessariamente, proteção à atribuição do rótulo de desviante. A concepção de desvio varia de acordo com o tempo, o espaço, a cultura, os grupos sociais e os valores, apresentando desacordo quanto ao tipo de comportamento considerado como apropriado.

A arte desvia da norma já que cria as suas próprias narrativas, propõe questionamentos às estruturas e se utiliza da liberdade de expressão. A arte não pode ser enclausurada, moldada ou rotulada e sequer se adequa aos moldes do trabalho alienado. Sua própria essência é livre e múltipla, apresentando competência subversiva à lógica do trabalho não reflexivo. Ser artista é ser desviante.

Assim, uma semelhança importante que dançarinos de salão profissionais compartilham com outros artistas profissionais é que seus ofícios seguem, em sua maioria, no contrafluxo da produção capitalista. Em um mundo que hipervaloriza a produção industrial, mecanizada, a robotização, o consumo em massa e o valor econômico agregado, o ofício da arte hipervaloriza a subjetividade, a criatividade e o lúdico. No entanto, importante frisar que, mesmo que aparentemente em menor proporção, em alguns âmbitos o sistema capitalista se apropria de produção artística, de modo que suas construções laborais sejam ditadas ou definidas a partir das demandas do mercado ou de algum contratante. Entretanto, mesmo diante dos casos em que há certa apropriação da criação artística para outros fins, o trabalho artístico apresenta considerável distanciamento da produção em massa.

Por conseguinte, além do distanciamento existente entre o trabalho artístico e o não artístico, há também um afastamento entre as diversas divisões presentes nos trabalhos artísticos. Becker (2008) bebe da fonte dos estudos de Hughes, ao utilizar o conceito de cultura por ele desenvolvido, referindo-se a um grupo de pessoas que compartilham características em comum, de modo a adquirirem um grau de isolamento em relação às demais pessoas. Partindo do pressuposto de que há uma cultura social ampla, ao aprofundar-se na análise de músicos de casa noturna, Becker (2008) classifica o grupo que realiza atividades desviantes como subcultura. Para ele, uma subcultura funciona dentro de uma cultura ampla, mas diferencia-se dela, já que apresenta particularidades e especificidades.

Nesse sentido, podemos concluir que dançarinos de salão brasileiros pertencem à cultura que abrange os brasileiros e à subcultura que abrange os artistas. Dentro da subcultura dos artistas, persevera a particularidade no que tange aos dançarinos, que guardam entre si inúmeras especificidades. Por conseguinte, mesmo na subcultura dos dançarinos, os dançarinos de salão contêm características diferenciadas, que os tornam “estranhos” mesmo àqueles com quem compartilham a dança como característica em comum. Vivem numa espécie de bolha, com regras sociais, costumes e valores próprios, e, em grande parte, só conhecidos por seus frequentadores. Os dançarinos de salão desenvolvem um modo de vida próprio, que em certos aspectos assemelham-se a de artistas e artistas dançarinos, mas em outros, distancia-se.

Já uma distinção central entre artistas de dança de salão profissionais e outros artistas profissionais é que a formação nas danças de salão é predominantemente realizada através de um aprendizado prático facilitado por profissionais que aprenderam seus ofícios em pequenas academias de danças, ou, quando ainda não existiam as academias de dança, a partir de vivências com outros dançarinos e em bailes.

3 A DANÇA DE SALÃO

3.1 Um resumo da história da dança de salão no Brasil

A primeira forma de manifestação do ser humano foi através de gestos e movimentos, elementos basilares da dança. A dança é pré-histórica, faz parte da história da humanidade e sua evolução está diretamente ligada às mudanças sociais, territoriais e culturais (FRANCO e FERREIRA, 2016). Assim, a função exercida pela dança em um determinado grupo social varia. Podemos dividi-la em três aspectos de acordo com a função que exercem: Danças Teatrais, Danças Étnicas e Danças Sociais.

As Danças Teatrais apresentam um caráter de espetacularização, tendo como exemplos o ballet clássico e a dança moderna. As Danças Sociais são praticadas em um contexto de diversão e interação social, tendo como exemplo a pavana, a gavota e o minueto. Já a dança étnica pode ser exemplificada a partir do Candomblé, evidenciando a relação entre dança e religião. Ademais, outro exemplo do vínculo entre dança e religião é a dança indígena.

Porém, a relação entre dança e religião foi sendo transformada (FRANCO e FERREIRA, 2016).

A dança na Idade Média era proibida pela Igreja, pois toda manifestação corporal, segundo o cristianismo, era pecado, assim como seus registros. Porém, os camponeses, de forma oculta, continuavam executando suas danças que saudavam suas crenças e manifestações populares. Depois de várias tentativas de proibição, a Igreja sentiu a necessidade de tolerar essas danças e, por não conseguir extingui-las, deu um ar de misticismo nas manifestações pagãs (TADRA, 2009, p. 23).

A ressignificação dada pela Igreja Católica à dança, atrelada a transformação da concepção de pecado, gerou um abandono do que era tido na dança como menos nobre e popular, como uma espécie de higienização na dança. Como exemplo de uma dança construída a partir de valores considerados nobres, temos a dança de salão, de origem europeia (FRANCO e FERREIRA, 2016).

A dança de salão surgiu na Europa e foi trazida ao Brasil pelos europeus no século XVI, chegando inicialmente através dos colonizadores portugueses e, posteriormente, por

imigrantes de outras nacionalidades europeias. Instituída como patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro pela Lei nº 5828 de 2010 é uma manifestação cultural praticada há mais de 200 anos no Brasil. Nos tempos do Império, ela era realizada nos salões da Corte. Nasceu na era do Renascimento e como uma forma de lazer que contemplava desde a classe da plebe quanto os nobres da corte nos salões dos palácios. Em seu surgimento, era denominada como “Dança Social”, pois era praticada em contextos de reuniões sociais, festas de confraternizações e grandes bailes. Sendo assim, tinha como intuito o lazer, como diversão e entretenimento, características ainda marcantes na dança de salão praticada nos tempos atuais.

A gavota e o minueto foram as primeiras danças europeias executadas no Brasil, mas a Valsa foi a primeira dança executada de forma enlaçada. Assim, a Valsa é considerada como a primeira dança de salão a chegar no Brasil. Em meados de 1837, foi a responsável por colocar o par dançante de forma enlaçada, mas em função da escassa documentação histórica, gera divergências quanto a sua origem. Há quem defenda que seu surgimento foi oriundo da influência de danças populares; outros defendem que ela se originou de forma aristocrática. Certo é que a Valsa, apesar de encantar a sociedade, também gerava incômodos, tendo em vista que infringia os bons costumes impostos pela aristocracia, em virtude do contato corporal entre os pares. A Valsa, por um lado, representava certa ruptura com os bons valores da tradição aristocrática e, por outro, exercia a função de conservá-los, ao passo que mantinha a elegância e o comportamento refinado.

Posteriormente à Valsa, desenvolveu-se no Brasil a Polca⁸, que era chamada de “valsa pulada”. Nesta época, a vestimenta típica das mulheres nobres era composta por vestidos armados, longos e pesados, que ocultavam as pernas e os pés, o que refletia o valor social de uma “mulher impenetrável”. Ocorre que a vestimenta atrapalhava a execução da dança, posto que dificultava uma maior aproximação entre o par. Tal característica influenciou a reformulação da vestimenta feminina à época, possibilitando-lhe maior conforto e versatilidade (FRANCO e FERREIRA, 2016).

⁸ Dança de origem europeia que ao expandir-se, principalmente no Rio de Janeiro, deu nome à febre reumática, chamada de febre polca, pois contaminou a população como uma epidemia. Aliada ao lundu, formou as origens do choro.

A dança também cumpriu o papel de disseminar os hábitos da aristocracia europeia, que ficaram mais evidentes com a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil (FRANCO e FERREIRA, 2016; PERNA, 2002; ZAMONER, 2005). A relação entre os bons costumes e a dança, tem como um exemplo a ocasião em que se realizou a contratação de professores de dança europeias. Segundo Perna (2005):

O constante interesse fez com que os colégios femininos passassem a ensinar a dança e a música, que eram tidas como elementos obrigatórios da prática das boas maneiras e educação. Com isso, foi necessário trazer professores de danças européias, contratados para atualizar os membros da nobreza brasileira em relação aos modismos de dança das capitais européias. [...] Embora a dança constasse nos currículos dos colégios e fosse ministrada por professores estrangeiros e/ ou destacados, não houve intérpretes da dança clássica. Os cursos que existiram na cidade eram apenas de dança de salão. A dança à época tomou grande incremento graças à ação do prof. Lourenço Lacombe (PERNA, 2005, p. 15).

Desse modo, a utilização da dança como reflexo de hábitos considerados nobres pela aristocracia, bem como a concepção de dança como rito de lazer, diversão e socialização é uma herança europeia que nos foi imposta. A dominação portuguesa adveio de uma negação das práticas culturais dos nativos do território, caracterizando-as como inferiores. As escritas e os relatos históricos que temos sobre essa época, em sua maioria, foram construídos pelos europeus a partir de uma visão hegemônica europeia. Portanto, invisibilizando o que, por eles, era considerado retrógrado. Como um exemplo da tentativa de apagamento de toda a diversidade cultural das populações nativas, destaca-se o processo de catequização dos índios, na qual lhes era imposta uma prática religiosa que possibilitaria a salvação, “destruindo o saber (indígena) que confronta “o” saber (português) e rejeitando a organização social que confronta a organização cristã” (PAIVA, 2000, p.13). A invisibilização imposta pelos portugueses é refletida inclusive na construção da dança de salão, tendo em vista que só após mais de trezentos anos de sua chegada ao Brasil, surge a primeira dança de salão considerada brasileira, o Maxixe. Apesar de ter causado tensões e por representar uma espécie de afronta aos costumes europeus, o Maxixe sofreu suas influências (PAIVA, 2000).

A construção do Maxixe também foi influenciada pela dança do Lundu⁹. Enquanto a Polca era praticada pela burguesia, o Lundu, dança popular de origem africana introduzida no Brasil, era praticado por negros que foram escravizados. O Lundu utilizava a movimentação da umbigada e continha rebolados e “quebras” de quadris. Ele era considerado uma dança indecente, assemelhando-se ao Maxixe que viria tempos depois. Mas o Lundu não era um estilo de dança enlaçada em par, apesar de ter influenciado o surgimento de inúmeras danças de salão posteriormente.

Por volta de 1870 nasceu a primeira dança de salão genuinamente brasileira: o Maxixe. Nascido no Rio de Janeiro, como resultado da Polca, dança europeia que estava na moda nesse momento com o Lundu. Ele era considerado a “dança proibida”, repudiada nos salões burgueses e caracterizou-se por ser uma dança insinuante, com movimentações que escandalizavam e rompiam com o pudor no contato corporal bastante íntimo entre o par (EFEGÊ, 1974).

Apesar da variedade de estilos dançados em par que surgiram ao longo do tempo no Brasil, restringir-me-ei aqui a esses três principais, a Valsa, a Polca e o Maxixe, que influenciaram a construção de estilos dançados atualmente. Em um mesmo ritmo é possível identificar-se influências de diferentes estilos de dança. O mesmo acontece na dança de salão no Brasil atual. Do maxixe originou-se o Samba de Gafieira e a Lambada, na década de 80, mas o Samba também sofreu influências de outras danças.

A formação do Brasil, marcada pela miscigenação entre indígenas, negros e europeus, refletiu-se também na mistura entre as danças. As danças trazidas pelos europeus misturaram-se às danças já existentes no Brasil e às trazidas pelos africanos que foram escravizados, modificando-se mutuamente e possibilitando o surgimento de novos estilos. Tal processo de mistura é evidente inclusive na dança de salão atual, verificando-se influências indígenas, negras e europeias em um mesmo estilo de dança, como, por exemplo, no Samba de Gafieira.

As danças em par, que tiveram suas origens no Brasil marcadas pela prática da nobreza, sofreram, com o surgimento das discotecas, por volta dos anos 70 e 80, grandes transformações, pois o novo modo de dançar dispensava a necessidade de um par.

⁹ Dança de origem africana, propiciada a partir do batuque africana e caracterizada pela umbigada (movimentação que consiste na aproximação dos ventres).

Todavia, no Rio de Janeiro, por exemplo, muitas das tradições foram mantidas em bailes populares, nas periferias cariocas. Com a explosão da Lambada em 1988, a dança de salão voltou a crescer, inclusive entre os jovens.

Atualmente, a dança de salão no Brasil tem como estilos de dança, majoritariamente, os ritmos Bolero, Soltinho, Samba de Gafieira, Forró, Tango, Salsa, Zouk, Sertanejo e Bachata, sendo as quatro primeiras modalidades encontradas com maior facilidade nas academias de dança de salão, apesar de existirem variações de acordo com as regiões. Pode-se afirmar que existem, então, inúmeras “Danças” de Salão, mas, a Fundação Biblioteca Nacional reconhece o termo no singular. Dessa forma, quando se utiliza “dança de salão”, não se refere a um exclusivo tipo de dança, pois o designativo abarca todas as danças dançadas em par.

No Rio de Janeiro, grande parte das turmas de dança de salão de academias contempla apenas o ensino de Bolero, Soltinho e Samba de Gafieira. Para se aprender outros ritmos, é necessário matricular-se em outras turmas específicas. Assim, apesar do conceito “dança de salão” englobar todas as danças em par, é utilizado também para referir-se apenas aos ritmos considerados como os principais.

3.2 O ensino e a formação profissional em dança no Brasil

De acordo com a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) realizada em 2006, 56,1% dos municípios brasileiros têm grupos artísticos de dança, sendo essa a segunda manifestação artístico-cultural mais disseminada no Brasil à época. Já na pesquisa realizada em 2014, a dança caiu para a terceira posição (IBGE, 2015). No âmbito da formação institucional, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), criada em 1956, foi por vinte e nove anos a única em nível superior no Brasil, sendo considerada difusora do pensamento teórico em dança contemporânea. Em 2016, a Escola de Dança da UFBA lançou o Mapeamento da Dança nas Capitais Brasileiras e no Distrito Federal, em parceria com a Fundação Nacional de Artes (Funarte). Segundo Silva (2016), dezesseis instituições federais, cinco estaduais e nove particulares ofereciam vinte e sete cursos de licenciatura e quatorze de bacharelado, totalizando à época, quarenta e um cursos de graduação em Dança no Brasil. Já no Rio de Janeiro, de

acordo com o mapeamento, tinham à época, seis cursos de graduação em dança, sendo três de licenciatura e três de bacharelado, nas seguintes instituições: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Faculdade Angel Vianna e Universidade Candido Mendes. O curso de bacharelado em teoria da dança na UFRJ foi o primeiro do Brasil e da América Latina. A Universidade Estácio de Sá chegou a ter uma graduação em dança e uma especialização em dança de salão por um período, não tendo prosperado. Até 2016, não havia mestrado e doutorado em dança no município do Rio de Janeiro, constando apenas cursos de pós-graduação, além de cursos técnicos em seis instituições de ensino. Já no âmbito da formação informal, estima-se que, em 2016, havia mais de 115 academias de ensino de dança na cidade do Rio de Janeiro (SILVA, 2016).

Silva (2016) alerta para o fato de que são raros os casos em que um aluno entra em uma universidade para cursar dança sem ter alguma formação prévia (mesmo que informal), e que grande parte desse conhecimento que os alunos já apresentam foi adquirido em academias ou grupos de dança. Além do mais, muitos desses alunos já são professores de dança em academias. Nesse sentido, aponta Nora (2016):

Destaca-se ainda o número de escolas livres de dança (ensino informal), que somam mais de 30 somente na nossa cidade, todas com número significativo de alunos. Nessas escolas que oferecem cursos de formação em danças de salão, *hip hop*, sapateado, flamenco, dança do ventre, danças folclóricas e tradicionalistas, dança contemporânea, balé clássico, jazz, entre outros, a grande maioria dos professores não é graduada em Dança, seja em licenciatura, bacharelado ou tecnólogo, condição que alimenta cada vez mais a cadeia da informalidade. O conhecimento adquirido e transmitido dá-se por intermédio da vivência prática, do fazer, em que fundamentação científica não ocupa o mesmo patamar de importância. São artistas da dança, autônomos, já com experiência profissional no mercado de trabalho e que não desejam atuar prioritariamente como docentes na rede formal de ensino.

Em outros casos mais raros, novos alunos, que não tiveram formação anterior, apresentam o que é chamado de “talento nato”. Tais fatos evidenciam que o conhecimento em dança não está restrito ao domínio das universidades e demais instituições, tendo em vista ser um conhecimento vivo, amplo e orgânico. Nesse sentido, professores de cursos superiores em dança não detêm o poder absoluto sobre os saberes, havendo, portanto, uma mudança de paradigmas. O professor passa a ser então um facilitador e estimulador no processo de aprendizagem (SILVA, 2016).

Nos cursos de graduação em dança, as disciplinas dividem-se em práticas, teóricas e criativas, havendo uma interseção entre os saberes. Entretanto, considerando uma possível formação para alguém que queira trabalhar com dança de salão, no Rio de Janeiro, por exemplo, em nenhuma graduação há esta oferta de conhecimento a partir da grade curricular. Na UFRJ, única universidade pública do Estado que oferece graduação em dança, por exemplo, mesmo com três cursos distintos, sendo eles bacharelado em dança, licenciatura em dança e teoria da dança, não há previsão de nenhuma matéria, de acordo com a grade curricular¹⁰, que aborde a dança de salão. Diante do exposto, ainda que a dança tenha alcançado o meio acadêmico e tenha uma formação disponibilizada por universidades, essa ainda assim não inclui a dança de salão. Assim, a formação na dança de salão encontra-se até hoje, majoritariamente, em academias particulares de dança, mas não foi sempre assim.

Houve uma época em que não existiam academias de ensino de dança, e ainda com o seu surgimento, o método de ensino era mais empírico. O processo de aprendizagem que inicialmente era desenvolvido dentro de casa, entre gerações, e nos bailes, a partir principalmente da habilidade visual, foi sendo substituído pelo de aprender como faz a partir do desenvolvimento de uma técnica. Relata-se que a primeira professora de dança de salão no Brasil foi a Madame Leitão, fundadora da “Escola de Danças e Boas Maneiras”. Tempos depois, Maria Antonieta, conhecida como uma das mais importantes professoras de dança de salão do país e responsável pela popularização da arte, ministrou aulas na “Academia Moraes de Danças”, a maior e mais conceituada da época. Maria Antonieta foi professora do Jaime Arôxa, que revolucionou o ensino da dança de salão no Brasil a partir do desenvolvimento de uma metodologia própria de ensino que se propõe a resgatar os movimentos “naturais” do corpo.

Jaime Arôxa representa um marco no ensino da dança de salão no Brasil, tendo sido o maior dançarino a contribuir com o desenvolvimento de uma metodologia. Inaugurou sua escola em 1985 e, com apenas um ano de existência, sua instituição já

¹⁰ A grade curricular dos cursos pode ser visualizada nos seguintes sites: Bacharelado - <https://www.siga.ufrj.br/sira/temas/zire/frameConsultas.jsp?mainPage=/repositorio-curriculo/1429C831-92A4-F79B-5BB9-BCCCC73B07F1.html>; Licenciatura - <https://www.siga.ufrj.br/sira/temas/zire/frameConsultas.jsp?mainPage=/repositorio-curriculo/28FA7EA7-92A4-F79A-0A97-8D3616093149.html> e Teoria da Dança - <https://www.siga.ufrj.br/sira/temas/zire/frameConsultas.jsp?mainPage=/repositorio-curriculo/28D4A4F6-92A4-F79A-0A97-8D36D7F1D0AD.html>

tinha mais de 800 alunos. Estima-se que a partir de sua rede de filiais, já passaram mais de 40 mil alunos por suas escolas. Jaime Arôxa também foi o idealizador dos I e II Encontro Internacional de dança de salão e, atualmente, ministra um Curso de Formação para Professores que é realizado duas vezes ao ano¹¹. Desde então surgiram inúmeras academias de ensino de dança de salão pelo Brasil. A democratização de acesso e a ausência de regulamentação voltada ao ensino de danças contribuíram para que dançarinos, muitas vezes com pouca experiência e tempo de formação, se tornassem professores.

3.3 A construção da figura do malandro e sua influência no Samba de Gafieira

A figura do malandro carioca faz-se presente até hoje na construção imaginária do dançarino de Samba de Gafieira. Há a visão de que para se dançar bem, é preciso ser malandro. Além de valorizar-se a construção corporal da malandragem para melhor execução das movimentações do Samba de Gafieira, muitos dançarinos também cultuam o modo de viver do malandro em suas vidas particulares.

De acordo com o senso comum, a figura do malandro carioca é frequentemente associada à vadiagem, como um lugar da negação do trabalho. Fora do meio do Samba, parte-se de uma visão pejorativa, colocando-se o malandro como um exemplo que não deve ser seguido, em virtude de um moralismo associado ao trabalho. Entretanto, há um equívoco ao desconsiderar-se o contexto histórico brasileiro da análise de sua construção. A fuga ao trabalho está, historicamente, relacionada ao processo de escravidão no Brasil (GOMES, 2004). De acordo com Gomes (2004):

Sua história começaria na década de 1880, quando um imenso contingente de ex-escravos obteve sua liberdade. Traumatizados por anos de trabalho compulsório, tais indivíduos teriam, ao se verem livres, abdicado do trabalho regular, identificado à escravidão. Passando a viver entre os contingentes marginalizados de cidades como o Rio de Janeiro, esses indivíduos encontrariam seu meio de expressão no samba, ritmo de origem popular, nascendo nesse momento o samba malandro. Este estilo musical seria então perseguido na Era Vargas, devido a seu caráter potencialmente desestabilizador da ideologia trabalhista que então se buscava implantar. Para se contrapor ao samba malandro, a máquina ideológica do governo varguista teria produzido o

¹¹ Informações disponibilizada no site oficial do profissional Jaime Arôxa: <https://jaimearoxa.com.br/>

samba exaltação, sempre apontando as grandezas do país e as vantagens de se trabalhar honestamente.

A negação ao trabalho estaria atrelada à experiência traumática da escravidão, em que o trabalho foi associado à exploração e completa perda da dignidade. Porém, para os “senhores de escravos”, havia a visão de que escravos e libertos eram incapazes de serem trabalhadores assalariados (GOMES, 2004).

Presente em inúmeras composições de Sambas, a figura do malandro carioca, entretanto, é descrita associada à vadiagem e à negação do trabalho, sem que haja qualquer visão histórica e crítica. São raras as composições que colocam a malandragem como uma resistência e alternativa ao modo de produção capitalista, baseado na exploração. Como exemplos, temos as seguintes composições:

Agora já não é normal / O que dá de malandro regular, profissional / Malandro com aparato de malandro oficial / Malandro candidato a malandro federal / Malandro com retrato na coluna social / Malandro com contrato, com gravata e capital / Que nunca se dá mal / Mas o malandro pra valer não espalha / Aposentou a navalha / Tem mulher e filho e tralha e tal / Dizem as más línguas que ele até trabalha / Mora lá longe e chacoalha / Num trem da central (BUARQUE, 1979)

Meu chapéu de lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço / Navalho no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio / Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio / Sei que eles falam / Deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha / Andar no miserê / Eu sou vadio / Porque tive inclinação / Eu me lembro era criança / Tirava samba-canção / Comigo não / Eu quero ver quem tem razão (BATISTA, 1933)

De manhã, quando eu desço a ladeira / A nega pensa que eu vou trabalhar / Eu boto meu baralho no bolso / Meu cachecol no pescoço / E vou pra Barão de Mauá / Trabalhar, trabalhar pra quê / Se eu trabalhar, eu vou morrer (Ponto de Umbanda - Autor desconhecido)

Se eu precisar algum dia / De ir pro batente / Não sei o que será / Pois vivo na malandragem / E vida melhor não há (SILVA, 1931)

Esta visão acerca da figura do malandro contribui para o não reconhecimento da arte do Samba de Gafieira e da dança de salão como forma de trabalho.

4 A PESQUISA

4.1 Estudando o familiar: pode uma dançarina pesquisar sobre dança?: algumas reflexões metodológicas

O tradicionalismo da pesquisa científica nas Ciências Sociais baseava-se na premissa de que, para realização de pesquisas científicas, haveria a necessidade de um distanciamento entre pesquisador e objeto de pesquisa, que lhe garantisse objetividade e imparcialidade na análise. Distanciamento este que deveria abranger tanto aspectos culturais quanto espaciais. A partir desta visão, um possível envolvimento entre pesquisador e pesquisado influenciaria a análise e o julgamento a ser realizado. Conseqüentemente, métodos quantitativos eram mais valorizados, pois lhes era atribuído um caráter “mais neutro” (VELHO, 1987). Uma pesquisa científica neutra, imparcial e objetiva, exigiria do pesquisador um distanciamento cultural e espacial com seu objeto de pesquisa, afinal, a inserção do pesquisador em um campo já conhecido, geraria questionamentos acerca de sua credibilidade e metodologia (GOMES e MENEZES, 2008).

A relação entre aproximação e distanciamento gera, até os dias atuais, inúmeros debates no campo das Ciências Sociais. Aqueles que defendem o distanciamento como característica metodológica imprescindível, sustentam que a neutralidade se efetiva na ausência de valores pessoais e de qualquer intercâmbio de experiências entre pesquisador e objeto (GOMES e MENEZES, 2008).

Entretanto, a valorização do distanciamento não é pacífica entre pesquisadores acadêmicos, de modo que grandes autores como Howard Becker (1977) apresentaram a existência de um “envolvimento inevitável” como objeto de estudo. Acredita-se que, ao passo que se relaciona com o objeto de estudo, o pesquisador já é afetado, modificado e influenciado, sem que isso constitua, necessariamente, algum tipo de equívoco na pesquisa. Em conseqüente, o envolvimento emocional do pesquisador em virtude de sua proximidade com o objeto estudado, acalora a tensão entre objetividade e subjetividade, à medida que suas reflexões são questionadas e invalidadas a partir da possibilidade de contaminação da pesquisa (VELHO, 1987). Porém, independentemente do método utilizado, a afetação é mútua (FAVRET-SAADA *apud* GOMES e MENEZES, 2008).

Ademais, a Antropologia, a partir de metodologias que abrangem o contato direto com o investigado, como, por exemplo, observação participante e entrevistas, contemplou então a visão de que só a partir de um contato maior com o objeto de pesquisa, é que torna-se possível o conhecimento a fundo das diferentes dimensões e aspectos de uma cultura ou sociedade, afinal, nem todas as características são visíveis à superfície. Dessa forma, para se captar vivências e experiências particulares, faz-se necessário colocar-se no “lugar do outro” e exercitar a empatia (VELHO, 1987). Assim, a objetividade do cientista não passa de uma crença, visto que sensibilidade e subjetividade são requisitos essenciais na aproximação e percepção do universo estudado (GOMES e MENEZES, 2008). Mesmo que “ignorada, mascarada ou negada”, toda enunciação contém uma dimensão afetiva (CRAPANZANO *apud* GOMES e MENEZES, 2008). Ademais, o sistema de interações sociais sofre influência histórica e carrega certo grau de subjetividade, dado que “a realidade (familiar ou exótica) sempre é filtrada por um determinado ponto de vista do observador” (VELHO, 1987, p.129).

Por ser dançarina, pertencente ao núcleo das danças de salão do Rio de Janeiro, conheço, em diferentes níveis de proximidade, todos os meus entrevistados. Afinal, trata-se de um meio ainda bastante pequeno e no qual “todo mundo se conhece”. Além do mais, compartilho em grande parte de suas vivências, conheço e utilizo as gírias próprias e as regras de funcionamento das danças de salão. Tenho, portanto, considerável aproximação com o lugar que cada um de meus entrevistados ocupa. Entendo que esta característica exerce um diferencial em minha pesquisa, pois a experiência comum que temos, possibilita, em certa medida, compartilharmos de uma atribuição de significados próxima. Não é necessário, portanto, que nenhum de meus entrevistados precise me explicar, por exemplo, como funciona um baile de danças de salão, qual a diferença entre os ritmos ou quais as regras sociais do meio. Nossas experiências comuns e partilháveis possibilitam um nível de interação específico (VELHO, 1987).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que tenho tal proximidade, como estudante de Direito e ocupando o lugar de pesquisadora, ao partir de um olhar jurídico, exerço também certo distanciamento e estranhamento de meu objeto de pesquisa. Ao mesmo tempo em que carrego inúmeras semelhanças com meus entrevistados, certas características, como a graduação em Direito e um olhar apaixonado e comprometido

com o Direito do Trabalho, fazem de nós quase estranhos, pois a relação entre familiaridade e exotismo é complexa e diversa, de modo que “o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico, mas, até certo ponto, conhecido” (VELHO, 1987, p.126). O fato de ser dançarina de salão e carioca não significa que compartilho integralmente da vivência e visão de meus entrevistados. Além do mais, a diversidade de perfis entre os entrevistados contribui para evidenciar a diversidade e amplitude do encontro entre categorias “dançarinos de salão” e “moradores do Rio de Janeiro”, pois as igualdades e desigualdades dentro dessas categorias são fluídas e infinitas.

Não me proponho nesta pesquisa, a basear-me no falacioso conceito da neutralidade. Reconheço e valorizo, que assim como Gilberto Velho, realizo um estudo do familiar e entendo que tenho a importante responsabilidade de não o taxar como exótico, comprometendo-me a destrinchá-lo como uma realidade complexa que é. Exerço também, portanto, certo estranhamento ao familiar, ao passo que exponho-me, ainda assim, a diferentes perspectivas e ao confronto intelectual e emocional na análise de diferentes interpretações e pontos de vista.

4.2 A metodologia utilizada para realização da pesquisa

A categoria “dançarinos de salão” abrange inquestionável diversidade de perfis, tendo em vista que abarca dançarinos amadores, alunos, praticantes, professores, mestres, dançarinos de show, “dançarinos de “contrato”, coreógrafos, diretores etc. Mas mesmo estas categorias não são suficientes para explicitar a pluralidade de vivências, pois entre uma mesma categoria, existem o que podemos chamar de “subcategorias”. Na categoria “mestres”, por exemplo, existem os famosos com projeção em grandes mídias televisivas, os conhecidos apenas no núcleo das danças de salão, os que são reconhecidos e respeitados por dançarinos novatos e os que caíram no esquecimento. Pode-se diferenciá-los, ainda, pela quantidade de ritmos que dançam, pelo ritmo que desempenham com maestria, pela quantidade de trabalhos relevantes que participaram, pela quantidade de novos dançarinos reconhecidos que formaram ou pela influência que suas criações tiveram sob outros dançarinos. Ou então, mesmo que comparando mestre que são

especialistas em um mesmo ritmo, há diferenças entre estilos e seguimentos. Existem aqueles com técnicas mais tradicionais, que cultuam os valores de outrora, e os mais modernos, que modificam estruturas e costumes, rompendo com padrões estabelecidos. Há, portanto, ampla diversidade dentro do núcleo que abrange dançarinos de salão, não sendo possível unificar ou generalizar seus discursos.

Respeitando a complexidade e pluralidade envolvida e sem o intuito de debruçar-me sobre qualquer tipo de padrão ou semelhança nos discursos, a partir de questionários abertos (mas com perguntas pré-estruturadas), entrevistei quatro dançarinos de salão com características distintas.

Diante da diversidade de perfis, esta pesquisa não tem caráter generalizador, ou seja, não pretende cometer o equívoco de homogeneizar realidades completamente heterogêneas, desconsiderando as mais variadas nuances econômicas, sociais e regionais que existem. Dois recortes iniciais foram feitos. O primeiro refere-se a um grupo específico de dançarinos, os de salão. O segundo ao universo da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, as entrevistas realizadas têm o intuito de, a partir da percepção de alguns dançarinos, coletar dados para uma reflexão mais ampla de visões e vivências. Apesar de estudarem, trabalharem e vivenciarem a mesma arte, cada artista tem suas especificidades, variando de acordo com a região, o poder econômico, a idade, o tempo de experiência, a(s) escola(s) de dança em que estudaram, o ritmo de especialidade, a construção técnica, e tantas outras.

4.3 A profissionalização a partir do olhar de dançarinos de salão: a análise das entrevistas

Para a realização desta pesquisa, foram entrevistados o total de cinco dançarinos de salão, tendo todos construído suas carreiras profissionais majoritariamente na cidade do Rio de Janeiro. Friso que optei por manter o anonimato de meus entrevistados, como caminho para assumir a responsabilidade autoral em conjunto com as contribuições trazidas por eles. Conforme Fonseca (2005):

“o uso de pseudônimos é uma maneira de lembrar a nossos leitores e a nós mesmos que não temos a pretensão de restituir a ‘realidade bruta’ (e nem por

isso consideramos a antropologia uma ciência ‘menor’). O nosso objetivo, sendo aquele mais coerente com o método etnográfico, é fazer/desfazer a oposição entre eu e o outro, construir /desconstruir a dicotomia exótico-familiar e, para alcançar essa meta, a mediação do antropólogo é fundamental”.

Diante do exposto, os nomes apresentados a seguir representam pseudônimos, preservando assim, a identidade dos entrevistados.

Os critérios para escolha dos entrevistados foram:

1. Um profissional “*popstar* da dança”, visto no meio como “mestre” e como um “famoso” da dança de salão, por ser conhecido inclusive fora do núcleo, por pessoas comuns. O mestre João é referência no ensino da dança de salão no Brasil e no mundo. João atualmente reside no exterior, fator que contribuiu na dificuldade de encontrá-lo para a realização desta entrevista. Como última possibilidade, a entrevista ocorreu pelo celular, corroborando para evidenciar a diferença entre os diferentes níveis profissionais. À proporção que há uma construção de carreira com maior prestígio, torna-se o dançarino um “*popstar*” da dança.
2. Profissional famoso apenas no meio da dança de salão, entre os seus praticantes. Nesse caso, optei por entrevistar um casal que construiu a carreira junto, como forma de possibilitar uma análise da construção profissional de parcerias. Com uma carreira sólida no mercado, contando inclusive com experiências internacionais, Natália e Fábio têm respectivamente, 36 e 34 anos. Iniciaram a parceria em 2004 e são considerados um dos casais referência na Salsa e na Bachata no Brasil. Já trabalharam na República Dominicana, na China e inúmeros outros países. Atualmente eles são sócios de uma academia de dança localizada no centro do Rio de Janeiro.
3. Um profissional em início de carreira, que atua profissionalmente em diversos tipos de trabalho. Pedro tem 24 anos, integrou a “Companhia de Dança Carlinhos de Jesus”, trabalha com shows, aulas particulares e em

grupos, dá aulas de dança gratuitas nas redes sociais e é dançarino de contrato. Atualmente é professor do Centro de Dança Deborah Colker.

4. Uma profissional em início de carreira, que divide sua vida profissional em dança com a atuação em outra área. Amélia tem 25 anos, é dançarina de salão, bailarina clássica formada pela Escola Estadual de Dança Maria Olenewa e fisioterapeuta. Em 2017, participou de um dos maiores campeonatos de Samba de Gafieira do mundo, o “Gafieira Brasil”. Amélia tem se dedicado ao estudo do Tango, tendo inclusive participado em 2019 do Campeonato Mundial de Tango, ocorrido na Argentina.

Aos entrevistados foram feitas perguntas pré-estruturadas acerca de suas trajetórias na dança, de suas construções como profissionais de dança, da certificação de seus conhecimentos, da visão a respeito da definição de profissional de dança, do retorno profissional, dentre outras. As entrevistas realizadas foram registradas em gravador e anotadas quando necessário, tendo sido transcritas posteriormente.

A primeira entrevistada, Amélia, iniciou na dança a partir da formação em Ballet Clássico, sendo este um diferencial importante em sua construção profissional. Dentre os entrevistados, Amélia é a única que tem certificação em dança (formação em Ballet Clássico pela Escola Estadual de Dança Maria Olenewa) de uma instituição reconhecida pelo MEC. Ao falar de sua trajetória entre o Ballet Clássico e a dança de salão, pontua:

Eu comecei com o ballet clássico, me formei na Escola de Dança do Teatro Municipal Maria Olenewa e sai no último ano, para a dança de salão, como uma salvação do ballet clássico, para não surtar nesse ambiente muito ‘crazy’ que é. Me encantei com a dança de salão e quis ficar e aí eu entrei como bolsista na Escola do João de Botafogo. E aí fui entrando nesse universo, fui gostando de estudar e achei muito incrível como tudo acontecia assim. Como algo tão mais relaxado, descontraído do que o ballet clássico.

Natália, a única outra mulher entrevistada, também pontua sua passagem pelo Ballet Clássico quando mais nova: “Bom, eu danço desde sete anos de idade, desde pequenininha. Passei por algumas atividades de jazz e ballet até os meus 15 anos, aí eu dei uma paradinha numa fase meio adolescente”. As duas falas acima evidenciam um recorte de gênero essencial tratando-se de

dança. Enquanto crianças, os meninos são majoritariamente inseridos em atividades como futebol e luta; já as meninas são comumente estimuladas a fazerem aulas de Ballet ou Jazz. Estes fatos devem-se à visão machista, e ainda presente em nossa sociedade, de que dança é “coisa de mulher”. Assim como Amélia e Natália, Fábio, parceiro de Natália, ao ser questionado quanto aos preconceitos passados em sua carreira, relata que: “Já falaram que dança é coisa de “veado”, todas essas coisas”. A fala de Fábio evidencia a visão preconceituosa do senso comum que faz a errônea associação entre dança e homossexualidade masculina.

Como consequência, temos uma considerável quantidade de dançarinas mulheres que antes de adentrarem o meio da dança de salão já tinham uma construção em outros estilos de dança, assim como Amélia e Natália, sendo este um dos fatores para a influência de técnicas dessas outras danças na construção da dança de salão. Outra consequência é a maior prevalência de mulheres na dança de salão, já que homens apresentam resistência a ingressarem em aulas de dança.

Outro recorte de gênero evidenciado por uma fala de Natália diz respeito à realidade laboral da mulher em nossa sociedade. Quando fui entrevistá-los, Natália e Fábio me receberam à noite na academia de dança em que são sócios, logo após darem uma aula. Natália dividia-se entre servir aos frequentadores da academia o bolo de comemoração ao aniversário de seu filho com Fábio (que havia sido no final de semana anterior) e cuidar da administração e da secretaria da academia. Nossa entrevista foi realizada em uma sala anexa, ao lado da sala principal, enquanto ocorria uma aula de Samba de Gafieira. Fomos interrompidos inúmeras vezes pelo filho deles, de apenas seis anos e por chamamentos para que lhes atendessem a alguma necessidade acerca de assuntos da academia. As multifunções nas quais Natália se dividia quando cheguei, chamaram a minha atenção, e ficaram explícitas ao serem exteriorizadas por ela mesma, quando questionei sua ocupação profissional. Natália se definiu como: “professora, administradora, figurinista, dona de casa, mãe e afins”, enquanto Fábio foi sucinto ao responder: “profissional de dança”. Assim, pode-se notar em sua fala, que Natália colocou as funções de “mãe” e “dona de casa” como ocupações profissionais, demonstrando, assim, a pressão e a carga de responsabilidade que as mulheres carregam em nossa sociedade em suas jornadas duplas/triplas/infinitas de trabalho. Natália e Fábio

trabalham e constroem uma carreira na dança juntos, são companheiros no âmbito afetivo, têm um filho juntos, são sócios de uma mesma academia e, ainda assim, há entre os dois uma disparidade laboral evidente e inúmeras discordâncias em visões quanto às perguntas realizadas a eles.

A minha escolha por entrevistá-los juntos originou-se na percepção da construção da carreira dos dois enquanto “parceria”. O termo parceria é utilizado na dança de salão para referir-se a uma dupla que se apresenta como fixa no âmbito profissional. Pares que constroem uma parceria costumam desenvolver uma sintonia mais aguçada, uma linha de trabalho e estilo, uma metodologia de ensino própria e uma marca. Nesse caso, a parceria de Natália e Fábio foi tão bem construída que os dois são vistos quase como um só, o que é considerado positivo no meio da dança de salão. Os aproximadamente quinze anos de trabalho juntos, aliados ao aprimoramento técnico e ao nível de especialidade que desenvolveram, fez com que se tornassem conhecidos no mercado como “Fábio e Natália¹²”. Tal característica não excluiu o reconhecimento das qualidades individuais de cada um, representando a visão de que individualmente são excelentes, mas juntos conseguem ser ainda melhores. Conforma Natália afirma: “e daí para frente somos um só”.

Outro recorte de gênero possibilitado a partir das entrevistas decorre da grande quantidade de mulheres em bailes. Tal discrepância gerou a demanda de mulheres que saem para bailes e que são raramente convidadas para dançar, o que é popularmente conhecido como “chá de cadeira”. Atrelada a uma mudança de concepção da dança, que passou a ser vista pelos próprios dançarinos também como uma forma de prestação de serviço, assegurou terreno fértil para a criação da figura do “dançarino de contrato”, também conhecido como “*personal dancer*” ou “dançarino de aluguel”. Segundo Alves (2003, p.177), ao referir-se aos bailes em que comumente há pessoas que prestam estes serviços e que contratam o serviço do dançarino, ou também os “bailes de ficha¹³”,

¹² As parcerias tradicionais na dança de salão no Brasil costumam ter como marca o nome da dupla, sendo, em sua grande maioria, o nome do homem primeiro do nome da mulher. Atualmente, é possível perceber uma mudança progressiva nesta estrutura pois, com a crescente influência de pautas feministas, considerável proporção de parcerias constituídas recentemente apresentam o nome da mulher a frente ao do homem.

¹³ No baile ficha cada dança por música vale uma ficha. Cada ficha costuma custar entre dois e cinco reais, a depender da região e do baile. Os dançarinos de ficha ficam posicionados no salão com alguma identificação. Aquelas que desejam dançar, entregam-lhe uma ficha por música.

define-os como um “baile de dança de salão no qual as mulheres pagam para dançar com um instrutor”. Pedro apresenta uma definição semelhante:

São senhoras ou senhores, na grande maioria das vezes, que procuram pessoas que geralmente dançam bem para acompanhar em eventos, bailes de dança de salão. Que por muitas vezes, principalmente as senhoras mulheres, que elas são tiradas para dançar e acabam não dançando, então elas preferem levar o professor delas, ou um conhecido de academia, ou um profissional que ela viu e pegou o contato para acompanhar nos bailes pra tá dançando assim que tiver vontade. É basicamente isso, porque a pessoa não quer ficar parada. Ela aprendeu a dançar, fez anos, e aí quando chega no baile, **por ser mais velha, acaba que os meninos mais novos acabam não querendo dançar com elas dando preferência para as mulheres mais novas.** E aí para não ficar parada, ela contrata um dançarino profissional

Os dançarinos de aluguel passaram então a oferecer tal serviço, cobrando por um valor específico de acordo com a quantidade de horas dançadas em uma noite. Amélia retrata em sua fala outro relevante recorte de gênero, nesse caso em relação ao mercado do contrato de dança de salão:

Não, cara, falam que é tão mais difícil homem contratar mulher em baile e assim, eu sempre me questionei o porquê. E eu acho que é justamente por ter tanta mulher em baile que assim, **as vovozinhas, a maioria são idosas quando tem contrato, quando vai pra baile que tem contrato.** Você quer que eu seja polêmica? Entra a questão um pouco, um pouco não, entra a questão do machismo, de que os senhores não querem dançar com as vovozinhas, eles querem dançar com todas as meninhas jovens que têm no baile. Então acaba que essa parte do convívio social da dança de salão bate bem com a nossa realidade. **Algumas senhoras acham que precisam de companhias para se manterem dançando naquele baile, porque elas querem ir, querem conhecer pessoas, querem conversar, querem dançar. E os senhores não querem essa troca com essas senhoras,** entendeu, eles vão acho que com outras intenções, já estão em menos quantidade também em bailes, por questões que podem ser preconceito, de achar que dançar é coisa de homossexual, enfim, de preconceitos que a gente sabe que existem aí. E acho que tem bastante envolvimento nisso, já que tem tantas pessoas em baile, tantas mulheres em baile, acho que é mais difícil de homem contratar.

Pedro acrescenta sua colocação acerca dos contratos, revelando a presença da característica utilitarista na relação profissional-cliente:

É um serviço como qualquer outro porque você tá vendendo as suas horas para atender uma necessidade. É um serviço como qualquer outro. Assim como você paga para assistir um show, ela tá deixando de fazer algo para te proporcionar algo.

Quando questionado do porquê atua como “*personal dancer*”, Pedro afirma:

Primeiro porque eu gosto. Segundo, porque financeiramente é interessante. E é isso. E eu nunca trabalho com quem eu não gosto também. Se não for legal pra mim eu não faço. Eu amo fazer isso, real. Porque eu estou com pessoas que eu gosto. Pra mim nunca foi problema, graças a Deus. Claro, sempre tem...você vai pela primeira vez “pô, caramba, que chato”, eu não vou mais. E pra mim sempre foi assim e eu acho que graças a Deus um dos motivos é que sempre trabalho assim porque eu nunca faço de má vontade.

O entrevistado Pedro retrata o caráter profissional do que ele define como uma prestação de serviço. Atualmente, “dançar de contrato” é uma forma de se trabalhar com a dança, praticada em sua maioria por homens. Assim, trabalhar com dança não se resume a dar aulas ou fazer shows, existem inúmeras outras possibilidades completamente marginalizadas e desconhecidas pelos legisladores.

A desigualdade entre os gêneros na prática da dança de salão, é revelada, também, através do âmbito dos contratos, a partir da concepção preconceituosa que permeia a ligação entre dança e envelhecimento. Em virtude da quantidade superior de mulheres que de homens em bailes e de tradições ainda seguidas como a de que é o homem quem convida para dançar, mulheres de mais idade são postas em um lugar de completa invisibilidade por homens mais novos (inclusive os contratados) e mais velhos. Conforme as falas acima demonstram, para que se divirtam dançando, necessitam pagar para que alguém dance com elas.

Ademais, tratar-se de uma atividade que necessita do corpo, há a visão de que para se dançar bem, é necessário ser jovem. Antigamente, a dança de salão era comumente associada a uma dança de gente mais velha, em virtude da cultura dos bailes e das vestimentas de outrora. Com uma considerável democratização do acesso à dança de salão e a inserção de um público mais jovem e, conseqüentemente, uma influência de técnicas de outras danças, trazidas por estes novos praticantes, houve uma mudança estrutural na concepção do que é dançar bem.

Atualmente, se encontra dançarinos cada vez mais “completos”, ou seja, que apresentam ao menos um conhecimento intermediário de grande parte dos estilos de dança de salão e que têm, ainda, conhecimentos de outras artes, como teatro, música, etc. Apesar de no âmbito dos profissionais de dança, a dança de salão ser ainda menos cruel

que outros estilos, não deixa de refletir uma exigência quanto a uma profissionalização “precoce”, reforçando, em certa medida, a necessidade da jovialidade na dança. Assim, vem seguindo um caminho similar ao de outras danças, como, por exemplo, o Ballet Clássico. Conforme Natália aponta, o receio em relação ao envelhecimento é frequente:

Quando eu vim morar no Rio, eu na verdade, me achava um pouco velha pra dançar, porque eu era da coisa clássica, que ou você é muito bom desde novinho, e é aquelas prodígios que com nove anos já dançam ballet pra caçamba, ou dificilmente você entra no mercado. É uma visão mais profissional pra jovem, você acredita que você precisa ser muito jovem pra você se profissionalizar muito cedo. Então eu já tinha uma visão meio descrente da dança, embora fosse o meu foco principal, talvez o que eu acredito que não à toa é o que eu trabalho, mas era o que eu tinha mais dom pra fazer, mas me achava já um pouco velha, entre aspas, pra isso.

O corpo perece, o tempo passa e o trabalho com dança, em virtude de suas especificidades, apresenta a necessidade de cessar mais cedo que o comum. Aliado ao mercado informal que predomina no meio artístico e às pressões sociais, não são raras as inseguranças também referentes à instabilidade financeira. Quando perguntei se, “em algum momento, você se questionou na escolha profissional em virtude de uma possível insegurança ou instabilidade financeira”, a resposta foi

Sempre, sempre me bate essa dúvida. Justamente por ser algo, nem é só por ser algo não registrado como algo profissional, como reconhecido, porque assim até os ritmos reconhecidos pelo Brasil a gente não consegue ter uma segurança financeira assim. Infelizmente é da nossa cultura não apoiar a cultura. É uma coisa muito louca isso. Então dúvida sempre bate.

Não sei por que, eu não pensava que a dança poderia me dar hoje o que a gente tem. Então claro que em um momento, mais para adolescente, quando estava fazendo 17/18 anos eu ficava com muito receio e me batia muita insegurança.

A dança de salão antigamente não era vista como trabalho, e grandes dançarinos de outrora tinham suas profissões, e dançavam por hobby. Ocorre que não era exatamente uma escolha, pois trabalhar com dança era uma oportunidade que poucos tinham em virtude da escassez de trabalhos. A dança de salão era como uma prática de lazer e de convívio social e ao longo dos anos tornou-se labor de muitos de seus praticantes. Entretanto, ainda se encontra majoritariamente no mercado informal, gerando assim um sentimento de instabilidade e insegurança. Porém, apesar da profissionalização pela qual

a dança de salão, assim como outras modalidades de dança, vem passando, há ainda a concepção comum de que dança não é trabalho, contribuindo para o medo de seus profissionais.

Há nos relatos a demonstração de certa descrença quanto à possibilidade de se obter certas conquistas profissionais, tanto dos próprios dançarinos quanto de familiares. A preocupação familiar costuma exercer certo protagonismo no momento de escolha profissional de jovens, ou mesmo, no processo de construção da carreira:

Mas a minha mãe, acho que ela não acredita que eu pudesse ir tão longe e que eu conseguiria realmente receber alguma coisa. Ainda não consigo viver pura e exclusivamente da dança. Mas acho que ela acreditou que nem metade do meu salário poderia ser por causa da dança. Ela sempre me apoiou, mas acho que sempre com essa pulga atrás da orelha achando que devia ser só um hobby sério entendeu, e que eu ganhava alguns trocados. E agora ela já reconhece que assim, eu tô viajando pra isso sabe. Recebo nas minhas apresentações, recebo pelas minhas aulas e graças a Deus estou em um lugar em que eu recebo bem. [...] **Agora ela tem até me apoiado, mas quando eu falo de querer largar a fisioterapia pra só ficar com a dança, ela entra em pânico ainda.**

A fala acima demonstra a necessidade constante na vivência de dançarinos profissionais de ter que provar que se pode “viver de dança”, de se apresentar “resultados”. A relação entre a profissão de fisioterapeuta e a profissão de dança retrata o caráter desviante das ocupações artísticas. A fisioterapia é vista como uma segurança, como certa garantia em relação ao futuro, enquanto a dança é vista como algo arriscado. Ademais, a junção entre dança e trabalho foge totalmente ao convencional, tendo uma construção que é confusa inclusive para seus integrantes.

Quando questionados quanto ao que faz de um(a) dançarino(a), um(a) profissional de dança, as respostas imediatas foram: “que pergunta difícil, não quer dar pausa não?” e “boa pergunta”. Ora, se os próprios dançarinos apresentam dúvidas e dificuldades em responder quanto ao processo de construção profissional, natural que pessoas comuns, que não vivenciam as especificidades do meio, também apresentem. Em seguida, ao formularem suas respostas, Natália e Fábio apresentam visões divergentes quanto aos requisitos para se tornar profissional:

F – É ter responsabilidade, tem que ter **atitude profissional**.
 N – Acho que acima de tudo estudar, qualquer coisa, estudar.
 F – É estudar, tem que ter compromisso, responsabilidade.

N – Ir a fundo.

F – Porque tem muito profissional que não tem responsabilidade, aí fica mal falado, se atrasa. Eu sou um cara que com horário, nossa.

N – É, mas aí o cara tem que ser um profissional, tem responsabilidade, mas é profissional (risos).

F – Mas aí vai ser um **mal profissional** (risos). Tem que ter responsabilidade para ser profissional. Outra coisa que eu acho também é que **tem que ter dom para dançar. Tem que ter talento para dançar**, acho que tem que ter esse ponto.

N – Eu já não sei se discordo de você.

F – É bom discordar, é bom porque isso faz a gente refletir. Mas assim, e acho que para dançar e você ser profissional, cara, é muito completo.

N – Eu discordo do talento. Até porque eu já estudei com pessoas super talentosas e que nunca foram a lugar nenhum. Então, às vezes o que é vocacionado ele pode ir mais além, porque ele vai mais a fundo do que o cara que é talentoso. O cara que é talentoso, ele se acomoda no talento.

F – É um complemento.

N – Eu acho que o talento na verdade é.

F – Dom, dom

N – Você falou talento.

F – Você tem que ter o dom.

N – Sim, mas aí a gente está falando na questão profissional de um todo né.

F – É, sim.

N – Então, **o cara pode ser só professor, pode ser um excelente professor e não ser um dançarino de palco**. Mas é um excelente professor. É porque a dança tem outras vertentes.

F – É, estou falando mais do show mesmo.

N – É você está vendo só um lado. **Tem professores de Universidades de dança, que por exemplo não dançam, mas que são PHD.**

Há certa confusão quanto ao que é necessário para ser “um profissional de dança” e o que é necessário para ser “um *bom* profissional de dança”, estando presentes os valores pessoais de cada um. Há também uma confusão quanto à necessidade de ser ter uma espécie de talento ou dom para se tornar um profissional de dança; ou mesmo de que dentro da profissão de dançarino, existem atividades que podem ser exercidas por alguém não talentoso, mas outras, como participar de shows não. Já Amélia apresenta visão diferente, desconsiderando a necessidade de um talento prévio. Em seu ponto de vista, a construção do profissional estaria mais relacionada ao interesse individual:

Não, não um talento. Você descobre os seus talentos quando você se arrisca em alguma coisa. Então assim, eu acho que qualquer pessoa pode aprender a dançar, qualquer pessoa tem um ritmo natural. Então qualquer pessoa consegue dançar. **Profissional aí vai do real interesse que vai brotando em você**, do quanto você quer ir à fundo com aquilo.

Não, porque tem pessoas que levam o *hobby* à sério né. Tem gente que tem sempre essa curiosidade de querer saber. Querer saber é algo natural nosso. Mas o profissional realmente, eu vejo ele trabalhando não única e

exclusivamente com aquilo, mas dando uma importância na vida dele com isso. Justamente isso, ele vai dar aulas, ele viaja às vezes para estudar, não só para trabalhar necessariamente. E ele dá um jeito de viver daquilo. Eu falo por mim, não única e exclusivamente porque eu também sou fisioterapeuta, então assim, mas eu falo, antes de qualquer coisa eu sou profissional da dança sabe, eu coloco isso como prioridade na minha vida.

Em congruência com a ideia de que todo mundo pode dançar, Natália acrescenta que o que é reconhecido como um “nível profissional” não é exclusivo dos profissionais, podendo ser encontrado inclusive em dançarinos amadores:

Cara é porque a gente vivencia um mundo muito louco. **Porque acho que tem gente que a gente conhece que tem um nível tão profissional tanto quanto as pessoas que dizem que são profissionais** (risos). Deixa eu pensar... O que diferencia, é o que ele diz que é. Porque a gente vive numa época que você é o que você diz que é. E aí tudo vai cair numa mesma questão, quando ninguém vai dizer ao contrário. Quando não vai ter ninguém para dizer assim “amigão, você não é profissional de dança não”, ou então vai chegar ao cara e questionar o cara “ah, você é profissional? Então me explica isso aqui”. (...) **Acho que hoje o que diferencia é o que você diz que é.** Se você dança e dança pra caramba, tem muita propriedade, mas você diz “eu faço isso por *hobbies*”, então é o que você faz. **Então se você diz que é um profissional, você é profissional.** Por que quem vai dizer que não é? Então você é o que diz que é.

A construção profissional estaria ligada, portanto, à autodenominação, a como você mesmo se vê, se apresenta e se coloca no meio, na visão de Natália, como demonstra sua colocação em dado momento: “apesar de decidir ser uma profissional, e assim fui”.

Além da autodenominação, aparece também como uma questão referente ao “tornar-se profissional”, como um processo de auto aceitação: “Hoje em dia eu já aceitei o fato de que sou, me reconheço como profissional da dança, de salão especificamente. Ballet, apesar de ter me formado numa escola que é reconhecida pelo próprio MEC, não trabalho com mais”.

Isto ocorre também porque a construção do profissional da dança não é linear, perpassando, geralmente, por uma sequência em que os dançarinos começam a trabalhar com a dança e apenas depois se entendem como profissionais. Os relatos de Pedro e Amélia apresentam semelhanças nesse sentido. Pedro já “cobria” aulas, ou seja, já estava acostumado a dar aulas no lugar de outros professores quando era necessário e lhe requisitavam, mas só passou a se ver como profissional quando recebeu a oportunidade de ter a sua própria turma:

Pintou uma turma e eu falei “eu já dava aulas aqui, cobria aulas, eu não tinha turma” e aí até que uma professora minha falou: ‘você já dança, tenta agora mais se ligar no âmbito profissional da coisa. O que é uma sala de aula, como você vai lidar com o aluno, como você vai passar o movimento’. Foi aí que eu comecei realmente a me colocar como profissional, foi quando realmente pintou a oportunidade de eu ter uma turma. E aí claro comecei a realmente focar no âmbito profissional. Porque dançar, eu já dançava bem assim relativamente bem, mas eu não me sentia profissional, não trabalhava com isso.

O entendimento de Amélia sobre o seu processo de profissionalização também perpassou o convite de ser professora em uma academia de dança:

O Rodrigo Ramalho chamou eu e Gabriel para darmos aula na escola dele e foi o meu primeiro desespero que eu falei assim ‘cara, como é que eu vou dar aula? eu não tenho uma formação nisso, eu trabalho há pouco tempo com isso sabe. Eu tô sei lá, estudando. A gente pegou uma turma intermediária de Samba, que é um ritmo que eu e o Gabriel a gente não estuda. O Rodrigo me chamou por lembrar que eu participei do “Gafieira Brasil” e aí ele achou que apesar de qualquer coisa eu teria esse conhecimento ainda. E dando uma turma de tango que seria intermediária, mas acabou sendo uma turma iniciante. E aí eu fui colocando à prova que realmente assim cara, eu sei, eu só preciso ter essa confiança, mas eu nunca fui testada antes para saber se eu sei e como é que eu sei que eu sei.

A dança de salão, por ser um aprendizado prioritariamente prático, não segue uma forma rígida e delimitada. Tal conhecimento só é posto à prova, muitas vezes, quando os dançarinos já estão no meio profissional. Diante da proposta de assumir uma turma, Amélia descreve sua insegurança quanto a estar apta a exercer o ensino na dança de salão. Em seguida, relata que conforme seu conhecimento foi sendo colocado à prova, foi também percebendo que já o detinha. Algo como não saber que sabe, ou não sentir segurança diante do conhecimento que detém.

Ocorre que a formação na dança de salão também perpassa a informalidade, e, apesar de ser completamente distinta entre cada dançarino, inclusive na concepção dos entrevistados, apresenta semelhanças consideráveis quanto ao processo de aprendizagem. Há, na dança, uma espécie de autodidatismo, uma aprendizagem prática através do olhar, da vivência compartilhada e de estímulos práticos. Na dança de salão, especificamente, dançarinos “da antiga”, anteriores ao surgimento das academias de dança, aprenderam a dançar em casa com familiares e em bailes observando outros dançarinos mais velhos. Mesmo com o surgimento das academias de dança especializadas no ensino de dança de

salão e com o desenvolvimento de inúmeras metodologias de ensino, a colocação de Natália e Amélia evidencia o autodidatismo presente na construção profissional:

Foi uma trajetória meio de aprender com os parceiros, eu quase não fiz aulas de turma regulares. Eu aprendi muito mais com a minha estrada, com a trajetória dos parceiros que eu tive [...]. Então assim, o meu caminho profissional, assim como a maioria das pessoas na dança de salão foi autodidata, não autodidata, **eu que assim como todo mundo, decidi que eu seria uma profissional.** Como não tem uma regulamentação, então por já dançar a muito tempo, que eu acho que às vezes é diferente em alguns outros casos né, que **você dança três meses e você já dá aula.**

E eu vejo que todos têm esse padrão de não ter muito uma formação em si, **é muito coisa de como se fosse autodidata** assim, vai passando de boca em boca, você vê coisas, você investiga e estuda, sabe. E essa eu acho que é a formação que tanto eu tive quanto outras pessoas né.

A metodologia de ensino e aprendizagem na dança de salão não contém qualquer regra ou previsão metodológica consensual do que deve ser ensinado e de que forma. Há também variedades no ensino entre academias de dança, entre os estilos seguidos e entre regiões (até mesmo dentro de um único município). Ademais, não há nem uma concordância quanto às nomenclaturas dos passos ensinados. No Samba de Gafieira, temos, por exemplo, um mesmo passo de dança chamado por alguns de “assaltos” e por outros de “bailarina”. Amélia completa:

Fica uma coisa muito solta no ar quando você vai ensinar, por exemplo, o passo básico do Samba. Tem variações entre escolas e qual que é o certo e qual o errado? Como você sabe aquilo tá certo ou tá errado? Aí não existe certo e errado. Mas como? Por quê? Não tem essas respostas sabe. Eu sempre comparo a dança de salão com o ballet clássico. Você pode até ter diferença entre escolas, que é o que acontece no ballet, você tem escolas diferentes. Mas você tem uma base sólida, você tem uma base que é igual para todos. Quando você fala de uma quinta posição, é uma quinta posição em todos os lugares entendeu. E nos ritmos de dança de salão você não tem isso. É sempre o puladinho de fulano que faz desse jeito, o pica pau de ciclano que faz desse jeito que é maneiro e eu vou copiar. Mas o que que é certo? Por que que tem que ser o dele? O dele é legal, por quê? De onde que tirou que isso é legal? Tá escrito como é que faz? Não tem isso sabe. Eu sinto muita falta justamente pra ter uma padronização dos profissionais e até pra justamente conseguir chamar realmente de profissionais da dança, pessoas que estudaram numa base sólida, investigaram com história, tudo direitinho, escrito e evidenciado do porquê e chegaram, passaram por etapas e concluíram, pegaram um certificado, um diploma, reconhecido, e pronto, são profissionais. Porque senão realmente fica uma coisa solta do que é o profissional da dança.

Para Amélia, a padronização metodológica de ensino cumpriria uma importante função no que ela chama de “padronização dos profissionais”, assim como uma certificação, que lhe conferisse alguma espécie de credibilidade. Entretanto, quando questionada quanto a ter algum certificado ou participado de algum curso de formação de dança de salão, Amélia descredencia o valor de sua própria certificação: “Formação não, mas certificado eu tenho de um curso de professores que o João dá. [...] E é aquilo, tenho um certificado, mas que pra mim não tem muita validade, sendo bem sincera”. Assim, Amélia reconhece que mesmo que um certificado credencie socialmente a obtenção de determinado conhecimento, não se trata de uma regra.

A certificação do conhecimento na dança de salão ocorre atualmente na prática, seguindo o contrafluxo das regulamentações profissionais cada vez mais presentes em nossa sociedade. Fábio compartilha da visão de que um certificado em si, não atesta, necessariamente, determinado conhecimento:

Eu fiz aula com um cara que é o Papa da Salsa, que é muito mais importante que ele colocar num papel para mim “você tem um certificado”. Eu fiz aula com um cara que ele me deu várias dicas, e eu sou um cara, Natália sabe, eu sou um cara que não me ligo nos passos. Quando fui fazer aula com ele eu fico de olho como ele ensina, como ele se comporta e como ele consegue fazer com aquele repertório longo, aquelas sincopes [não entendi a palavra] que ele faz com as pernas ou com os braços, como ele consegue chegar até ali. Isso eu fico vendo. Então para mim, essas 6 horas que eu tive perto dele, no total, das vezes que fui e voltei, isso para mim vale muito mais que um certificado. E também tem que ter esse lado também de saber absorver do cara. Porque muita gente vai fazer aula com cara para aprender o que ele tá ensinando. É pra cá, pra cá, pra cá. Eu tento aprender além disso. Assim como estou vendo a aula do Léo Força, estou aqui com ele, eu não estou pensando só naquele caso, estou pensando em como ele pisou, como movimentou o corpo.

Prosseguindo:

Mas para mim é mais importante uma vivência, você está perto de uma pessoa que é uma grande referência. Você aproveitar ao máximo de absolver de informação do que ter um ‘eu certifico que você fez o curso tal’. Na verdade, é muito solto né, a dança de salão, ela não tem uma rigidez, uma fiscalização forte, para que de fato você tenha um certificado pesado. É muito vago. Tem cursos de professores que amadores fazem aula. Como que você vai falar que é para profissional.

Além da compreensão de que o conhecimento não se restringe à sua certificação, Fábio, formado na vivência prática, é procurado por outras pessoas para atestar-lhes seus conhecimentos e até certificá-las:

É, por exemplo, hoje eu recebi um *whatsapp* de um gringo, querendo vir para o Brasil, ficar duas semanas e ele quer que eu faça um certificado para ele, para que ele possa dar aula não sei onde. Eu falei, “Natália o que eu respondo?”, eu nem sei nem como o cara é, não sei se ele dança bem, como eu vou dar um certificado para o cara ensinar? Mermão, não posso.

N – Ah, um certificado que ele fez aula.

F – Que ele fez aula eu posso dar, agora ele quer um certificado para que ele possa ensinar. É muito complicado.

Em outros termos, mesmo profissionais que não possuem uma formação institucional certificada, são muitas vezes reconhecidos por outros dançarinos como aptos a atestarem o conhecimento de alguém. João é o perfeito exemplo deste fato, pois ao se definir, afirma: “sou autodidata, então minha formação não teve etapas e sim descobertas”, não tendo nenhuma formação institucional. Entretanto, ministra cursos de formação de outros professores e emite certificados, mas, quando questionado quanto à suficiência de certificação em seu curso para que alguém se torne profissional, João aponta que “não, longe disso, meu curso pode ser importante, mas é uma etapa, uma descoberta, um mergulho, uma chave, uma motivação. Em sete dias não posso formar ninguém, mas lá tem material para um ano de trabalho, e precisa renovar a cada ano”.

Para ser efetivamente formado em seu método de ensino, João desenvolveu uma espécie de formação complementar, em sua própria academia. Através de uma frequência regular, o dançarino que deseja se profissionalizar ingressa como bolsista, após assistente, podendo, posteriormente, ser promovido a monitor e, finalmente, a professor. Para cada nível há uma camisa de uma cor. Segundo João, os critérios para promoção entre os diferentes níveis são: “assistente: disposição e dedicação; Monitor: nível de dança e proatividade; Professor: conteúdo, conhecimento e sabedoria” e acrescenta: “a ideia de cores funciona como nas lutas. E senti que seria e é um incentivo e objetivo para os jovens que nas minhas escolas querem ser tornar professores”. Assim, os critérios são subjetivos e baseiam-se na visão pessoal dele, não havendo, portanto, um tempo predefinido para a concretização da formação. Apesar de muitos adeptos encararem tal

formação como uma faculdade, tal método sofre também inúmeras críticas, conforme Amélia problematiza:

Como eu comecei lá no João, o João tem uma estrutura de passar por bolsistas, assistentes, monitores e professores. Não tem pré-requisitos pra isso, você passa assim, a partir do momento que você tá mais presente na escola, que você tem mais confiança pra você puxar um aquecimento, pra você estar presente numa roda e começar uma aula mesmo que sem o professor, você vai subindo o seu nível. E quando eu entrei eu não tinha esse interesse na escola, eles chamam isso de formação, e eu nunca tive esse interesse **justamente por não aceitar que isso é uma formação porque não tem pré-requisitos e não é reconhecido em lugar nenhum. Eu acho que uma camisa não é nada sabe, uma camisa é uma camisa, isso não quer dizer nada. Às vezes um bolsista sabe muito mais que um monitor, às vezes até mais que o próprio professor.**

O método desenvolvido por João exemplifica uma prática de grande parte das academias de dança que é de disponibilizar vagas para bolsistas. Muitos dançarinos que hoje atuam no mercado como professores foram bolsistas um dia, conforme Fábio descreve em sua trajetória:

Eu fazia aula dentro do meu condomínio e foi lá que eu comecei. E depois eu tive que me desligar do espaço lá do condomínio, eu também já estava começando a ajudar como auxiliar, instrutor, eu me desliguei e comecei a estudar junto com Leandro Ferreira, que também era um dos auxiliares do Cristiano, e também se desligou para dar aula em outros lugares. E eu comecei a ajudar, fiquei como um dos auxiliares do Leandro Ferreira, que me levou pro Bob Cunha também.

A função de bolsista representa comumente a iniciação de uma formação profissional. Grande parte das escolas exige que os bolsistas cumpram uma carga horária semanal mínima, que frequentem os eventos da escola e que auxiliem os alunos, como uma contrapartida à oportunidade de assistirem aulas gratuitamente.

Outro fator presente na construção profissional é o processo de especialização pelo qual passam grande parte dos dançarinos de salão. Em virtude da dança de salão abarcar inúmeros ritmos, com construções técnicas completamente distintas, a cultura do dançarino completo de outrora, caracterizada pelo domínio de todos os ritmos vem sendo substituída pelo dançarino especializado a partir de um aprofundamento em um ritmo específico. Natália pontua que:

O Fábio sempre foi um grande apaixonado pela salsa. E é curioso porque também ele é um grande apaixonado pela cultura, então isso também fez mergulhar mais no universo, **fez com que a gente se transformasse em profissionais mais específicos de um ritmo por uma paixão mesmo**, ele é muito apaixonado.

A especialização perpassa também a visão de não se sentir apto para atuar em outros ritmos em determinada situação. Natália prossegue:

Não tem outro. Por exemplo, o cara me pediu para fazer uma dança de tango, eu disse a ele que eu não sou profissional de tango, mas eu posso enganar, se eu quiser. Mas eu não quero enganar, eu não quero dizer que sou profissional de tango. Porém poderia falar “tango? Danço sim, pode deixar comigo que vou fazer. Hoje em dia você é o que você diz que é.

Pedro apresenta uma visão semelhante:

Então sempre falo pros alunos, por exemplo, eu não dou aula de zouk, procura um profissional de zouk que tenha a vivência daquilo real, que realmente tenha experiência, tenha o contato, tenha a sensibilidade do que é aquilo que você está buscando. E é assim que eu entendo o profissional, quando ele tem realmente uma vivência, um currículo, toda uma ambientalização com o que ele ta lidando, já que não existe uma regularização que realmente credencie. Credencia na parte de lei, mas eu acho que na parte real, sensível da coisa, de entendimento, aí nem sempre.

Ao tratar das especializações em dança, Paludo (2016) compara à especialização a uma forma distinta de linguagem, como um idioma:

Outra constatação feita durante a pesquisa da tese, no quesito diversidade, foi: identidades fixas constroem esse contexto, que é plural. Das falas emergem os pertencimentos. É comum que os alunos ou os professores, ao se apresentarem, digam: “Eu sou Fulano e sou do jazz”; “eu sou Beltrano e sou da dança de salão” etc. Então, é como se habitássemos um mesmo território, falando diferentes idiomas, ou o mesmo idioma com sotaques muito distintos, nos quais diversos regimes de verdade operam.

Há, portanto, inúmeras especificidades de acordo com o ritmo de especialização. Os dançarinos de tango diferenciam-se dos dançarinos de samba, por exemplo, pelos termos utilizados, pela vestimenta, pela forma de se portar etc. A especialização funciona como uma espécie de subcultura. Entretanto, o entendimento de especialização não se resume ao domínio exclusivo de uma modalidade, descartando as demais. Um dançarino

de Samba de Gafieira, por exemplo, geralmente tem conhecimentos de outros estilos. Em bailes de dança de salão, é comum tocar vários ritmos. Mesmo em bailes de algum ritmo específico, há as chamadas “cortinas”, que são intervalos que tocam em média três músicas de cada outro ritmo, objetivando agradar a todos os públicos. Destarte, a própria cultura dos bailes de alguma forma mantém a complementariedade dos ritmos na formação do dançarino. A formação em dança tem, portanto, exigido dos profissionais cada vez mais conhecimentos, de diversas modalidades e até mesmo conhecimentos não proporcionados pela dança de salão, como pontua Natália:

Bom eu vou te dizer o meio da dança de salão assim, porque o dançarino é, eu acho que precisa ter um conhecimento amplo de dança. Então, acredito que é importante você conhecer além do que a dança de salão de traz. É importante você conhecer outras vertentes de dança, outras modalidades de dança. No nosso caso quando você se especializa em algum ritmo, é importante você ir a fundo do que você está se propondo. Assim como é importante em qualquer outra profissão. Acho que é você estudar mesmo de fato, para você se tornar um profissional. Como a gente não tem regulamentação, que é o que a gente falou, é importante que você estude. Então estude qualquer coisa que seja relacionada aquilo que você está se propondo a fazer. A gente, no caso, a salsa, por exemplo, fez a gente entender música. O que é uma partitura, como que se conta uma música. Então é, o Fábio conhece as bandas que tocam, as bandas que fizeram a parte da história da salsa. Os cantores, dançarinos que trouxeram determinada estrutura e começaram a ensinar os tipos de salsa, porque se começou a estudar esse tipo de salsa, de onde é que vieram, quais foram às influências.

F – Colocaram instrumento, que época entrou cada instrumento.

N – É, pra você se tornar um profissional é importante que você se aprofunde no que você está se propondo a fazer. Então, você não tem uma faculdade, mas você é capaz de correr atrás da sua formação, para que caso o aluno te pergunte “ah, de onde vem o samba?”, e você não falar “ah vou pesquisar e depois trago essa resposta para você”. Então você precisa saber de onde veio o samba, porque em algum momento o aluno vai te questionar, vai te perguntar. Pode ser que nunca faça, mas pode ser que sim, e aí é importante seu conhecimento enquanto profissional. Então, acho que é se aprofundar cara, não tem muito que fazer.

Dessa forma, o dançarino não necessita apenas saber dançar. É necessário estudar a história do ritmo, suas vertentes, a construção musical etc. Tais conhecimentos exigem dos profissionais a busca constante por novos conhecimentos, como demonstram Amélia e Natália, respectivamente:

Cara, primeiro eu acho que é a postura dele com o compromisso de estudo. Não tem como você dar uma aula ou ser um “senhor” dançarino, pode ser excelente, se você não tem uma postura de querer sempre estudar, querer sempre mais e reconhecer que você realmente não sabe nada nunca, assim

como em qualquer outra profissão [...] você não pode se considerar acho que um profissional se você acha que já sabe tudo ou se você é só um bom dançarino [...]. Ai, estudo pra mim é sempre a solução. Tem que estudar, cara. E é isso.

Eu continuo com meu mesmo discurso que é preciso se aprofundar, estudar e ir a fundo no que você quer. Ser menos superficial possível. Você tem que ir mais além e conhecer aquele universo. Eu acho que quem trabalha com Tango, por exemplo, tem que conhecer a cultura, tem que saber da onde vem, tem que tentar vivenciar aquele mundo. É difícil. Mas tentar ir para a Argentina, conhecer um dos caras que é sinistrão. Acho que tem que se aprofundar mesmo.

A fala das duas entrevistadas elucida a importância do estudo na carreira de dançarino, contrapondo-se à visão corriqueira de que dançar profissionalmente é algo fácil. A necessidade do estudo na construção profissional acarreta também questionamentos quanto à própria aptidão:

Eu falo por mim, porque eu tirei meu DRT muito novo, eu não tinha ideia, maturidade, você tem que ter a maturidade para se tornar um profissional. Acho que hoje as pessoas se tornam profissionais muito rápido. Eu fui profissional muito rápido e eu acho que esse processo foi errado.

N – É, eu também acho, porque o meu foi também foi errado. Também acho que o meu foi errado. Não sei se foi errado, mas eu talvez tinha muito mais propriedade para trabalhar com show do que com aula, e aí eu, por fazer um show legal eu dava aula. Só que eu, já falei para vocês, não sabia o lado masculino. Eu acho isso um erro. Eu acho um erro. Acho que a pessoa que está dando aula tem que conhecer os dois lados. Eu não conhecia. Então se eu disser para você assim que o meu caminho foi um caminho certo, não foi. Não acho que foi. Hoje eu tenho conhecimento e maturidade e eu sei que sou uma profissional muito legal. Mas eu não acho que eu era uma profissional muito legal no passado. E eu era uma profissional. Então, eu posso dizer assim, eu deveria ser uma profissional a sei lá, quatro ou cinco anos atrás, posso dizer assim. Uma profissional completa.

F – Eu tenho 22 anos de dança, dança de casal, eu também acho que devia ter me tornado profissional há uns 10 anos atrás.

N – Pra mim uns 5/6 anos, que eu acho que estava madura suficiente para entender tudo que eu estava fazendo.

F – Ensinando, dando aula. Para fazer show não. Para fazer show, é outra proposta. Mas para ensinar, sala de aula, eu acho que seriam uns 10 anos atrás. É isso, maturidade e paciência.

Natália e Fábio questionam inclusive, seus processos pessoais de profissionalização, ao reconhecerem o papel do tempo como um importante aliado no processo de aprendizagem. Pedro acrescenta que:

Primeira coisa é ter muito respeito e ter a noção de que não vai ser daqui a um ano, dois anos. Assim como qualquer pessoa que faz faculdade leva quatro,

cinco anos para se formar e ainda assim não está pronto totalmente, eu acredito assim na dança também. Então eu acho que pra quem quer se tornar profissional eu acho que isso é muito importante, ter muito claro isso em mente. Se você sabe, se você acha que sabe, volta que você pode aprender muito mais. Eu tenho isso comigo, quando você sabe, presta mais atenção ainda naquilo que você já sabe, porque com certeza virão outras coisas. E aí é o que eu acho muito enriquecedor, ter essa noção de que tudo tem que ter o tempo, tem que ter a experiência, tem que ter calma.

Para os entrevistados, trabalhar com dança pressupõe anos de estudo, indo de encontro à visão do senso comum. Além disso, a docência da dança comparece como um caminho para o processo de profissionalização, na medida em que “detentor” do conhecimento a ser transmitido.

Outra perspectiva da profissionalização dos dançarinos de salão perpassa pela obtenção do registro profissional. A fala de Fábio menciona a conquista do Documento de Registro Técnico (DRT) como uma fase de sua construção profissional.

Me tornei profissional de dança, com DRT, essas coisas, sindicato, com 16 anos. Com 16 anos eu tirei com sindicato e com a Maria Antonieta. E, foi até legal porque no Plataforma, que eu ingressei com 18 anos, eu precisava ter o DRT para entrar, e eu já tinha o DRT. Então aquele momento, foi algo mais burocrático, mas que foi de fato importante, eu achei importante, porque por não ter uma faculdade de salão, muito forte, mas ser sindicalizado eu achava muito legal isso, esse ponto.

N – E sua mãe sempre te incentivou você pagar autonomia.

F – Isso, sempre.

N – Ele teve uma mãe que ajudou, incentivou, ele pagava autonomia desde cedo, acho que desde os 16 anos você já pagava a autonomia.

F – É, tanto que quebrei a perna, com 16, 17 anos e eu já era.

N – Contribuía.

F – É contribuía, tem tudo isso.

N – Desde cedo. E o meu foi no Plataforma em diante, foi ai que precisava tirar o DRT, embora nunca tenha buscado, maior vergonha isso. Mas (risada).

F – Mas esse lance de se profissionalizar é muito curioso na dança de salão, solto.

N – É, mas é solto.

O Documento de Registro Técnico (DRT) é um registro realizado junto ao Ministério do Trabalho¹⁴, necessário para o exercício de profissões regulamentadas por lei. No caso de trabalhadores do setor de espetáculos e diversão, conforme previsão do

¹⁴ O Ministério do Trabalho, Emprego e Previdência (MTE) foi extinto pela Medida Provisória (MP) n° 870, de 2019, assinada pelo presidente Jair Bolsonaro, tendo suas pastas incorporadas a outros Ministérios, a exemplos dos Ministérios da Economia, da Cidadania e da Justiça e Segurança Pública.

artigo 6º da Lei nº 6.533/1978, “o exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional”. O Documento de Registro Técnico (DRT) cumpre, portanto, a função de atestar a capacidade profissional de artistas, reconhecendo conhecimentos práticos e/ou acadêmicos. Nesse sentido, as profissões abarcadas pela Lei nº 6.533/1978 têm registro profissional concedido pelo Ministério do Trabalho.

A Constituição da República assegura, em seu artigo 5º, inciso XIII, o livre exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, desde que atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer. A Lei nº 9.649 de 1998 dispõe em seu artigo 58º que “os serviços de fiscalização de profissões regulamentadas serão exercidos em caráter privado, por delegação do poder público, mediante autorização legislativa”. Assim, os Conselhos Regionais têm por função regular, orientar e fiscalizar a atividade profissional e atualmente, não há qualquer previsão de Conselho que abranja os profissionais de dança¹⁵.

O Decreto nº 82.385/1978, que regulamenta a Lei nº 6.533, traz em seu quadro anexo, “títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões”, divididas em quatro categorias: Artes Cênicas, Cinema, Fotonovela e Radiodifusão. As atividades que englobam a área da dança estão inclusas na categoria de Artes Cênicas e são descritas da seguinte forma:

Bailarino ou Dançarino: executa danças através de movimentos coreográficos preestabelecidos ou não; ensaia segundo orientação do Coreógrafo, atuando individualmente ou em conjunto, interpretando papéis principais ou secundários; pode optar pela dança clássica, moderna, contemporânea, folclórica, popular ou “shows”; podem ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança, reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação, obedecidas as condições para registro como professor.

Ensaíador de Dança: ensaia os movimentos coreográficos com os Bailarinos ou Dançarinos, colocando-os técnica e interpretativamente dentro do espetáculo.

¹⁵ Nos últimos anos, o Conselho Federal de Educação Física (CONFEF) e os Conselhos Regionais de Educação Física (CREFs), a partir de uma interpretação da Lei nº 9.696/98, arguíram judicialmente pela obrigatoriedade de registro no Conselho por profissionais que atuam com Artes Marciais, Dança e Yoga. Todos os Tribunais Regionais Federais do Brasil decidiram que os CREFs não podem fiscalizar tais profissionais e posteriormente, o Superior Tribunal de Justiça decidiu no mesmo sentido, de acordo com a Ação Civil Pública nº 2002.51.01.004894-2.

Maitre de Ballet: dirige os bailarinos ou dançarinos do corpo de baile, zelando pelo rendimento técnico e artístico do espetáculo; ensaia bailarinos ou dançarinos; remonta coreografias; ministra aulas de dança em uma companhia específica.

Outra previsão institucional que busca acessar o mundo da dança é a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) que se propõe a retratar a realidade das profissões do mercado de trabalho brasileiro através de atualizações constantes que pretendem acompanhar a diversas mudanças ocorridas ao longo do tempo. A CBO tem apenas a pretensão de classificar a existência das ocupações, sem cumprir qualquer função no quesito regulamentação. A regulamentação profissional é realizada por Lei cuja apreciação é feita pelo Congresso Nacional e submetida à sanção do Presidente da República. A CBO tem, portanto, o objetivo de nutrir as estatísticas e servir como base para estruturação de políticas públicas. Segundo a atualização realizada em 2002, a CBO define artista da dança como “o profissional que vai atuar nas categorias de assistente de coreografia, bailarino criador, bailarino intérprete, dançarino, coreógrafo, dramaturgo de dança, ensaiador de dança e professor de dança”.

No Rio de Janeiro, o órgão responsável pela aplicação de exames e validação dos profissionais de dança é o “Sindicato dos Profissionais de Dança”. Assim, o Documento de Registro Técnico (DRT) funciona como um meio de profissionalização e apresenta como possibilidades para tal, a apresentação de diploma expedido por curso técnico ou diploma de bacharelado expedido por faculdade de dança, a realização de uma avaliação através de análise curricular ou uma avaliação de provas práticas e teóricas que são realizadas pelo próprio SPDRJ.

Nesse sentido, apesar de inúmeras falas dos entrevistados referirem-se à ausência de regulamentação e a ausência de critérios avaliativos de capacidade e formação, contata-se, em certa medida, existência de previsão legislativa quanto ao estabelecimento de avaliações realizadas por órgãos reconhecidos e estruturados. Conforme Amélia demonstra, não há qualquer desconhecimento quanto à existência do Documento de Registro Técnico (DRT) e sua “exigência”:

Acho que pra você trabalhar hoje em dia, eu vejo que alguns lugares, alguns muitos na verdade, estão pedindo o seu DRT. Que é justamente pra diferenciar quem é o profissional, quem é o profissional amador e quem só tá dançando

por *hobby* e acaba conseguindo algum trocado com isso. Trabalhos maiores estão pedindo isso, acho que eles veem como uma visão de respeito.

Quatro entrevistados o possuem, e Amélia, a única que não o tem ainda, já deu entrada: “Não, inclusive estou pra tirar, na verdade. Tá em análise de currículo”. Ora, mas se há legislação e avaliações criteriosas, por que é latente a sensação de desamparo e de ser “tudo solto”? No meu entendimento, isto ocorre, pois, a legislação vigente não adentra as especificidades dos profissionais da dança de salão, além de ser raramente aplicada na prática. Além do mais, de acordo com os próprios relatos, quatro dos entrevistados nunca presenciaram na realização de algum trabalho a atuação do Sindicato:

Você já realizou algum trabalho que teve a atuação do Sindicato?

F – Sim. O Plataforma, dança dos famosos, aquele lá da Record que você fez. Mas além da fiscalização da exigência do DRT, houve alguma fiscalização? Como verificar que o cachê estava abaixo do que o sindicato instituíra?

N – Não.

F – Nunca precisei e nunca veio essa fiscalização.

No site oficial do SPDRJ¹⁶ é possível encontrar o tópico a seguir:

ESPÉCIES DE CONTRATAÇÃO DE PROFISSIONAIS DE DANÇA

A contratação dos profissionais de dança, em conformidade com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), poderá ser realizada mediante formalização de contrato de trabalho ou nota contratual.

A modalidade de admissão por meio de contrato de trabalho mediante registro e assinatura na Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS), seja este por prazo determinado (até 90 dias) ou por prazo indeterminado (acima de 90 dias) é aquela na qual se pretende a prestação de serviços mediante vínculo empregatício, isto é, com habitualidade (frequência assídua diária), subordinação, remuneração pelos serviços prestados e pessoalidade.

Em contrapartida, a nota contratual é normatizada pela Portaria 656 de 23 de agosto de 2018 (acesse o conteúdo na íntegra aqui), em seu artigo 1º, que estabelece a prestação de serviços de natureza eventual e específica, isto é, em apresentações, espetáculos e eventos específicos, bem como na hipótese de substituições, por prazo não superior a 7 (sete) dias consecutivos, vedada a utilização do mesmo profissional, nos 60 (sessenta) dias subsequentes, pelo mesmo empregador.

¹⁶ Disponível em: <https://spdrj.com.br/nota-contratual/> acessado em 25/11/2019 às 04:00.

Neste sentido, o SPDRJ, nesta oportunidade, disponibiliza os modelos aprovados pelo Ministério do Trabalho e Emprego, devendo ser cumpridos rigorosamente o anexo I e o anexo II a seguir.

De acordo com o Sindicato, a contratação dos profissionais de dança pode ocorrer por meio de celebração de contrato de trabalho ou por nota contratual. Ocorre que o mercado da dança de salão beira a informalidade. Academias que assinam a Carteira de Trabalho e Previdência Social para contratação de seus professores são exceções. Ora, se nem os estabelecimentos comerciais, pessoas jurídicas que necessitam seguir uma série de burocracias, respeitam os direitos dos dançarinos como profissionais, imagine em outros âmbitos.

A profissionalização da dança tem acompanhado outras mudanças em diversos aspectos. Um aspecto que atualmente apresenta uma mudança de extrema relevância no âmbito profissional da dança de salão refere-se à sua conquista espacial. Quanto à espacialidade, duas características evidenciam uma mudança ao longo do tempo. A dança de salão, originalmente praticada apenas nos salões de bailes, tem conquistado espaço em programas televisivos e em palcos teatrais, ocasionando sua expansão. Quanto ao protagonismo em quadros televisivos, temos, como exemplo, o quadro da Dança dos Famosos¹⁷ exibido anualmente no programa do “Domingão do Faustão” da Rede Globo, uma das maiores emissoras de televisão. A Dança dos Famosos teve início em 2005 e atualmente está em sua décima sexta edição. Como uma versão brasileira de um programa britânico, ele democratizou o acesso à dança de salão no Brasil, contribuiu para a ascensão profissional de inúmeros dançarinos que participaram do quadro e influenciou o aumento de procura por aulas em academias de dança. Com sua expansão e maior visibilidade, a dança de salão brasileira vem também ganhando espaço no âmbito internacional. Atualmente, grandes dançarinos são contratados para fazerem turnês no exterior anualmente. Ademais, inúmeros produtores de eventos brasileiros de dança de salão têm realizado edições internacionais de suas produções. Como exemplo, podemos citar o Sambamaníacos, um dos maiores eventos de Samba de Gafieira no mundo, que acontece anualmente no Rio de Janeiro atraindo praticantes do mundo todo. O

¹⁷ Circula no *youtube* um vídeo em que uma “ex-BBB” diz ao Faustão a seguinte frase: “se nada der certo na vida eu posso virar uma bailarina”. Faustão imediatamente rebate: “é aí que você se engana, tem que estudar muito”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9o_RiIkP-AU

Sambamaníacos já teve uma edição realizada em Galícia, na Espanha, com aulas ministradas apenas por professores brasileiros para alunos de diversos países da Europa.

Natália e Fábio têm em suas carreiras uma vasta experiência internacional, como relatam: “e aí em seguida a gente morou na República Dominicana, moramos depois mais um tempo depois na China”. Para eles, há uma discrepância quanto à atividade profissional no exterior e no Brasil:

A volta pro Brasil que é o difícil, porque você fazer carreira fora é difícil, mas é certo.

F – É certo, você vai receber.

N – É diferente. Eu acho que no Brasil você tem um meio que te cobra mais.

F – Provar, você tem que provar alguma coisa.

N – E você tem muita gente que faz a mesma coisa que você. Então para entrar no mercado aqui no Brasil, teve uma resistência dos que já estavam. Então foi difícil.

Amélia, que esteve em contato com profissionais do Tango na Argentina, acrescenta:

Na Argentina, é algo extremamente necessário o tango, então eles valorizam os artistas. Poderiam ainda assim valorizar mais, mas comparando com aqui, com profissionais daqui, é super valorizado. [...] E aqui, é tudo muito incerto, muito doido, cada um faz o que quer sabe, e ninguém recebe um valor que seria justo. Mas, a gente vai sobrevivendo.

Em um mundo cada vez mais globalizado, a internet tem adquirido centralidade na expansão das carreiras profissionais, auxiliando na divulgação de serviços e trabalhos realizados. Ausente nas gerações de dançarinos mais antigos, a internet vem cada vez mais se tornando aliada de novos profissionais de dança, conforme relatam Amélia, Natália e Fábio:

Eu nunca dei muita importância para a internet. Mas eu vejo, ainda mais depois de ter ido para o Mundial de Tango, que caraca, como é bizarro a importância da internet pra você divulgar o seu trabalho. Parece que as pessoas não te conhecem se você não tem uma rede social sabe. Tá, essa menina apareceu no vídeo de fulano que tem uma rede social. Mas quem é ela? Vai buscar e não tem, parece que você não é ninguém, parece que você não existe hoje sabe. Isso é muito louco. E aí então acaba sendo importante essa divulgação, de você mostrar que você existe.

Eu acho que para gente muito pouco, porque a gente ainda não sabe usar de fato as redes sociais. A gente ainda tem uma atitude, um comportamento meio retrógrado. O que acontecia há 10 anos. A gente acredita muito nisso.

N – A gente acredita muito que a gente precisa aprender.

F – Exatamente. A trabalhar mais isso [...].

F – Há algum tempo, uma dançarina salseira que já era conhecida no Brasil todo, ela falou isso para a gente, que o nosso trabalho era pouco divulgado porque a gente não divulga.

N – A gente sempre foi ruim de *marketing*. Então assim, eu estou até me esforçando para tentar viver em função disso. Mas nós dois somos bem ruins nisso.

F – A gente já tem um reconhecimento do público, na verdade.

N – É, mas é difícil. Hoje em dia... No que é o que você diz que é... Então.

F – Às vezes a gente lança trabalho, grava uma coreografia, e a coreografia está lá. Às vezes eu nem quero compartilhar. Porque eu acho que se eles gostaram são eles que têm que compartilhar. Eu penso muito assim. Enfim, acho que isso é um erro. Mas eu não consigo.

N – Mas então, eu acho muito importante. Acho que a gente investe pouco, mas acho sim que é super importante. Porque a gente vive num mundo de quem não é visto não é lembrado. Isso é fato. Então as mídias sociais são para tudo. Se ganha uma eleição por rede social gente, então né, importante. A gente não sabe usar, reconheço que temos um *marketing* pessoal bem fraco, meu e dele. Com a escola a gente está tentando investir um pouco mais. É importante e é pouco investido por nós.

As redes sociais funcionam como uma espécie de um mundo virtual, no qual sua existência acresce valor à sua existência no mundo real. Se você não existir no mundo virtual, é como se não existisse em diversos aspectos no mundo real também. Natália e Fábio que consolidaram suas carreiras em uma época em que a internet também estava consolidando seu espaço e se democratizando, relatam que o fato de já terem um reconhecimento no mercado anterior, ainda assim não é suficiente para os dias atuais. Em contraponto à dificuldade na utilização das redes sociais para divulgação do trabalho por parte de Amélia, Natália e Fábio, Pedro é mais atuante na internet e inclusive faz atualmente vídeos com explicações semelhantes às de aulas de dança de salão presenciais:

Várias pessoas me achavam por *hashtag* antes e por colocar algumas coisas de dança e eu via que pipocava alguns comentários nos meus *posts* que as pessoas falavam “poxa, que pena que eu não tenho dança aqui perto de casa”, “poxa, caramba, queria muito aprender” e aí beleza. Aí depois eu fiz um *post* de qual era a desculpa que a pessoa tinha para não fazer dança de salão e aí foi muitos comentários. Eu não esperava que tivesse retorno porque eu nunca fui ativamente assim tão presente assim. Aí muita gente comentou “eu não faço porque eu não gosto de aula em grupo”, “ah gosto mais de aula particular”, teve gente falou “porque eu moro longe da escola e aí não dá”, “eu tenho filho e acaba ficando difícil de ir pras escolas”, “ah, eu não tenho dinheiro”, várias

peessoas assim. E muita das vezes era ou tempo ou dinheiro, sabe. E aí eu falei “poxa, as pessoas tão aqui, elas não estão na academia por outro motivo, mas elas estão aqui. E aí foi daí que eu comecei a projetar isso e foi a partir daí que eu comecei a fazer os conteúdos assim de forma livre. Eu não tenho a intenção realmente agora de monetizar. Eu faço, deixo as aulas lá abertas. É com o intuito mais de tornar acessível, pra dança em si, eu não tenho nenhum retorno, nunca tive.

O entrevistado Pedro apresenta a perspectiva da contribuição da internet em ampliar o acesso ao conhecimento da dança de salão. Assim, pessoas que não têm acesso ou que têm algum impedimento atualmente de buscarem aulas, conseguem acompanhar vídeos de dançarinos e até mesmo aulas gratuitas ou pagas *online*.

Outra influência que tem sofrido a dança de salão, através da internet é a globalização e a facilidade ao acesso de outros estilos de dança, bem como de outras vertentes artísticas. A dança é transformada a todo instante, a partir de mudanças práticas e virtuais. Natália relata que a vinda da Salsa para o Brasil, quando em sua ascensão, influenciou e influência até hoje a construção da dança como um todo:

É, ajudou no geral, porque veio à competição de salsa pra cá. E óbvio que tem o lado bom e tem o lado ruim, e trouxe coisas boas, e trouxe coisas ruins também. Mas trouxe um lado artístico de palco que antes não tinha tanto, era muito a dança de salão pro salão. Então os dançarinos eram de salão. Que tem um lado muito bom, positivo, que é o lado cultural. A dança de salão no salão tem um grande aspecto pra cultura do nosso país mas ela em si levada pro palco em algum momento pra quem assiste pode ser um pouco amadora. Porque ela tem uma característica diferente e só vai entender quem conhece e entende que aquilo traz um cunho cultural. Senão você acha que falta alguma coisa, ou é pobre em algum momento. Enfim, tem o lado positivo e o lado negativo. E a salsa trouxe um lado muito estrutural pra dança.

Natália faz uma diferenciação entre dois aspectos da dança de salão, o social e o artístico.

O cunho social da dança de salão mantém-se até hoje, como uma característica intrínseca ao próprio conceito, por ser uma dança relacional, dançada em par, em interação com o outro. O contato entre os corpos funciona, então, como uma forma de comunicação. Além disso, a tradição dos grandes bailes é perpetuada, apesar de cada vez mais adaptada à realidade econômica da população brasileira. Os grandes salões vêm sendo substituídos por pequenos espaços, as vestimentas e ornamentações tem se tornado mais simples e o luxo tem dado espaço à simplicidade. É uma dança praticada

majoritariamente em um meio social, mas certos aspectos foram adaptados a uma nova realidade. O baile funciona como um encontro dos praticantes, em que profissionais, amadores, alunos, bolsistas, mestres, se mesclam em um mesmo salão. O âmbito social da dança de salão possibilita, atualmente, a presente interação entre diferentes classes sociais, possibilitada pelos bailes com preços acessíveis e pela diversidade de eventos pelas cidades, abrangendo tanto as zonas mais centrais, quanto as mais periféricas. Há também a visão de que os bailes no subúrbio do Rio de Janeiro, por exemplo, conservam a essência da dança, que costuma ser mais revestida de originalidade e liberdade corporal visto que os dançarinos que frequentam tais bailes, em sua maioria, nunca fizeram aulas regulares de dança. Temos, como exemplo, o famoso “Baile da Pavuna”, que ocorre em um bairro da zona norte do Rio de Janeiro e atrai dançarinos de todas as regiões do município.

A restrição da subjetividade presente nas danças aristocráticas de outrora, em que os corpos eram unificados e padronizados, foi sendo modificada com a modernidade e adquirindo novas características. Nos bailes, há uma maior possibilidade de estimular-se o improviso e a liberdade criativa, uma vez que pode se dançar com grande variedade de pessoas e que as músicas tocadas são escolhidas por um *dj* ou por uma banda. O dançarino é então exposto a uma série de situações imprevisíveis que lhe propiciam uma dança mais autêntica. Apesar das estruturas técnicas de cada ritmo, atualmente, há a valorização da identidade individual refletida na dança, das criações improvisadas e da utilização da dança como linguagem para além de seu caráter social. A dança improvisada, dançada socialmente, é caracterizada pela liberdade e imprevisibilidade. Amélia refere-se ao lado social da dança de salão como um aspecto de maior liberdade:

[Sobre] A dança de salão sempre falam que é uma dança social. Então o lado positivo disso é justamente de você não ter essa rigidez e deixar as pessoas mais à vontade para descobrirem o seu próprio ritmo, o seu próprio gingado, a sua essência e se descobrirem com a dança.

O cunho social de bailes na dança de salão evidencia outro aspecto particular do meio. Para um profissional, ir a um baile de dança de salão, assemelha-se a um médico frequentando um Congresso. É um espaço para encontrar com outros profissionais da área, interagir com possíveis contratantes, aproximar do público consumidor do serviço,

em outros termos, fazer o “*network*”. Entretanto, ir a um baile dançar também ocasiona uma satisfação, como uma espécie de lazer. O ambiente do baile tem, portanto, uma representação ambígua para os dançarinos de salão profissionais, sendo geralmente um momento de trabalho, não reconhecido como tal.

Já o cunho artístico da dança de salão, no qual, segundo Natália, a Salsa trouxe importantes contribuições, é caracterizado por utilizar a Dança como um meio de expressão. A partir da presença em palcos teatrais, por exemplo, a dança de salão tem reafirmado o seu lugar enquanto arte e sofrido influências de outras expressões artísticas, como teatro, música e cinema. Através de coreografias, a dança de salão, embora ainda mantenha seu lado social, coloca-se em evidência também enquanto arte. O corpo passa a ser utilizado não só para a função de lazer, mas como um meio de expressão e reflexão sobre a realidade dos sujeitos. Como exemplo, temos atualmente coreografias de diferentes ritmos que abordam temas como violência doméstica, desigualdade social e ditadura militar.

O improviso e o cunho artístico da dança de salão revelam a liberdade criativa que perpassa o labor dos dançarinos. Ao passo que dançar representa um contrafluxo ao trabalho alienado, cada vez mais presente em nossa sociedade, são presentes os relatos de dançarinos que entendem que recebem um retorno profissional que ultrapassa as questões financeiras. Amélia pontua:

Assim, eu não funciono sem dançar então eu não consigo pensar só no financeiro sabe. E é muito benéfico pra minha saúde no geral, meu estado físico, psíquico e tudo sabe, social. [...] Eu não consigo, fico muito mal, sinto que vou implodindo assim, se eu fico parada, sem me mexer, entrando numa rotina, cuidando de pessoas que também têm seus problemas e suas doenças e que, sabe, você vai ficando tão sobrecarregada. Você vê assim caraca cara, a vida já é muito difícil, sabe, essa pessoa precisa de arte na vida dela, basicamente isso. E eu não consigo ficar sem a minha arte, eu preciso pôr sempre ela em movimento [...]. Se você não consegue viver sem isso, se você não consegue viver sem se impor, assim, se mexendo e circulando energia, através de movimento, é um caminho difícil mas vale a pena ultrapassar essas barreiras. Não é nada fácil, mas tem muita coisa pra recompensar, além do financeiro, mesmo sendo difícil, ralando à beça, você recebe o suficiente pra viver, quando consegue bem, mas é isso aí. As minhas recompensas como eu já tinha dito antes são outras também. É muito desse social, de conseguir levar alegria pros outros e conhecer histórias diferentes, pra mim é tudo.

João acrescenta: “sempre tive certeza que era a dança minha arte, minha vida, minha religião, minha filosofia”. E Natália e Fábio completam:

Então, eu posso dizer que não escolhi a dança, a dança me escolheu. Eu nasci para isso, para a arte. Tem momentos que até me questiono porque eu nunca pensei em outra coisa que não fosse arte. Em algum momento eu pensei em desistir da dança pelo que eu falei no início, mas a minha vida me levou para esse caminho. E acho que no momento que eu quis sair da dança eu fui resgatada pela dança. A dança me mostrou um caminho que me fez pensar “caraca, eu posso dançar ainda”. Então é isso mesmo né, ela me escolheu. Acho que sou uma discípula dessa arte.

F – Por que a dança a dança? Porque acho que é uma coisa que nasci predestinado a trabalhar com isso. Sempre dancei, desde novo. Então a dança é porque tinha que ser a dança.

Pode-se concluir, portanto, que trabalhar com dançar representa mais do que exercer um trabalho como forma de sua subsistência. A arte possibilidade expressar-se, criar, desenvolver-se e descobrir-se a si mesmo por meio dela. A dança não é só trabalho, é como uma espécie de necessidade para o artista. Assim, o trabalho em dança tem como uma presente característica a realização pessoal.

5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo refletir a respeito da construção identitária profissional de dançarinos de salão no Brasil. O capítulo inicial, que trata da Sociologia das Profissões e da Sociologia do Desvio, contribuiu como arcabouço teórico para embasamento da análise das entrevistas. O aporte teórico da Sociologia das Profissões nos possibilita refletir sobre os processos de credenciamento, regulação profissional e jurisdição do mercado de trabalho com maior aprofundamento. Suas contribuições apontam para a ausência de uma diplomação que cumpra a função de distinguir os profissionais dos não profissionais no âmbito dos artistas dançarinos de salão, bem como para a ausência de instituições competentes que impeçam a realização das atividades profissionais daqueles que não possuem um diploma. O credenciamento que rege a jurisdição do mercado de trabalho na dança de salão baseia-se em uma formação prática, sem critérios homogêneos pré-estabelecidos.

Já o aporte teórico dos estudos acerca das profissões desviantes desenvolvido por Howard Becker contribui no entendimento do artista enquanto “*outsider*”, visto ser considerado transgressor, de quem não se espera uma vivência em acordo com as regras sociais estipuladas. O artista desviante não se adequa aos moldes do trabalho alienado, apresentando competência subversiva à lógica do trabalho não reflexivo.

No capítulo seguinte, que apresenta um breve histórico sobre a dança de salão no Brasil, apresentou-se a contribuição histórica para a construção da dança enquanto lazer e trabalho. A dança de salão, trazida pelos europeus no século XVI, era realizada nos salões da Corte e cumpria o papel de disseminar os hábitos da aristocracia europeia, dentre outros. Porém, ao passo que se misturou às danças já existentes no Brasil e às trazidas pelos africanos, sendo um reflexo das influências indígenas, negras e europeias, adquiriu grande valor cultural em nosso país e foi ressignificada em seu papel. Atualmente, a dança de salão cumpre função de lazer e entretenimento de seus praticantes, é considerada uma atividade física, tendo inclusive sua prática recomendada por diversos médicos e também é uma importante modalidade de expressão artística, além de ser a modalidade de atuação profissional de inúmeros artistas.

Por fim, no capítulo posterior, foi proposta uma reflexão a respeito das entrevistas realizadas com dançarinos de salão. As entrevistas apontam para a formação majoritariamente prática na dança de salão, seguindo no contrafluxo das demais profissões regulamentadas, com marcantes disparidades quanto a sua profissionalização. Não apresenta, portanto, um conceito de definição profissional homogêneo, bem como não há uma clareza quanto às etapas necessárias para profissionalizar-se nesta modalidade.

As entrevistas também apontam para a importância da realização pessoal na constituição do trabalho com dança de salão. Trabalhar com o que se gosta possibilita uma noção de pertencimento e de reconhecimento de existência enquanto ser. Enquanto no trabalho alienado há um esvaziamento de sentido, marcado pelo desconhecimento do porquê se trabalha (para além da motivação financeira), o trabalho com dança possibilita uma transformação a partir da noção de pertencimento.

Diante da pesquisa, podemos destacar que a ausência de certificação e formação institucional não descarta o valor da dança de salão enquanto trabalho, altamente especializado e de enorme contribuição cultural e social. O conhecimento empírico, prático, orgânico, não pode ser menosprezado e invisibilizado. Assim, torna-se necessária a criação de políticas públicas e culturais eficientes que abarquem as demandas dos profissionais de dança de salão no Brasil, valorizando a contribuição deste trabalho para o desenvolvimento da cultura de nosso País. Contudo, não se pretende abolir a formação acadêmica institucional, nem desconsiderar o seu valor na produção de conhecimento em nossa sociedade. Propomos apenas compreender outras formas de organização do trabalho, como possibilidade complementar para a superação do trabalho alienado. Ademais, urge a necessidade de dar voz aos protagonistas da arte, conhecer suas especificidades e demandas, respeitando a importância de suas vivências para a construção profissional.

Deseja-se que esta pesquisa contribua, não só para fortalecer o interesse da academia pela dança de salão brasileira, como também para difundir uma mudança de concepção quanto ao trabalho laboral em dança. Que o conhecimento popular, reflexo das margens, continue resistindo às imposições do capital. E que a arte, potência de

subversão, reafirme a atuação de seus profissionais enquanto trabalho, devendo ser valorizado e respeitado.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Andréa Moraes. **Fazendo Antropologia no baile: uma discussão sobre observação participante**. Em: G. Velho; K. Kuschner (orgs.), *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ANGELIN, Paulo Eduardo. **Profissionalismo e Profissão: Teorias Sociológicas e o Processo de Profissionalização no Brasil**. Araraquara: Revista Espaço de Diálogo e Desconexão, v.3, n.1, 2010.
- BATISTA, Wilson. **Lenço no Pescoço**. 1933.
- BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Howard S. Becker; tradução Maria Luiza X. de Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- EFEGÊ, Jota. **Maxixe: a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- FONSECA, Claudia. **O anonimato e o texto antropológico: dilemas éticos e políticos da etnografia “em casa”**. VI RAM, Motevideo, 2005.
- FRANCO, Neil e FERREIRA, Nilce Vieira Campos. **Evolução da dança no contexto histórico: aproximações iniciais com o tema**. Repertório, Salvador, nº 26, p.266-272, 2016.
- FREIDSON, Eliot . **Para uma análise comparada das profissões: a institucionalização do discurso e do conhecimento formais**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v. 11, n. 31, p.141-154, 1996.
- GOMES, Edlaine de Campos e MENEZES, Rachel Aisengart. **Etnografias possíveis: “estar” ou “ser” de dentro**. Ponto Urbe [Online], 3 | 2008, posto online no dia 30 julho 2008, consultado em 25 novembro 2019. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1748>
- GOMES, Tiago de Melo. **Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República**. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 171-198, Dec. 2004.
- BUARQUE, Chico. **Homenagem Ao Malandro**. In: ÓPERA do Malandro. [Compositor e intérprete]: Chico Buarque. [S. l.]: Polygram/Philips, 1979. CD, Faixa 5 (Disco 1 - Lado B).

IBGE. **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: 2014** / Acima do título: Pesquisa de Informações Básicas Municipais; Pesquisa de Informações Básicas Estaduais. IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. - Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

NORA, Sigrid. **Tecnólogo em Dança: ser ou não ser, eis a questão**. In: ROCHA, Thereza; Instituto Festival de Joinville (Orgs.). Graduações em dança no Brasil: o que será que será? Joinville: Nova Letra, 2016. (p. 177-183)

PAIVA, José Maria de. **Transmitindo cultura: a catequização dos índios do Brasil, 1549-1600**. Revista Diálogo Educacional - v. 1 - n.2 - p.1-170 - jul./dez. 2000

PALUDO, Luciana. **A dimensão do trabalho nos cursos de graduação em Dança**. In: ROCHA, Thereza; Instituto Festival de Joinville (Orgs.). Graduações em dança no Brasil: o que será que será? Joinville: Nova Letra, 2016. (p. 97-105)

PERNA, Marco Antonio. **Samba de Gafieira – a história da Dança de Salão Brasileira**. 2ed. Marcos Antonio Perna, 2002.

SANTOS, André Filipe Pereira Reid dos. **Principais Abordagens Sociológicas para Análise das Profissões**. São Paulo: BIB, 2011.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Graduação em dança no Brasil: professor como orientador e aluno como protagonista**. In: ROCHA, Thereza; Instituto Festival de Joinville (Orgs.). Graduações em dança no Brasil: o que será que será? Joinville: Nova Letra, 2016. (p. 30-36)

SILVA, Ismael. O Que Será de Mim? 1931

TADRA, Débora Siqueira Arzua et al. **Metodologia do ensino de artes: linguagem da dança**. Curitiba: ibepex, 2009.

VELHO, Gilberto. **Observando o familiar. In: Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.